



**Tecnológico
de Monterrey**

LAS CORPORALIDADES *QUEER/CUIR* EN EL ARTE MEXICANO DE 2012 A 2022

TESIS QUE PRESENTA
FERNANDA OTERO RÍOS

PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

DIRECTORES DE TESIS:
DR. JACOB ISRAEL BAÑUELOS CAPISTRÁN
DRA. MARÍA DE LA CRUZ DE FÁTIMA CASTRO RICALDE

NOVIEMBRE 2023

CAMPUS CIUDAD DE MÉXICO

Propiedad intelectual de FERNANDA OTERO RÍOS, 2023

Todos los derechos reservados

A mí madre, de la que siempre he recibido todo el amor y el apoyo.

A mis asesores Jacob Bañuelos Capistrán y Ma. De la Cruz Castro Ricalde por su paciencia e invaluable recomendaciones y observaciones, y por leerme una y otra vez.

A mis lectores, Mariana Gabarrot Arenas y Juan Francisco Benavides por aceptar regalarme un poco de su tiempo para leer este trabajo y enriquecerlo con sus valiosas y puntuales observaciones.

A Erik Rivera “El niño terrible”, Nelson Morales, Ana Segovia, Fabián Cháirez y Valeria Ortega Osuna, lxs maravillosxs, talentosxs y admiradxs artistas queer que me permitieron usar sus obras para el análisis de mi tesis y me brindaron un fragmento de su valioso tiempo para contestar mis preguntas y hacer posible este trabajo doctoral. Gracias por hacer visible aquello que ha tenido que mantenerse oculto por tanto tiempo, les deseo todo el éxito del mundo y espero que los espacios sean cada vez más y mejores, su trabajo es valioso más allá de la temática disruptiva presente en él. Gracias por compartirme un pedazo de sus vidas y darme la oportunidad de conocerlxs.

A mis compañeros de generación Alex y Ale, por siempre echarme porras y creer en mí.

A Zora González por sus apapachos y procurarme cuando trabajaba o me rompía en el proceso.

A Gabriel Aceves por apoyarme cuando lo necesité.

A Rasmus Pérez Flores, por ayudarme a revisar la forma de mi documento y ser el primero fuera del ámbito académico en leer mi tesis.

A Javier Camargo por apoyarme tanto cuando sentí que no podía con esto, por apoyarme para que mi publicación fuera posible y por ser un excelente director. Eres una guía, una inspiración y un ser humano extraordinario, sin tu fe en mí no hubiera podido estudiar este doctorado.

A Claudia García Rubio, por apoyar mi trabajo, aunque sólo le tocara la última etapa, por contestar todas mis preguntas y por darme tranquilidad cuando más lo necesitaba. Y, por último, pero no por ello menos importante, al Tecnológico de Monterrey Campus Ciudad de México, por darme la oportunidad de estudiar un doctorado y abrir así mis horizontes a lugares nuevos y desconocidos para mi, gracias por ser una institución de calidad a la que es un orgullo pertenecer.

RESUMEN

Esta tesis doctoral se enfoca en el arte *queer/queer* en México desde 2012 hasta 2022.

El problema que se aborda es cómo lxs artistas mexicanos han desafiado las normas de género y han creado obras de arte poderosas que celebran la diversidad y la inclusión. El objetivo principal de la investigación es explorar cómo el arte *queer/queer* ha sido utilizado como una herramienta ideológica y un espacio de movilidad y visibilidad que cuestiona los discursos hegemónicos y lucha por abrirse a otras identidades.

El método usado en esta investigación es el análisis plástico y temático a partir de la iconología de Erwin Panofsky y la semiótica de Umberto Eco. Así mismo, se define el arte *queer* y se problematizan las corporalidades presentes en él con base en la teoría *queer* de Teresa de Lauretis y Judith Butler.

El *corpus* incluye obras de arte de cinco artistas *queer/queer* mexicanxs con producción pictórica y fotográfica que enfatiza las corporalidades sexo-genéricas disidentes. El análisis aplicado permitió identificar las características principales de las corporalidades *queer/queer* mexicanas representadas, así como la relación de éstas con las vivencias y posturas políticas de lxs artistas.

Los resultados obtenidos muestran que el arte *queer/queer* en México es una herramienta ideológica y un espacio de movilidad y visibilidad que cuestiona los discursos hegemónicos y lucha por abrirse a otras identidades. Lxs artistas analizados han utilizado el arte para desafiar las normas de género y crear formas de representación visual que rompen los estereotipos corporales hegemónicos. Además, el arte *queer/queer* tiene la capacidad de transmitir conocimiento de una manera única y diferente a otras formas de comunicación, en

las que se rompen los esquemas de las corporalidades dicotómicas tradicionales y se muestran otras posibilidades de ser y estar en el mundo.

Las conclusiones más relevantes de esta investigación son que el arte *queer/cuir* es una forma poderosa de resistencia y de lucha contra la discriminación y la violencia. Los artistas mexicanos analizados han creado obras de arte únicas y poderosas que celebran la diversidad y la inclusión, y han desafiado las normas de género para crear nuevas formas de representación visual. Además, el arte *queer/cuir* tiene la capacidad de transformarse en una herramienta importante para crear conciencia sobre temas sociales que involucran la diversidad sexual y que en México se entrecruza con aspectos como la raza, la etnia y la clase social, entre otros.

Índice de Contenido

RESUMEN.....	v
Índice de Contenido.....	vii
Introducción.....	x
I. LA REPRESENTACIÓN Y LA IMAGEN.....	1
La Representación.....	3
Tipos de Representación.....	15
Representación Mental.....	16
Representación Simbólica.....	20
Representación Icónica.....	22
Representación Social.....	25
La Imagen.....	29
La Pintura.....	46
La Fotografía. Imagen y Realidad.....	53
El Poder de la Imagen.....	60
Análisis de la Imagen. Teorías y Métodos.....	68
La Iconología.....	71
Semiótica de la Imagen.....	72
II. LAS CORPORALIDADES SEXO-GENÉRICAS TRADICIONALES EN MÉXICO: UNA DISCUSIÓN DESDE LA TEORÍA QUEER.....	79
La Teoría Queer.....	80

Una Breve Reflexión sobre el Género	90
Lo Femenino, Roles y Corporalidades	103
Lo Masculino, Roles y Corporalidades	123
Otras Posibilidades	139
III. ARTE QUEER	152
El Término Queer a través de la Historia.....	153
Breve Definición de Arte	164
Una Aproximación al Arte Queer desde la Identificación del Autor	172
Una Aproximación al Arte Queer desde el Contenido de la Obra	176
Hacia una Definición de Arte Queer	182
IV. ARTE QUEER/CUIR MEXICANO (2012-2022).....	193
Un Breve Encuadre	194
Erik Rivera “El Niño Terrible”	204
Ana Segovia	216
Nelson Morales	228
Fabián Cháirez	246
Valeria Ortega Osuna	260
Conclusiones	271
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	284
ANEXOS.....	302
Anexo A. Transcripción de Entrevistas	303

Guion usado para la entrevista semiestructurada.....	303
Erik Rivera “El Niño Terrible”	305
Ana Segovia	314
Valeria Ortega Osuna.....	322
Nelson Morales	335
Fabián Cháirez	346
Anexo B. Cuadros de Análisis	357
Erik Rivera “El Niño Terrible”	359
Ana Segovia	377
Nelson Morales	390
Fabián Cháirez	403
Valeria Ortega Osuna.....	423
VITAE	435

Introducción

La construcción de las identidades de género ha sido un tema central en la sociedad mexicana durante muchos años. A lo largo de la historia de México, ha habido una variedad de culturas e identidades de género que han coexistido. Igualmente, la forma en que éstas se han construido y percibido ha evolucionado con el tiempo. En las últimas décadas, el tema de la identidad de género ha cobrado mayor relevancia en México gracias a la lucha de la comunidad LGBTTTTIQA+ por la igualdad de derechos y la visibilidad. Esto se debe, en gran medida, al hecho de que estas identidades han carecido históricamente de legitimidad. Es decir, han sido sistemáticamente invisibilizadas e ignoradas por encontrarse fuera de los límites de la aceptabilidad social heteropatriarcal. Es por esto que las múltiples identidades sexogénicas disidentes que conforman el paraguas de lo *queer*, han luchado de manera constante y variada para ser reconocidas como válidas y no solo como un error o una anomalía.

La lucha por los derechos de igualdad y no discriminación en favor de personas Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transgénero, Transexual, Travesti, e Intersexual (LGBTTTTI) cuyas primeras manifestaciones públicas como un movimiento social se dieron 10 años después de conmemorar la matanza del 02 de octubre de 1968, con la participación de contingentes que reivindicaban entonces el movimiento de liberación homosexual, empezó a concretarse con la llegada de los gobiernos de izquierda al frente del gobierno del entonces Distrito Federal en 1997 (Congreso de la Ciudad de México, 2019).

“La primera reforma consistiría en suprimir la homosexualidad como agravante en el delito de corrupción de menores realizada en 1999” (Congreso de la Ciudad de México, 2019). Esto dio paso a otros logros como la capacidad jurídica por orientación sexual

obtenida en el 2000, o aquella otorgada por identidad de género en el 2008. Si bien estos cambios se dieron al inicio solo en la Ciudad de México y no a nivel federal, fue hasta 2001 cuando se reconoció constitucionalmente el derecho a la no discriminación por preferencias y fue hasta 2011 que se constituyó como preferencias sexuales. En 2015 se llevaría a cabo la promulgación de la Ciudad de México como lugar *Gay Friendly* (Congreso de la Ciudad de México, 2019).

Aunque todavía existen desafíos en la lucha por la igualdad de derechos y la eliminación de la discriminación, la construcción de las identidades de género sigue siendo un tema central en la sociedad mexicana. En una época en la que se aboga por el retorno de los esencialismos biológicos dicotómicos de hombre y mujer en movimientos como el feminismo radical (González Diz, 2023), resulta fundamental continuar con esta discusión que está lejos de estar resuelta y que se espera continúe evolucionando en el futuro. Movimientos feministas radicales expresan su rechazo hacia cualquier manifestación *queer* y, sobre todo, aquellas relacionadas con reasignaciones sexo genéricas, mediante intervenciones (quirúrgicas o no) en la apariencia de los cuerpos. Lo que durante varias décadas fue visto como movimientos estrechamente vinculados en sus luchas por el reconocimiento a las diversidades, hoy es fuertemente cuestionado e, incluso, rechazado. Las normas culturales y sociales establecidas que han definido cómo deben ser las corporalidades masculinas y femeninas, lo cual genera una serie de estereotipos que han condicionado la vida de muchas personas en México, hoy parecerían fortalecerse aún más.

El término *queer* se ha utilizado desde el siglo XVII en los países de habla inglesa, pero su significado ha experimentado múltiples implicaciones y resignificaciones a lo largo del tiempo. En la década de los setenta, principalmente en Estados Unidos y algunos países europeos como Francia, Reino Unido, Alemania y los Países Bajos, los movimientos de

orgullo y visibilidad de la comunidad LGBT retomaron el término para despojarlo de su contenido ofensivo y resignificarlo como un término identitario de acción política para grupos con identidades sexuales y genéricas no heteronormadas. Posteriormente, en la década de los 90, en Estados Unidos, con autoras como Teresa de Lauretis (1991), Judith Butler (2002, 2004, 2007), Eve Kosofsky Sedgwick (1998) y Gayle Rubin (2013), el término se amplió en el ámbito académico con la emergencia de la teoría *queer*, que surgió de los estudios y teorías feministas.

Si bien es cierto que la teoría *queer* y el feminismo son cosas diferentes y, en ocasiones, opuestas (como es el caso del feminismo radical), hay una estrecha relación entre ambas. En primer lugar, no puede negarse que las disputas feministas fueron las que abrieron el camino para otras luchas de grupos sociales desfavorecidos y que, al igual que las mujeres, han sido sometidos sistemáticamente por los diferentes sistemas de opresión. En segundo lugar, la idea de género como construcción social llevada a cabo por los feminismos, será de vital importancia para sentar las bases de la posterior construcción de la teoría *queer*, que tomará este principio como uno de sus ejes rectores.

Mientras que es un hecho que recientemente estas luchas parecen estar completamente desvinculadas, no puede dejarse de lado que, históricamente, la lucha de los movimientos tratados como minoritarios ha sido de alianza e inspiración y mientras hay grupos feministas que, por ejemplo, ven la inclusión transgénero y transexual en sus filas como una amenaza, existen otros que son trans-incluyentes. A fin de cuentas, la teoría *queer* aboga por la desnaturalización del género (Butler, 2002, 2004, 2007), lucha que se comparte con los movimientos feministas y que argumentan que la biología no es determinante de las actitudes, comportamientos o capacidades de una persona.

Estos estudios han evolucionado, se han expandido, y han enfrentado controversias de diferentes géneros en otros países, en los que se ha discutido sobre problemas como la raza, la etnia, lo transnacional, el activismo y la tecnología, con resultados varios. Algunos de los más destacados son: las disertaciones sobre la raza y la etnia de Gloria Anzaldúa (2015), la fenomenología *queer* de Sara Ahmed (2015), así como el estudio de las emociones, el activismo de Judith Butler (2002, 2004, 2007) y la tecnología de Donna Haraway (2013). En el caso de México, el uso del término en el ámbito académico data, más o menos, de 1990, aunque desde los años setenta ya se habían fundado varios grupos y organizaciones que se enfocaron en los derechos y la visibilidad de las personas LGBT.

En México, también en 1971, desde la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM) se empiezan a generar nuevas propuestas y grupos alrededor de Nancy Cárdenas y Monsiváis y, a finales de los 1970, nacen los primeros grupos: Lambda (mixto), el FHAR (casi exclusivamente de gays, y muy apoyado por los travestis), y Oikabeth (de lesbianas) (Lizárraga, 2003; Lumsden, 1991; Salinas, 2008 en Boivin, 2011).

Más adelante, durante la pandemia del VIH en las postrimerías de los ochenta, el movimiento perdió algo de vitalidad y surgieron múltiples divisiones internas (Diez, 2011). Fue hasta finales de la década de los noventa, cuando el movimiento se consolidó del todo, que se logró una integración de los grupos con demandas políticas más específicas (Diez, 2011).

Además, es importante destacar, es el hecho de que esta lucha inicialmente solo abarcaba las identidades lésbicas, gay y bisexuales. Con el tiempo se han adherido a esta lucha identidades como la Travesti, Transgénero, Transexual, Intersexual, Queer, Asexual y otras más. En este sentido, debe entenderse que la identidad *queer* es definida por la Comisión de Derechos Humanos de la Ciudad de México como: “Personas que no se

identifican con lo femenino o lo masculino, su expresión de género puede ser una articulación de ambos géneros u otras formas alternativas” (2021, p.15). Así, la búsqueda *queer* es romper con toda identificación y por ello pone en cuestionamiento cualquier identidad fija. Esto provoca que existan tensiones diversas entre la agenda política LGBTTTIA y lo *queer*.

Asimismo, es necesario destacar que existen reflexiones teóricas sobre lo *queer* en México que, a pesar de tener una menor presencia en comparación con las discusiones teóricas generadas en otras latitudes, no es posible perder de vista presupuestos como los de Sayak Valencia (2011) quien se enfoca en la relación entre la teoría *queer*, el feminismo y la violencia en el contexto latinoamericano, y Héctor Domínguez-Ruvalcaba (2019), quien ha escrito sobre la teoría *queer* y el activismo LGBT en México y en América Latina, así como la relación entre la teoría *queer* y otras corrientes teóricas como el poscolonialismo y la teoría crítica.

Dentro de estas posturas poscoloniales, destaca la defensa de la voz *cuir* como una adaptación y una reinención del vocablo *queer*, el cual ha ganado popularidad en algunos países de habla hispana, especialmente en América Latina. La palabra *cuir* se utiliza para enfatizar un enfoque más radical y político en comparación con su homólogo anglosajón. Aunque el término es una extensión del concepto *queer*, su uso se ha diversificado en el contexto latinoamericano y ha adquirido características distintivas (Saxe, 2022).

El vocablo *cuir*, implica una postura política y subversiva contra las normas de género y sexualidad, al igual que aborda otras formas de opresión, como el racismo, el clasismo, la misoginia y la xenofobia. Esta ampliación refleja un compromiso más amplio con la justicia social y la equidad, torciendo así el término proveniente del norte global en un acto de evidente rebeldía que visibiliza la diferencia existente entre esas regiones y América Latina (Saxe, 2022).

El término se centra en la interseccionalidad presente en la realidad latinoamericana, en la que la cultura LGTBTTTIQA+ se ve atravesada por el origen étnico, el color de piel, la clase social, el nivel educativo, los niveles de marginación, la ubicación geográfica y un largo etcétera que aleja las vivencias *cuir* latinoamericanas que aquellas propias del norte global (Saxe, 2022).

En el caso de la presente investigación, se ha optado por el uso de ambos términos. Si bien la mayor parte de la fundamentación teórica se decanta por el vocablo anglosajón original debido al uso de fuentes del Norte, hay ocasiones en las que la palabra *cuir* se considera más pertinente para describir la postura política de lxs artistas analizados. Así *queer* y *cuir* se utilizan como equivalentes ligeramente matizados a partir de la conciencia de la interseccionalidad y la evidenciación de las particularidades presentes en América Latina o la ausencia de ellas.

En la actualidad, las corporalidades *queer* han sido objeto de estudio en diversas disciplinas y en distintos contextos. Uno de estos movimientos es el arte *queer*, una corriente artística que ha ganado terreno en la escena cultural mexicana. En México, específicamente en el arte contemporáneo, la representación de las corporalidades *queer* ha tomado un papel importante desde la década de los ochenta. Es decir, en el mismo decenio en que el activismo se consolida y brota la discusión teórica en el país. Fue entonces cuando emergieron colectivos y artistas que comenzaron a explorar temas relacionados con la diversidad sexual y la identidad de género en su obra. Los más notables a destacar son Julio Galán y Nahum B. Zenil quienes representaron las corporalidades de la homosexualidad masculina e igualmente poseían una identidad homosexual (Derda, 2012).

En la década del 2000, la representación de las corporalidades *queer* se volvió más visible en la escena artística mexicana, y se crearon espacios y eventos específicos para la

exhibición y promoción de esta producción. En 2011, por ejemplo, se inauguró el Festival Internacional por la Diversidad Sexual (FIDIS)¹, que se ha convertido en uno de los eventos más relevantes para la exhibición y discusión del arte *queer/kuir* en México. En años más recientes, la representación de las corporalidades *queer/kuir* en el arte contemporáneo mexicano ha continuado su evolución y expansión, y se ha vuelto cada vez más diversa y compleja. El arte *queer* se enfoca en cuestionar y subvertir las normas y estereotipos culturales relacionados con el género y la sexualidad, produciendo obras que exploran la diversidad de experiencias y vivencias de las personas.

Por ello, es crucial puntualizar que el interés de esta tesis en las corporalidades *queer* se debe a que estas representaciones artísticas son entendidas como una herramienta que cuestiona la naturalización de las dicotomías sexo-genéricas y, al mismo tiempo, hace visibles las interrupciones a estas. El arte *queer* funciona como una lente que legitima y valida corporalidades disidentes al darles representatividad y existencia, transformando estas corporalidades en algo que deja de ser oculto y clandestino para transformarlo en algo visible no solo en el imaginario, sino como una realidad que merece ser representada.

El objetivo final de esta investigación es abordar la problemática *queer* implícita en el *corpus* seleccionado de cuatro pintorxs mexicanxs y un fotógrafo, cuyo trabajo proviene de diferentes lugares de la república mexicana y se caracteriza por ser un trabajo figurativo enfocado en las corporalidades *queer*, además de contar con diferentes medios de distribución, procedencias y posiciones en el mundo artístico y ser artistas que poseen una identidad sexogenérica disidente, que se refleja de un modo u otro en sus obras realizadas entre 2012 y 2022. El trabajo de estxs artistas se considera relevante por presentar

¹ Este nombre se asumió en 2011 después del fallecimiento de José Covarrubias quien fundó el proyecto en 1983 con el nombre de Círculo Cultural Gay. Este se lleva a cabo en el Museo del Chopo de la UNAM (Irys, 2022).

diferentes enfoques que enuncian la posición política y las convicciones de cada unx de ellxs sobre los derechos de las identidades diversas. Entonces, no se trata solamente de estudiar las obras plásticas como 'objeto' de análisis, sino como manifestaciones de la realidad diversa existente.

Cabe mencionar que los análisis sobre arte contemporáneo en México, centrados en este tópico, son escasos. La mayoría de los estudios son retrospectivos y no se enfocan en el arte mexicano del siglo XXI (Ospina Álvarez, 2012; Scerbo, 2019; Trejo Ortiz, 2013), el cual es el enfoque de esta investigación. Sin embargo, no puede perderse de vista aportaciones como las de Nivardo Trejo Olvera (2020) quien, en su tesis de maestría, aborda las masculinidades y su representación en el arte *queer* en el arte contemporáneo mexicano, o los estudios de Antonio Prieto Stambaugh (2016), quien realiza un análisis del arte contemporáneo mexicano de las disidencias sexo genéricas en la performance.

Por lo tanto, el propósito de este estudio es abordar dos campos poco explorados en México en manifestaciones culturales que articulan ambas dimensiones de manera inseparable: lo *queer* y el arte contemporáneo mexicano. El arte *queer/cuir* permite explorar cómo las creaciones artísticas mexicanas entre el 2012 y 2022 revisan temas centrales para las disidencias sexogenéricas como las corporalidades o los estereotipos sobre dichas disidencias, mientras que problematiza las representaciones de lo *queer* presentes en ellas. Este enfoque permitirá explorar los cuestionamientos sociales, políticos y plásticos planteados a través de las obras.

En síntesis, la presente tesis doctoral tiene el objetivo de analizar cómo una selección representativa de pinturas y fotografías *queer* en el arte contemporáneo mexicano, de 2012 a 2022, construyen nuevas representaciones visuales en torno a las corporalidades y, de esa manera, interpelan tanto la heteronormatividad como los estereotipos en torno a las

disidencias sexo genéricas en México. A través de un enfoque interpretativo-crítico, con una metodología de análisis basada en la iconología de Erwin Panofsky (2017) y la semiótica de la imagen de Umberto Eco (1986, 1992), se examinan tanto las construcciones discursivas en torno a las corporalidades de género tradicionales, como las nuevas construcciones generadas a partir de las manifestaciones de género no binarias. Debe quedar claro que esta muestra de autores se considera representativa solamente del arte figurativo centrado en las corporalidades sexogenéricas disidentes y que no abarca la totalidad de las creaciones *queer* de esta década. Esto se debe a que resultaría inabarcable abordar todos los tipos de creación *queer* de este lapso de tiempo, así como hablar de todos los artistas que pueden clasificarse dentro de esta categoría.

La hipótesis central de esta tesis doctoral es que el arte *queer/cuir*, en particular la pintura y la fotografía, producido por artistas mexicanos entre los años 2012 y 2022, cuestiona y subvierte las construcciones de las corporalidades de género tradicionales en la sociedad mexicana a través de los cuestionamientos temáticos y plásticos en sus obras.

El arte *queer* es un espacio de movilidad y visibilidad que polemiza activamente los discursos hegemónicos y transforma la expresión artística en un marco de activismo social. La comunidad artística *queer* en México se ha organizado en colectivos y espacios independientes para visibilizar y promover el arte y la cultura *queer*. Algunos de los colectivos y espacios *queer* más destacados en México son: colectiva *Chuvajetik* en San Cristóbal de las Casas, Chiapas; y *Somos voces*, espacio para la literatura y el arte en Zona Rosa, en la Ciudad de México. También existen festivales de arte *queer* en México como el Festival Internacional de Arte Queer (FIQA) y el Festival Internacional de Cine LGBTQ+ de la Ciudad de México (Mix México). La producción artística *queer* en México aborda una gran variedad de temas, desde la identidad y la representación de género, hasta la lucha por los derechos

LGBTTTIQA+ y la resistencia frente a la discriminación y la violencia. No solo se trata de discutir las representaciones de las corporalidades de género binarias establecidas, sino de abrir el camino hacia otras identidades² y sus representaciones, así como cuestionar la noción misma de identidad como una idea fija e inamovible, que es justamente lo que plantea la teoría *queer*.

El arte *queer* es un espacio para la afirmación de subjetividades y prácticas sexuales que han sido históricamente marginadas y perseguidas. Su poder transformador reside en su capacidad para desafiar y subvertir las normas culturales y los discursos hegemónicos que sostienen la discriminación y la violencia contra la diversidad sexual y de género. En este sentido, el arte *queer* tiene el potencial de gestar nuevos imaginarios y formas de vida que promueven la inclusión y la diversidad, a la vez que cuestionan las estructuras de poder que oprimen a las minorías sexuales y de género. Esto implica que una sola definición estable e inamovible del término no exista. A partir de esto es que uno de los objetivos específicos de esta tesis es definir qué es el arte *queer*. Se parte de que el arte es, en sí mismo, un espacio transformador en el ámbito social, que se presenta en múltiples frentes de acción que desenmascaran los códigos tradicionales y proponen nuevas maneras de pensar, interpretar y representar el mundo y al individuo. El arte *queer* se suma a esta labor al crear un espacio

² La identidad es entendida en la presente investigación como aquello que está entre lo individual y lo social ya que se origina tanto interiormente como exteriormente y se relaciona con la descripción del individuo. La “identidad es la expresión de un conjunto de rasgos particulares que diferencian a un ser de todos los demás” (Rojas de Rojas, 2004, p. 409) e implica “un dilema entre la singularidad de uno(a) mismo(a) y la similitud con los otros” (Rojas de Rojas, 2004, p. 409). La identidad de un individuo abarca una gran cantidad de rasgos. Entre ellos se pueden encontrar la nacionalidad, la raza, la etnia, la lengua, la clase, la cultura, la edad, el sexo y el género entre muchas otras (Comisión de Derechos Humanos, s.f). En particular, la identidad de género “es la vivencia interna e individual del género tal como cada persona la siente, y que puede corresponder o no con el sexo asignado al momento del nacimiento” (Comisión de Derechos Humanos, s.f). La identidad tiene por ello implicaciones culturales, sociales y personales complejas y mutables a lo largo del tiempo y se relaciona con la forma en la que una persona se autoidentifica. Son precisamente los procesos de poder al igual que el modelado cultural y social, lo que la teoría *queer* cuestiona, ya que se han manejado a lo largo del tiempo como implicaciones naturales correspondientes a la genitalidad con la que se nace. Así la identidad como algo fijo es problematizada por la teoría *queer*, afirmando que no existen las identidades fijas, pues estas sólo se performan (Butler, 2002, 2004, 2007).

donde se desafían los estereotipos, se exploran nuevas formas de expresión y se promueve la inclusión y la diversidad en la sociedad.

En este sentido, el presente estudio contribuye a la comprensión del papel que tiene el arte *queer* en la transformación de las representaciones de género en México desde su textualidad. Igualmente, permite ampliar el debate sobre la diversidad de las identidades de género y los diálogos de las artes visuales con otros ámbitos de la cultura. Si bien es cierto que la presente investigación no aborda un tema nuevo o inexplorado, como es el arte *queer*, sí lo enfoca a partir de cinco artistas que no han sido analizados de manera conjunta en un mismo *corpus* y que, de modo individual, tampoco cuentan con un cuerpo de análisis.

Este estudio da visibilidad en el campo teórico a las voces de un sector de la sociedad que a menudo es considerado inferior, al que infrecuentemente se tiene en consideración o es, incluso, invisibilizado, anulado, violentado y discriminado. El rechazo por este tipo de arte, que surge en algunos segmentos sociales, debe ser leído como un correlato de la aún existente atmósfera de homofobia y discriminación en algunos ámbitos. De acuerdo con el Congreso de la Ciudad de México (2022), entre el 2021 y el 2022 en México se suscitaron ochenta crímenes de odio. Tan solo en enero de 2022 “fueron cometidos al menos ocho crímenes de odio contra personas de la comunidad LGBTTTI en siete entidades de México. Los casos ocurrieron en los estados de Puebla, Ciudad de México, Tabasco, Veracruz, Chihuahua, Nayarit y Oaxaca” (Congreso de la Ciudad de México, 2022).

También, desde una perspectiva crítica, el presente trabajo académico analiza los contenidos identitarios manejados en torno a lo *queer*, desde la perspectiva de artistas que se autodefinen en alguna de las identidades consideradas *queer*. Es decir, este documento también se detiene en qué entienden, como *queer*, los, las y les artistas incluidos en la muestra, al igual que cómo se definen a sí mismos/as/es. A partir de esto se complementa la

exploración de los contenidos implícitos que cuestionan las representaciones de corporalidades tradicionales como las únicas realidades de existencia posibles y válidas.

Asimismo, se discute si estas manifestaciones artísticas buscan cuestionar explícitamente a la sociedad que los rechaza o si son manifestaciones identitarias en las que dichos cuestionamientos son inherentes a la temática de la obra, pero no poseen esta dimensión política de manera intencionada. Esto permite situar la creación artística como instrumento ideológico de apertura hacia nuevas realidades sociales desde un punto de vista no normativo.

Para alcanzar este objetivo, se realizó un análisis iconológico de las obras de cinco artistas: Erik Rivera “El niño terrible”, Ana Segovia, Nelson Morales, Fabián Cháirez y Valeria Ortega Osuna. La selección de estxs artistas se basa en su trayectoria, su relevancia en el medio artístico y la representación de las corporalidades *queer* en sus obras. Erik Rivera “El Niño Terrible”, es un pintor mexicano nacido en la Ciudad de México en 1979. Su trabajo ha sido exhibido individualmente en diversos y diferentes foros, tanto públicos como privados, en México y Europa. Como parte de la comunidad LGBT ha participado en diversas exposiciones colectivas con esta temática. En 2017 ganó el concurso para el Cartel de la Marcha LGTBTTI de la CDMX, además de que ha producido la imagen gráfica y editorial del Festival MIX (cine y diversidad sexual) desde hace cinco años.

Ana Segovia es unx pintorx y artista visual mexicanx, nacidx en la Ciudad de México en 1991. Vive y trabaja en Chicago, Estados Unidos. Su obra se centra en la representación de la figura humana utilizando colores y formas abstractas. Ha participado en varias exposiciones individuales y colectivas en México y en el extranjero. Su trabajo explora la masculinidad y sus estereotipos como resultado de construcciones socioculturales. La plataforma *Artsy* lx incluyó entre lxs diez creadorxs que dan forma al futuro de la escena

artística en México. De igual manera, la revista *Código* lx mencionó en dos ocasiones dentro de las diez nuevas promesas de la escena artística mexicana (Arte Informado, 2017).

Fabián Cháirez, es un pintor y artista mexicano nacido en Chiapas en 1987. De este conjunto de creadores, él es el más reconocido. Su trabajo se caracteriza por la fusión de técnicas tradicionales de pintura con elementos contemporáneos. El eje de su obra es la anatomía masculina, en particular aquellos cuerpos que desobedecen los estereotipos de la masculinidad hegemónica mexicana. Ha expuesto en varias galerías y museos en México, así como en el extranjero. Su obra más polémica es *La Revolución*, exhibida en 2019 en el Palacio de Bellas Artes, que fue objeto de múltiples críticas por haber representado a Zapata *gay*.

Nelson Morales es un fotógrafo oaxaqueño nacido en 1982. Su obra tiene como eje central la exploración visual de la diversidad sexual. Durante varios años ha seguido de cerca la vida de la comunidad muxe del Istmo de Oaxaca. En paralelo, ha explorado su propia identidad a través de la fotografía. Su trabajo ha sido exhibido en México, Colombia y Malasia. Fue finalista del Kuala Lumpur Photo Fest Awards y seleccionado en la I Bienal de Fotografía Oaxaca. Su trabajo se publicó en *Develar y detonar, Fotografía en México ca. 2015*.

Valeria Ortega Osuna es una pintora y artista visual tijuanense nacida en 1995. Su trabajo se enfoca en la exploración de temas como la identidad y el género. Ha expuesto en varias galerías y museos en México y en el extranjero. Ortega es graduada con mérito escolar y de la segunda generación del Programa de Producción de Arte Contemporáneo (PPAC) por su obra *Relaciones Inesperadas*.

Agregando a lo anterior, se utiliza el modelo de análisis iconológico de Erwin Panofsky (2017) y la semiótica de la imagen de Umberto Eco (1986, 1992) para realizar el análisis de

las obras. Con base en estos autores se integraron fichas de análisis para cada una de las obras seleccionadas, comunicando el análisis en la parte pre-iconográfica, iconográfica e iconológica según lo planteado por Panofsky (2017) y complementando la interpretación iconológica con la semiótica de la imagen de Eco (1986, 1992) y lo concerniente a la interpretación relacionada con el contexto social. Estas fichas permiten tener una aproximación a las obras con parámetros de análisis en común y posibilitan distinguir tanto los elementos que las diferencian como el estilo de cada una. Así fue posible detectar algunos aspectos plásticos vinculados con la representación *queer*.

Para llevar a cabo una investigación más completa, se efectuó una revisión documental con el objetivo de establecer y definir con mayor precisión palabras clave como representación, corporalidad genérica tradicional y arte *queer*. A partir de aquello, se llevó a cabo un análisis de las obras elegidas. Otra etapa fundamental en esta investigación fue la realización de entrevistas de profundidad con los artistas seleccionados. El propósito de esto fue identificar sus puntos de vista sobre los aspectos presentes en las obras de arte y su mirada sobre las identidades y corporalidades. La integración de la teoría, el análisis de las obras y su interrelación con los hallazgos provenientes de las entrevistas permitió, además de un acercamiento más completo, la posibilidad de indagar acerca de la relación entre su visión sobre las identidades sexogenéricas y su obra.

La tesis se divide en cuatro capítulos. El primer capítulo trata sobre la representación y la imagen. Aquí se analizan las distintas formas en las que se ha entendido la representación y sus diferentes dimensiones, así como la vinculación entre imagen y representación. También, se aborda la relación entre la imagen y el conocimiento, e igualmente se exponen los diferentes enfoques teóricos sobre la representación de la imagen, como los de Gombrich (2012), Mitchell (2016) y Ricoeur (2013).

En el segundo capítulo se retoman las corporalidades sexogénicas tradicionales en México, entendidas como las formas en las que se han construido históricamente los cuerpos y las identidades en México. Se analizan las distintas concepciones de la sexualidad y el género en la cultura mexicana, al igual que las formas en las que se representan estas corporalidades en las últimas décadas. Tal y como lo plantea Alegría (2005) acerca de las características de comportamientos esperadas en las mexicanas o las presiones con respecto al aspecto físico que deben tener las mujeres para ser consideradas femeninas, planteadas por Lamas (2006) y Legarde (1990). Por otro lado, se abordan los estereotipos de comportamiento de las masculinidades hegemónicas expuestas por Paz (1992) y Monsiváis (2004). Así mismo, se abordan las presiones ejercidas sobre los hombres para cumplir con ciertos estereotipos corporales a partir de las reflexiones de Domínguez Ruvalcaba (2013) y Núñez Noriega (2016).

En el tercer capítulo se identifica el arte *queer/cuir*, su definición y su relación con la teoría *queer*. Se explora cómo el arte *queer/cuir* ha sido utilizado para desafiar las normas de género y sexualidad, y cómo se ha utilizado como medio de expresión y lucha de la comunidad LGBTTTIQA+. Así, se discuten los distintos enfoques desde los que se entiende el arte *queer*, y se establece la perspectiva desde la que dicho término es comprendido y usado en el presente documento. Adicionalmente, se distinguen las distintas concepciones de la teoría *queer*, su evolución y su relación con el concepto de arte *queer* en el arte contemporáneo. Para ello, el acercamiento a la teoría de Teresa de Lauretis (1991, 2015) y de Judith Butler (2002, 2004, 2007) fue imprescindible.

En el cuarto capítulo se realiza el análisis del *corpus* de obras de los artistas seleccionados y un análisis de las nuevas representaciones visuales en torno a las corporalidades *queer* representadas en el arte contemporáneo mexicano. Se analizan los

corpus seleccionados de cada uno de los artistas, identificando las distintas formas en las que representan dichas corporalidades y cómo cada artista, a su modo y en su estilo particular, propone nuevas formas de romper con las corporalidades de género tradicionales en México. Asimismo, se establecen las posibles conexiones entre las obras de los distintos artistas y se identifican las tendencias y los aspectos comunes que surgen en sus creaciones.

En conclusión, esta tesis doctoral parte de las inquietudes personales de identidad y gusto hacia el arte, y tiene como objetivo identificar las estrategias estéticas de los artistas para configurar representaciones *queer* en el arte contemporáneo mexicano y cómo el *corpus* analizado contribuye a incorporar nuevos elementos discursivos en torno a las corporalidades de género, alejándose de los planteamientos tradicionales en México. Con este documento se aspira no únicamente a fomentar un diálogo en torno a la diversidad sexual y de género México, sino igualmente mostrar cómo el arte contemporáneo es un medio de expresión para la comunidad LGBTTTIQA+ que muestra de diferentes maneras la postura política de lxs artistas. El arte *queer* combate la violencia hacia las identidades sexo-genéricas disidentes, abre espacios de visibilidad y genera un diálogo con lxs espectadores que cuestiona la fijeza de las identidades tradicionales. Al analizar cómo se representan en la actualidad las corporalidades en la cultura mexicana, se podrán entender mejor las formas en las que estas representaciones han influido en la construcción de identidades de género y en la lucha por la igualdad de derechos y oportunidades para todas las personas.

I. LA REPRESENTACIÓN Y LA IMAGEN

El presente capítulo aborda la representación y la imagen como un tema complejo que ha sido explorado por filósofos, artistas y científicos durante siglos. No existe una definición única de representación, pero entender esta y las complejidades que la relacionan con la imagen, permite entenderla como una herramienta fundamental del arte. Una imagen puede funcionar como una representación de algo que existe en el mundo real o en la mente. Las imágenes pueden ser creadas de diversas maneras, incluyendo la pintura, la fotografía, el dibujo, la escultura, la danza, la música y la literatura.

A su vez, el arte es una forma de representación que utiliza imágenes para comunicar ideas, emociones y experiencias. El arte puede ser figurativo, es decir, que plasma objetos o personas del mundo real, o abstracto, lo que equivale a que no figura nada en particular. El arte puede ser realista, o sea que intenta representar la realidad de una manera precisa, o estilizada, esto es que utiliza formas y colores para crear una imagen que es más expresiva que realista.

La representación y la imagen pueden ayudar a entender el arte de varias maneras. En primer lugar, puede auxiliar en la comprensión de cómo las imágenes transmiten información. Las imágenes pueden representar objetos, personas, lugares, eventos e ideas. También pueden comunicar emociones, como la alegría, la tristeza, la ira y el miedo. En segundo lugar, la representación y la imagen pueden ayudar a comprender cómo las imágenes son creadas. Los artistas usan una variedad de técnicas para producir imágenes, incluyendo la línea, el color, la forma, el espacio y la perspectiva. En tercer lugar, la representación y la imagen pueden ayudar a comprender cómo las imágenes son interpretadas. Las personas leen las imágenes de diferentes maneras, dependiendo de sus propias experiencias y conocimientos.

A lo largo de este capítulo, se discutirá la representación y la imagen en el arte. Considerando cómo las imágenes son creadas, interpretadas y utilizadas para comunicar ideas, emociones y experiencias que, al mismo tiempo, son capaces de tener cargas ideológicas, ya sean hegemónicas o contestatarias. Así, la obra de arte transfigura en una herramienta ideológica capaz de llevar a cabo transformaciones sociales o perpetuar el *status quo*.

En este capítulo se hablará brevemente de algunos de los métodos más comunes de análisis de la imagen teniendo en cuenta que la presente tesis realizará un análisis iconológico en complemento con un análisis semiótico. Igualmente, este capítulo no solo abordará las características de dichos análisis, sino también las razones de la elección de estos sobre las demás opciones.

La Representación

En primer lugar, resulta importante dejar claro lo que se entenderá por representación en la presente investigación. El término posee diferentes acepciones de acuerdo con el uso y el contexto en el que se entiende y, por ello, es relevante especificar a qué se refiere la presente investigación al hablar de representación. De acuerdo con la RAE (2020), la palabra representación proviene del latín: *repraesentatio*, *-ōnis* y posee múltiples significados:

- Imagen o idea que sustituye a la realidad
- Conjunto de personas que representan a una entidad, colectividad o corporación
- Cosa que representa otra
- Categoría o distinción social
- Obra dramática que en la Edad Media trataba de temas varios, principalmente religiosos

- Derecho de un individuo a ocupar, para la sucesión en una herencia o mayorazgo, el lugar de otra persona difunta
- Imagen o concepto en que se hace presente a la conciencia un objeto exterior o interior
- Súplica o proposición apoyada en razones o documentos, que se dirige a un príncipe o superior

Así mismo, hace diversas distinciones entre posibles tipos de representación, las cuales abarcan desde las representaciones gráficas matemáticas hasta la representación política (RAE, 2020). Sin embargo, en la mayor parte de ellas puede notarse un elemento común: representar suele aplicarse a la capacidad de algo para estar en lugar de otra cosa. “Etimológicamente el concepto de representación remite tanto al carácter de sustituir lo representado (ausencia) como que esa imagen sustitutiva tiene su propio sentido simbólico (presencia)” (Sel, 2004, p. 162). Así pues, la representación puede entenderse a partir de su característica de ocupar el lugar de otra cosa que está ausente o ir más allá, y adquirir por sí misma un carácter simbólico. Este último deja de depender del modelo representado y se transforma en una imagen autónoma que deja de representar una cosa particular para representar una idea, generalidad, concepto o elemento más profundo que el simple hecho de hacer presente algo que está ausente.

Los diferentes atributos, significados y cargas simbólicas y sociales que se le han otorgado a la representación han variado a lo largo de la historia y se han planteado como un problema a veces plástico y a veces filosófico. Uno de los planteamientos más antiguos conocidos en la filosofía occidental remite al pensamiento de Platón quien, en *La República* (2000), con su famoso mito de la caverna, hablará de la representación como una segunda copia imperfecta de la realidad. Es decir, para Platón, la representación no es más que un

doble engaño que aleja al individuo de la verdad, pues es una copia del mundo material que, a su vez, es una copia imperfecta del mundo de las ideas; único lugar donde yace la verdad y que únicamente es accesible a través de la razón guiada por la dialéctica (2000). Si bien dicha perspectiva no es favorecedora para la representación, ésta es entendida como una imagen mimética (una copia) del mundo sensible o tangible, por lo que puede afirmarse que “Tratar sobre la representación es tratar sobre la imagen” (Zamora, 2007, p. 267). Si bien, dicha imagen no tiene una naturaleza siempre sensible, sí puede afirmarse que hay una estrecha e inseparable relación entre imagen y representación. Dicha relación se tratará de aclarar de mejor manera a lo largo del presente capítulo.

Esta discusión sobre la representación será continuada por su discípulo Aristóteles en *El arte Poética* (2003), en la que desarrollará las características de las representaciones miméticas en la poesía. Lo interesante de su postura es que, a pesar de ser discípulo de Platón, sostendrá que la representación mimética aleja de la verdad y la plantea como un medio para acceder a esta. Aunque evita la discusión en torno a las representaciones visuales y se centra más bien en la poesía y el teatro, es interesante entender cómo Aristóteles busca reivindicar a la representación como vehículo de conocimiento.

Más tarde, será San Agustín, quien en sus *Confesiones* (2010), retomará las cuestiones en torno a la representación y su pertinencia. Perteneciente a la tradición católica, San Agustín defenderá las representaciones o imágenes como fundamentales para la comprensión de lo divino. Es decir, la visión agustiniana comprenderá a la imagen como un complemento de la razón para la comprensión del mundo y, por consiguiente, la asimilación de lo divino.

Varios siglos después, el paso de la Edad Media al Renacimiento trae consigo el surgimiento del nuevo estatus del artista y con ello la aparición de los críticos de arte. Los cambios

antropocentristas del pensamiento renacentista, así como su enfoque en la belleza y la visión del mundo natural como la máxima creación divina, generarán nuevas discusiones en torno a la representación, que se enfocarán más a cuestiones plásticas y menos a cuestiones metafísicas.

Uno de los principales teóricos al respecto es Leon Battista Alberti, quien en su *Tratado de pintura* (1998) sistematiza las reglas de la perspectiva que deben ser usadas por el pintor. Debe recordarse que dichas reglas terminaron de desarrollarse y perfeccionarse en su totalidad durante este periodo artístico, logrando así técnicas muy precisas para generar la ilusión de lejanía y/o cercanía en la representación bidimensional. Battista (1998) aprovechará todos los conocimientos técnicos y artísticos generados hasta el momento, centrando su estudio en la geometría, la técnica y el dibujo preparatorio. El autor creará un tratado sobre la representación de la tridimensionalidad en un plano bidimensional, enfocándose así, no en la capacidad de la imagen para desentrañar una verdad metafísica, sino en su capacidad de representar de manera fiel el mundo visible.

El arte se entiende como una ventana al mundo sensible y este, a su vez, se establece como el único medio para comprender y entender las cosas del mundo. El conocimiento es comprendido entonces como mediado por la experiencia, y es así como la obra de arte pasa de ser la doble mentira planteada por Platón, a ocupar un lugar primordial para el conocimiento humano. “La representación no es necesariamente arte, pero no por eso es menos misteriosa” (Gombrich, 2012, p.5). El Renacimiento postula la existencia de diferencias en las representaciones de la obra de arte, debido a la apreciación de las singularidades por parte del artista, en parte por su experiencia. Con ello, la obra es una ventana al mundo, pero siempre mediada por la experiencia del artista y su capacidad de representación de la ‘realidad’.

Este aspecto mimético de la pintura será cuestionado algunos siglos después por Descartes quien, en su *Dióptrica*, en el *Discurso del método* (2012), critica la representación de las imágenes que priorizan la semejanza de estas con lo representado. Para él, la esencia de las imágenes está en su función referencial, como ocurre con los signos y las palabras (Descartes, 2012). Según Descartes, “[...] la representación adquiere valor justamente por la discrepancia entre la imagen y el objeto representado [...] la imagen ya no es más un reflejo del mundo, sino sólo un sustrato dependiente de un juicio intelectual que identificará al referente” (Cruz, 2009, p.53). Esta perspectiva permite entonces entender a la representación más allá de la función mimética que los renacentistas priorizaban, permitiendo que la imagen funcione más como un signo.

Tiempo después, Ferdinand de Saussure habla del signo como una entidad compuesta por un significante, como la parte que hace referencia a un significado; es decir, existe una asociación entre la palabra (o la imagen) y aquello a lo que remite (Saussure, 1998). Así, el signo resulta ser del todo arbitrario y puede tener una naturaleza visual, auditiva o de otra índole, pues lo destacado en él es el consenso y las relaciones que el mismo signo es capaz de establecer entre un significado y un significante. La importancia de este enfoque respecto a la representación es que este abre el sentido de la representación, ya que esta, al funcionar como signo, no está atada a un vínculo natural o mimético. “Esto abre la representación al constante ‘juego’ o deslizamiento del sentido, a la constante producción de nuevos sentidos, nuevas interpretaciones” (Hall, 1997, p. 28).

Siguiendo estas primeras ideas de Saussure como uno de los teóricos más importantes respecto a la teoría de los signos y la semiótica, está Charles Sanders Peirce (1974), quien desarrolló una teoría de la semiosis o la acción de los signos en la comunicación humana. La semiótica es considerada una rama de la filosofía que se enfoca

en el estudio de los signos y los sistemas de signos y Charles Sanders Peirce, es considerado el fundador de la semiótica moderna. Este autor definió al signo como cualquier cosa que represente algo para alguien en algún aspecto o capacidad y sustentó que todos los fenómenos humanos pueden ser considerados como signos. Así mismo, planteaba que estos signos son fundamentales para la comprensión de la realidad y el pensamiento humano. La semiótica de Peirce ha influido en muchos campos como la filosofía, la lingüística, la antropología, la psicología y la teoría literaria. La semiótica de Peirce (1974) se ocupa de tres aspectos fundamentales de los signos:

1. El signo en sí mismo, que es el objeto material que representa algo más allá de sí mismo.
2. El objeto, que es lo que el signo representa.
3. El interpretante, que es la persona o cosa que interpreta el signo y le da significado.

Pierce dividió la semiosis en tres categorías diferenciales pero interconectadas: la semiosis icónica, la semiosis indexical y la semiosis simbólica. Cada categoría alude a diferentes tipos de signos y su relación con el objeto que representan.

La semiosis icónica en la teoría de Pierce (1974) hace referencia al proceso de comunicación a través de signos que se parecen o se asemejan a lo que representan. También se le conoce como la relación de semejanza entre el signo y su objeto. Por ejemplo, una imagen o una fotografía puede representar un objeto de la realidad, como una flor o un árbol, mediante la semejanza física entre el signo y el objeto. A su vez, dividió la semiosis icónica en tres subcategorías o tipos de signos icónicos: el icono verdadero, el diagrama y la metáfora. El icono verdadero es un signo que se parece directamente a su objeto, como una fotografía o una pintura; el diagrama es un signo que representa relaciones abstractas, como los diagramas científicos o matemáticos; la metáfora es un signo que representa una idea a

través de la comparación con otra cosa, como una metáfora poética. Peirce (1974) consideró que la semiosis icónica era fundamental en la comunicación y en la construcción del conocimiento, ya que funciona como una representación visual de la realidad y ayuda a la conceptualización de ideas abstractas. Sin embargo, también aclaró que la relación icónica entre el signo y su objeto es menos precisa y más subjetiva que en otros tipos de signos, lo que puede llevar a diferentes interpretaciones y provocar la ambigüedad en la comunicación.

Definió la semiosis indexical -que es un tipo de relación semiótica- como aquella que se refiere a la conexión causal o física entre un signo y el objeto representado. Siguiendo un ejemplo del autor, el humo es un índice de fuego, debido a que su presencia es una consecuencia directa de la presencia del fuego. De la misma manera, una huella es un índice de la presencia de un animal, ya que su presencia es una consecuencia directa de la presencia del animal. Peirce (1974) también consideró los gestos y los movimientos corporales como índices importantes en la comunicación humana, porque pueden proporcionar información a través de su conexión física con el objeto o con la situación que representan. Por ejemplo, un gesto de señalar es un índice que indica la dirección de un objeto o lugar. Así pues, los índices son una forma importante de comunicación humana y son utilizados tanto en la comunicación verbal como no verbal.

Por último, en la teoría de Peirce (1974), está la semiosis simbólica, que es un tipo de relación semiótica referida a la conexión convencional o arbitraria entre un signo y el objeto representado. Es un signo que se basa en una convención o acuerdo social para representar algo más allá de sí mismo de manera independiente al posible parecido o no con lo representado. El lenguaje, ya sea escrito o hablado, es un magnífico ejemplo de la relación simbólica, ya que las palabras son símbolos que representan conceptos, objetos, acciones, cualidades y muchas otras cosas, ya sean concretas o abstractas. La relación entre una

palabra y el objeto representado se da por convención social; es decir, debe haber un conocimiento y común acuerdo entre los hablantes para que estos símbolos funcionen como tales. Peirce (1974) consideraba la semiosis simbólica como la forma más compleja y sofisticada de comunicación humana, puesto que permite representar conceptos abstractos y transmitir información a través del tiempo y el espacio. Los símbolos resultan fundamentales para la cultura y están presentes en todas las formas de comunicación, desde la literatura hasta las artes visuales, la música, la ciencia y la tecnología. Por supuesto, es importante entender que la interpretación y desarrollo de los símbolos puede variar entre diferentes culturas y contextos. Además, en la semiosis simbólica se entrecruzan factores históricos, políticos, sociales y culturales. Por lo tanto, la comprensión de los símbolos y su uso adecuado en la comunicación requiere una comprensión profunda de la cultura y la sociedad en la que se generan, usan e interpretan.

Otra de las perspectivas sobre la representación proviene de Roland Barthes, quien en su *Retórica de la imagen* (1964) establece un enfoque más general de la representación y abre amplios campos para su lectura. Dichas áreas son los de la connotación y la denotación; estos hacen referencia a la imagen visual de modo particular, pero enfatizando la estrecha relación entre imagen y texto. Su abordaje planteará la fuerte influencia que ejerce un texto sobre una imagen y viceversa, a la manera de un dúo dinámico en el que la imagen potencia el poder expresivo del texto y este, a su vez, limita la polisemia natural de la imagen. Así, el pensamiento planteado por Barthes (1964) dará relevancia al contexto y a la cultura en la que se elabora e interpreta una representación, ampliando su sentido y su potencia cultural.

En este sentido, Stuart Hall, en su libro *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (1997), dará a la representación un lugar primordial en los estudios culturales. Para él, la representación es una parte fundamental de

la producción del sentido y de la comunicación entre los miembros de una cultura. Este proceso de intercambio depende del uso del lenguaje, los signos y las imágenes (Hall, 1997).

La representación se establece como el vínculo entre los conceptos y el lenguaje, que permite hacer referencia al mundo real o ficticio, es la representación la que permite dotar de sentido a los conceptos. Este proceso depende de sistemas de signos organizados en diversos lenguajes y estos permiten dotar a cada uno de esos conceptos de una representación particular y consensuada, pero completamente arbitraria (Hall, 1997). A partir de estos principios, Hall (1997) establece tres teorías en torno a la representación: la reflectiva, la intencional, y la constructorista. El enfoque reflectivo se refiere a las teorías de la representación enfocadas en la semejanza o la mimesis entre el signo y el objeto representado (Hall, 1997). En este sentido, las teorías que parten de Platón y se desarrollan en el Renacimiento, e incluso la semiosis icónica definida por Peirce mencionadas con anterioridad, son la base de este principio, pues para ellas, la representación únicamente se refiere a la manifestación plástica o lingüística que copia las características visibles del objeto que representa.

El segundo enfoque, la representación intencional, se refiere al caso opuesto, ya que hace referencia a que “es el hablante, el autor, quien impone su sentido único sobre el mundo a través del lenguaje. Las palabras significan lo que el autor pretende que signifiquen” (Hall, 1997, p. 22). Es decir, este tipo de representación hace referencia a lenguajes crípticos y herméticos, que carecen de una capacidad verdadera de comunicación, pues únicamente tienen sentido para quien los origina. La interrupción de este proceso hace que la comunicación producida por dichos objetos culturales se nulifique y pierda su poder significativo en una sociedad, o al menos para aquellos individuos que no tienen acceso al conocimiento de dichos lenguajes. En este sentido, sería más correcto decir que la

representación intencional adquiere un tinte elitista, que es creación del autor y que solo puede ser entendida por aquellos “iniciados” que conocen los códigos creados.

Esta visión resulta interesante, pues muchos códigos de representación artística funcionan en este nivel, es decir, el lenguaje usado por el autor adquiere el significado que este desea y busca, pero no necesariamente el que el lenguaje por convención posee. Si bien Hall (1997) se centra en el lenguaje hablado, esto puede extrapolarse al mundo de la imagen que será definida un poco más adelante. Este enfoque establece que “Las cosas no significan: nosotros construimos el sentido, usando sistemas representacionales –conceptos y signos” (Hall, 1997, p. 22). Así, los signos conforman sistemas representacionales, sin importar si dichos signos son sonoros, visuales o textuales, lo clave es lo que estos signos son capaces de significar (Hall, 1997). Las implicaciones son evidentes, pues la significación de los objetos culturales está “atada” al sistema en el cual se insertan y, por lo tanto, deben de ser leídos desde una perspectiva contextual. De aquí que se restrinja la potencia polisémica, no solo porque el objeto representado no está atado inextricablemente a la intención de quien lo produce, sino también porque su adecuación no le corresponde a todos y cada uno de los sujetos que la interpretan. Esta última opción implicaría una relatividad absoluta en la interpretación de lo representado y con ello, una decidida ruptura al carácter social del objeto cultural.

En esta línea, es relevante mencionar la visión de Michel Foucault, quien en su libro *Las palabras y las cosas* (1968) habla de la representación como discurso. Este enfoque pone en el centro al discurso y no al lenguaje como sistema de representación, siempre localizándolo históricamente; es decir, no plantea el discurso como algo que puede ser analizado como objeto independiente, aislado del contexto cultural en el que se produce y consume. El punto central de la tesis de Foucault radica en la relación entre el discurso, el

conocimiento y el poder. “Rescató la representación de los grilletes de una teoría puramente formal y le dio un contexto histórico, práctico y ‘mundano’ de operación” (Hall, 1997, p. 42). Foucault (1968) cuestiona los intereses a los que obedece la representación; es decir, la representación no es vista más como algo objetivo que solamente es espejo del mundo exterior, sino como una herramienta discursiva tal y como lo es el lenguaje. Bajo esta premisa, la representación puede ser entendida como un mecanismo de construcción que, por medio de signos, imágenes, símbolos, etc., obedece a los intereses específicos de quien la crea. “Para Foucault la producción de conocimiento está siempre cruzada por cuestiones de poder y por el cuerpo; y esto expande grandemente el panorama de lo que está involucrado en la representación” (Hall, 1997, p. 46).

Podría decirse que la representación también es capaz de determinar, establecer y mostrar los atributos exteriores y de comportamiento establecidos y consensuados por una sociedad, como deseados en un individuo a partir de su sexo, su género, su profesión y un largo e inabarcable etcétera. Todas estas variables, al no poder ser estudiadas, ni medidas *in situ*, únicamente pueden ser analizadas por medio de documentos, dentro de los que pueden incluirse las imágenes en general y la obra artística de modo particular. Esta dimensión de la representación permite que, en la presente investigación, adquiera una dimensión más compleja que la que admiten los planteamientos iniciales de Platón. Así, los discursos presentes en las imágenes están contruidos a partir de la posición del sujeto en lo social y lo cultural a partir de su etnicidad, género, posición social, posición económica, religión, preferencia sexual, etc.

La representación habla no solamente a partir de lo que está presente en ella, sino también a partir de lo que en ella está ausente (Foucault, 1968). Así, el creador de imágenes dota de elementos visibles a la obra para guiar por medio de estos al espectador y también

posee un discurso a partir de lo que se niega a representar. Es decir, toda representación, ya sea una imagen, una obra de arte, un texto o cualquier otra forma de expresión, no únicamente comunica a través de lo que está presente en ella, sino también a partir de los que se omite o se niega a representar.

En el caso de un creador de imágenes, esto significa que las decisiones que toma sobre lo que incluye en su obra y lo que deja fuera también tienen un significado y pueden guiar al espectador hacia una interpretación particular. Por ejemplo, si un pintor elige representar un paisaje sin personas, puede estar transmitiendo un sentido de soledad o aislamiento.

Del mismo modo, lo que se niega a representar también puede tener un impacto en la forma en que se interpreta la obra. Por ejemplo, si un artista decide no incluir ciertos detalles en su representación de una escena histórica, puede estar haciendo una declaración sobre lo que cree que es importante destacar y lo que no. Debe recordarse entonces que las representaciones no son una simple reproducción objetiva de la realidad, sino que están cargadas de significado y que, incluso las decisiones aparentemente más pequeñas que toma el creador, pueden ser un indicio de las verdaderas intenciones comunicativas del mismo.

La representación depende entonces de tres cosas: “el mundo de las cosas -la gente, los eventos y las experiencias; el mundo conceptual –los conceptos mentales que llevamos en nuestras cabezas; y los signos, organizados en lenguajes, que ‘están por’ o comunican estos conceptos” (Hall, 1997, p. 54). Puede afirmarse entonces que “El referente de las representaciones visuales es, en definitiva, todo lo que es posible ver, sentir o imaginar” (Entenza, 2008, p.125). Y añadiendo la visión de Foucault, puede agregarse que el discurso implícito también puede encontrarse en aquello que no está representado.

La presente investigación se asienta en la pintura y la fotografía, sin embargo, es importante comprender en primera instancia los tipos de representación existentes. Esto ayuda a explicar las dimensiones completas del término, así como comprender que la imagen es solamente una de las formas de representación que existen. De la misma manera, permite dar un panorama general de la forma en que la imagen se relaciona con los demás tipos de representación, marcando así los límites de la representación figurativa en el arte.

Tipos de Representación

Así como existen diferentes enfoques sobre lo que es la representación, también existen diferentes tipos de representación que han sido estudiados y clasificados por diversos autores en distintas áreas del conocimiento. Algunos de los tipos de representación más comunes son:

Representación mental: Se refiere a la capacidad de los seres humanos para crear modelos mentales o imágenes internas de la realidad. Este tipo de representación ha sido estudiado por la psicología cognitiva y la neurociencia, entre otras disciplinas.

Representación simbólica: Consiste en el uso de símbolos, signos y lenguaje para representar objetos, ideas y conceptos abstractos. Este tipo de representación es fundamental en la comunicación humana y ha sido estudiado por la semiótica y la lingüística, entre otras disciplinas.

Representación icónica: Se refiere a la representación de objetos y situaciones a través de imágenes, fotografías, dibujos y otras formas visuales. Este tipo de representación ha sido estudiado por la teoría del arte y la comunicación visual, entre otras disciplinas.

Representación social: Consiste en la construcción social de la realidad a través de normas, valores y convenciones culturales. Este tipo de representación ha sido estudiado por la sociología, la antropología y la teoría crítica, entre otras disciplinas.

Representación Mental

De acuerdo con George Lakoff y Mark Johnson (1986), la representación mental se refiere a la forma en que las personas piensan y comprenden la realidad a través de modelos mentales o estructuras cognitivas que están basadas en los conocimientos previos y las experiencias sensoriales. Para ellos, la mayor parte del pensamiento y la comprensión de la realidad está basada en metáforas inconscientes usadas para organizar tanto las experiencias vividas como los conceptos aprendidos. Estas metáforas se basan tanto en patrones recurrentes en el lenguaje como en la forma de entender el mundo, y permiten comprender conceptos abstractos y complejos a través de analogías con experiencias más concretas y familiares. Es decir, los conceptos más complejos y abstractos, únicamente resultan comprensibles para el individuo si este es capaz de relacionarlos con experiencias más inmediatas y cotidianas de su vida. Lakoff y Johnson (1986) argumentan que estas metáforas no son simples figuras retóricas, sino que son la base del pensamiento y comprensión de la realidad desarrolladas por cada individuo. Además, la forma en que se entiende la realidad está influenciada por la cultura, el entorno social y las experiencias personales.

En otro enfoque, en la teoría de Jerry Fodor (1986), la representación mental se refiere a la capacidad de la mente para representar y procesar información sobre el mundo. Según este autor, la mente está compuesta por diferentes módulos de conocimiento especializados que procesan información de manera independiente. Cada uno de estos módulos tiene su propio lenguaje de representación y funciona como una especie de “caja

negra” que recibe información del mundo y produce una respuesta específica. En esta teoría, la representación mental es vista como un proceso básico e innato que subyace a toda la actividad cognitiva, y que permite a los seres humanos interactuar de manera efectiva con el entorno. También propone que estos módulos especializados de representaciones mentales pueden combinarse entre sí para generar nuevas representaciones más complejas. Esta estructura le permite a la mente gestar una gran variedad de pensamientos y comportamientos a partir de un conjunto limitado de unidades básicas de representación.

Tanto Fodor (1986), como Lakoff y Johnson (1986), se centran en los procesos cognitivos en sí mismos, mientras que David Marr (1985) se orienta a la representación mental directamente relacionada con la visión. Marr (1985) fue un neurocientífico y experto en inteligencia artificial que desarrolló una teoría computacional de la visión y la percepción. Como la presente tesis se enfoca en pintura, esta perspectiva es la que permite relacionar de manera más clara la representación mental con la imagen, de la que se hablará un poco más adelante.

Para David Marr (1985), la representación mental es la forma en que la mente humana figura el mundo a través de la información que recibe por medio de los sentidos. En su teoría, plantea tres niveles de análisis para explicar el procesamiento visual: el nivel computacional, el nivel algorítmico y el nivel de implementación. En cada uno de estos niveles, se pueden identificar diferentes tipos de representaciones mentales que se utilizan para procesar la información visual. El nivel computacional es el que se usa para explicar cómo la mente humana utiliza representaciones mentales abstractas para procesar la información visual. Estas representaciones incluyen conceptos como “borde”, “superficie”, “esquina”, entre otros, que se utilizan para identificar los elementos básicos de la escena visual y sus relaciones

espaciales. Es decir, es un primer nivel de identificación de lo que se ve a través de elementos básicos de forma y ubicación.

El nivel algorítmico se refiere a cómo la mente humana utiliza representaciones mentales más detalladas y específicas para procesar la información visual. Estas representaciones incluyen modelos matemáticos que describen cómo los objetos y las características visuales se combinan para formar una imagen coherente. Es decir, ya no únicamente se identifican formas básicas y su ubicación en el espacio, sino que las formas son analizadas y comprendidas de manera más exhaustiva para generar una imagen detallada que se puede identificar con mayor precisión como un algo en específico.

Por último, el nivel de implementación propone que la mente humana usa representaciones mentales físicas, como las señales eléctricas que se generan en las células del ojo y en el cerebro, para procesar la información visual. Desde su teoría, la mente humana utiliza diferentes tipos de representaciones mentales para procesar la información visual. Estas representaciones incluyen tanto conceptos abstractos como modelos matemáticos y señales físicas. Así relaciona de manera estrecha la representación mental con la visión como herramienta fundamental de información para esta (Marr, 1985).

La representación mental tiene como característica principal que no posee una materialidad en sí misma y, por lo tanto, no es visual, o al menos, no de manera externa: es decir, no se percibe por medio del sentido de la vista. La complejidad de este modo de representación es que su intangibilidad y su naturaleza volátil, si bien está permeada por las relaciones del sujeto con el exterior, la hacen difícilmente definible y, como se ha visto, lo que trata de estudiarse son los procesos que la hacen posible y la conforman. El hecho de que no pueda afirmarse que su creación está restringida por los elementos externos, ni que únicamente se base en las creaciones imaginarias o mentales, la hacen una forma de

representación muy compleja de explicar. La temporalidad de este tipo de representación es así mismo difusa, pues puede ser momentánea y darse de manera simultánea a otras representaciones de la misma naturaleza, es decir, puede aparecer una y otra vez, modificarse o bien desaparecer en un instante (Marr, 1985).

Esta complejidad, por supuesto, se debe a que no hace referencia de manera concreta a algo visual (más que hasta cierto punto en la teoría de Marr). Es decir, al encontrarse en el interior de la mente de la persona, carece de especificaciones, pues no solo varía de un individuo a otro, sino que dentro de una misma persona, puede tener diferentes manifestaciones (Fodor, 1986; Lakoff y Johnson, 1986; Marr, 1985).

Esto no quiere decir que no sea posible comunicar de un modo u otro estas representaciones, pero para ello, es necesario transferirlas a un medio, ya sean sonidos, palabras, escritos, gráficos o imágenes en movimiento, lo que las transforma de manera automáticamente en representaciones de otra naturaleza. Gracias a lo anterior, esta especie de representación no está aislada de los otros géneros, por el contrario, suele formar parte de ellas de modo sinérgico, ya que hay una estrecha relación entre estas representaciones y los otros tipos en una afectación mutua.

Si bien es imposible afirmar de manera categórica la manera en que estos procesos ocurren, sí es posible afirmar que las representaciones mentales están permeadas por las externas, como la representación icónica, la simbólica o la social. Estas, a su vez, generan una gran cantidad de representaciones mentales (Fodor, 1986; Lakoff y Johnson, 1986; Marr, 1985).

Por ejemplo, una imagen visual genera diversas representaciones mentales, ya sea en manera de símbolos, metáforas, emociones y conceptos, entre otros. Pero al mismo tiempo, para crear una imagen visual, como una pintura o un dibujo, entran en acción una serie de

representaciones mentales que permiten generar las ideas concretas para la creación de dicha imagen.

Representación Simbólica

La representación simbólica es definida por varios teóricos. Uno de ellos es el filósofo alemán Ernst Cassirer (2007), quien es conocido por su teoría de las “formas simbólicas”. En ella sostiene que este tipo de representación es la base de la cultura y el conocimiento humano. Ya que, a través de los símbolos, los seres humanos pueden comunicarse, transmitir conocimientos y generar cultura, para él la representación simbólica es la capacidad humana de crear y utilizar símbolos para representar objetos, ideas y conceptos abstractos. Estos símbolos pueden ser palabras, imágenes, números y otros signos que tienen un significado convencionalmente aceptado por una comunidad cultural, pero la representación simbólica no es algo natural o innato, sino que es una capacidad que se adquiere a partir de la cultura y la educación. Los seres humanos aprenden a emplear y comprender los símbolos a través de un proceso de socialización y educación que les permite adquirir las convenciones y normas culturales necesarias para comunicarse y comprender el mundo.

Además, para Cassirer (2007), la representación simbólica no es simplemente una manera de expresar o comunicar la realidad, sino que es el modo en que se crea. A través de los símbolos, los seres humanos pueden generar nuevas realidades, que pueden ser imaginarias o abstractas, pero que tienen una existencia real en la cultura y la sociedad.

Por otro lado, desde la visión de la teoría antropológica de Clifford Geertz (2003), la representación simbólica se refiere a la forma en que los seres humanos generan y usan símbolos para comprender el mundo y comunicarse con los demás. Él propone a los

símbolos como elementos culturales fundamentales que permiten a los individuos dar sentido a sus experiencias y construir una visión compartida del mundo.

Los símbolos, de manera semejante a lo descrito por Peirce (1974) y por Cassirer (2007), son signos con un significado convencional que se emplean para representar ideas, emociones, valores y otros aspectos de la cultura. Estos símbolos pueden ser verbales o no verbales, y pueden incluir palabras, imágenes, gestos, rituales y otros elementos culturales.

Para Geertz (2007) los símbolos como parte de la cultura son transmitidos de generación en generación. A través de su uso, las personas pueden comunicar sus creencias y valores, crear identidades culturales y articular visiones del mundo compartidas. La cultura no es un conjunto de comportamientos objetivos y medibles, sino que es un sistema simbólico complejo que permite a los seres humanos dar sentido al mundo. Por supuesto, en este derrotero resulta claro que la proposición antes descrita acerca de los símbolos y la semiótica desarrollada por Peirce (1974), al igual que lo mencionado sobre la teoría de Foucault (1968), y que no es necesario repetir aquí, forman parte fundamental de la representación simbólica.

La representación simbólica es una sustitución, es decir, algo puede estar en el lugar de otra cosa, “algo es la imagen de otra cosa, o la representa, cuando puede estar en su lugar, debido a que puede sustituirla” (Zamora, 2007, p.271). Las implicaciones de esta capacidad sustitutiva resultan del todo interesantes, pues si bien un objeto mimético es capaz de ocupar el lugar simbólico del original, el parecido con el original no es una condicionante para este tipo de representación. “La representación, por tanto, no es una réplica. No necesita parecerse al motivo” (Gombrich, 2012, p.94). Este tipo de representaciones tienen la capacidad de superar la distancia espacial y temporal, es decir, el objeto representado está en otro sitio y no puede, en consecuencia, estar presente en el momento requerido y por ello

necesita un sustituto que ocupe su lugar. La representación depende de su potencial contextual, de estar en lugar de, debe tener la eficacia de ocasionar una reacción similar que la que se tendría ante el objeto real (Gombrich, 2012).

Queda claro que una fotografía es capaz de sustituir simbólicamente la presencia de otra cosa y que esta posee cualidades miméticas elevadas, pero también un representante legal es capaz de ejercer esta función sin necesidad de tener ningún parecido con aquel o aquello a lo que representa. Algo similar sucede con los actores, los signos y el lenguaje; este último será justamente al que Cassirer (2007) le dará el papel central en dicho aspecto.

La representación simbólica tiene muchas aristas diferentes, que siempre depende de las convenciones culturales y, que, desde la perspectiva de todos los autores revisados aquí, es parte fundamental del comportamiento humano. Es decir, el ser humano es un ser simbólico por definición, los signos y los símbolos son los que le permiten aprehender las cosas del mundo, así como establecer una relación con este y las cosas que en él habitan.

Representación Icónica

De acuerdo con Nelson Goodman (2010), la representación icónica utiliza imágenes visuales para comunicar información. A diferencia de las representaciones simbólicas, que utilizan símbolos convencionales para representar objetos y conceptos, las representaciones icónicas utilizan imágenes visuales que se asemejan a lo que representan. Las imágenes permiten una comprensión más inmediata y visual del mundo, y tienen una capacidad única para mostrar detalles y matices de la realidad.

Las imágenes pueden ser empleadas para representar objetos, personas, lugares y conceptos de una manera que es fácilmente comprensible y accesible para la mayoría de las personas. Además, las imágenes tienen una capacidad única para mostrar cómo son las cosas en la realidad. A través de las imágenes, se pueden ver detalles y matices que pueden

ser difíciles de capturar mediante otros medios de representación. Por ejemplo, una fotografía de un paisaje puede mostrar detalles sutiles de la luz y la sombra, los colores y la textura que serían difíciles de describir en palabras.

En un sentido similar, para W.J.T. Mitchell (2016), la representación icónica es una forma de representación que usa imágenes para construir y dar forma a la percepción y comprensión del mundo. Las imágenes no simplemente reflejan la realidad, sino que la erigen y la moldean a través de la selección, el encuadre y la presentación. Las imágenes son importantes porque permiten ver el mundo de una manera diferente y más compleja que otros medios de representación. Esta teoría se enfoca más en la imagen en sí que en la representación icónica como concepto, y se diferencia del punto de vista Goodman (2010) a partir de la complejización de esta más allá del mero aspecto mimético e inmediato defendido por él.

Quien logra conjuntar de cierto modo estas dos visiones es Paul Ricoeur (2013). Él tiene como concepto clave de su teoría la representación icónica. Ésta se refiere a la capacidad de las imágenes y los símbolos para evocar significados complejos y profundos más allá de lo que se puede expresar con palabras. De acuerdo con este autor, la representación icónica es una forma de comunicación simbólica que opera a nivel preverbal y preconceptual. A través de la imagen, el símbolo o el signo, se puede transmitir un significado que no puede ser capturado por la descripción literal o la explicación conceptual (Ricoeur, 2013).

La representación icónica juega un papel fundamental en la comprensión humana del mundo y en la construcción de la identidad. La capacidad de las imágenes para evocar significados profundos y complejos es importante para la construcción de narrativas y para la interpretación de las experiencias. Sin embargo, Ricoeur (2013) también hace ver que la

representación icónica puede ser engañosa o manipuladora si se utiliza de manera irresponsable. En manos de los medios de comunicación y otros poderes, las imágenes pueden ser empleadas para manipular emociones y actitudes, y para controlar la percepción pública de los eventos. La representación icónica se caracteriza por ser un tipo de representación aparentemente menos complejo que las representaciones mentales o simbólicas, sin embargo, esto no es así. De hecho, la relación entre las representaciones mentales, las icónicas y las simbólicas suele ser compleja y no están necesariamente aisladas. Es decir, una representación icónica puede tener implícitas las representaciones mentales que le dan lugar o que evoca, así como representaciones simbólicas complejas.

La representación icónica suele caracterizarse por tener un carácter material y tangible. Es decir, le permite, a diferencia de la representación mental, ser percibida por otros individuos. “Pero también sirve a una de las personas como una representación material de su propia y privada representación inmaterial” (Zamora, 2007, p.279). La naturaleza de las representaciones icónicas está relacionada en general con procedimientos plásticos o gráficos, pero dependen al mismo tiempo de la traducción que hace de sus propias percepciones el creador de estas. Sin embargo, depende también de la interpretación que hace el espectador de los materiales realizados por el creador. Así, aunque estas representaciones pertenecen al campo de los sentidos, no dejan de estar relacionadas con el ámbito de lo simbólico, la percepción individual y el consenso social que permiten que una representación determinada aluda a aquello que es representado.

Hans-Georg Gadamer (1999), al igual que Ricoeur y Mitchell, destaca la importancia de la imagen en la interpretación y en la comprensión de la realidad. Para él, la representación icónica es una forma de comprensión que permite la conexión directa entre el sujeto que percibe y lo que es percibido. La imagen es una forma de representación que va

más allá de la palabra y que puede transmitir una riqueza de significado que no puede ser expresada verbalmente. De este modo, puede decirse que la representación icónica se relaciona de manera estrecha con la imagen, aunque no solamente se remite a esta, pues el mismo Gadamer (1999) menciona como formas de representación icónica el juego y el lenguaje, que no serán abordados aquí. Cabe destacar, que la característica que tienen en común las diferentes definiciones de la representación icónica podría englobarse, en primer lugar, en su aspecto material y visible. En segundo lugar, los teóricos también coinciden en destacar la capacidad de este tipo de representación para transmitir conocimiento de un modo completamente distinto y único que la destaca y diferencia de otras formas de comunicación como la palabra.

Si bien hay autores como Gadamer (1999) que incluirá el lenguaje como una de las formas de la representación icónica, en general ésta es contrapuesta al lenguaje. Esta comparativa normalmente se relaciona con su inmediatez, o su capacidad de dar información detallada que la palabra no alcanza a transmitir con la eficiencia suficiente (Goodman, 2010). Pero la parte más interesante, es que esta comparación no se restringe únicamente a la capacidad mimética de la representación icónica, sino que se complejiza a partir de su naturaleza visual, sensorial y simbólica. Es decir, la representación icónica es tratada como un elemento visual (normalmente equiparado con la imagen), capaz de dar información profunda de una manera y, a partir de reglas distintas, de las que posee el lenguaje.

Representación Social

Serge Moscovici fue uno de los fundadores de la teoría de la representación social (1979), y definió estas como formas de conocimiento socialmente compartidas que ayudan a las personas a comprender y adaptarse a su entorno social. Desarrolla la idea de que las representaciones sociales tienen la capacidad de tener un efecto poderoso en el

comportamiento humano y pueden influir en la toma de decisiones y en la acción colectiva. Su teoría se refiere a la forma en que las personas construyen y comparten formas de conocimiento sobre el mundo que las rodea. Según esta teoría, las representaciones sociales son formas de conocimiento compartidas que permiten a las personas comprender y adaptarse a su entorno. Las representaciones sociales se forman a través de la interacción y la comunicación, y son influenciadas por factores sociales, culturales e históricos. Las representaciones de esta naturaleza son, por lo tanto, una construcción social y no una mera copia de la realidad objetiva.

Moscovici (1979) también sostiene que las representaciones sociales tienen una función psicológica importante, ya que ayudan a las personas a dar sentido al mundo que las rodea y a sentirse conectadas con los demás. Además, pueden influir en la forma en que los individuos perciben, juzgan y actúan en situaciones sociales específicas. Algunos ejemplos de comunicación social son:

Conversaciones cotidianas: las conversaciones del día a día son un ejemplo de comunicación social. Estas conversaciones pueden tener lugar en el trabajo, en casa, con amigos, etc.

Medios de comunicación: los medios de comunicación, como la televisión, la radio, los periódicos y las redes sociales, son formas populares de comunicación social. A través de estos medios, se difunden noticias, opiniones, entretenimiento y publicidad.

Publicidad: la publicidad es una forma de comunicación social que se utiliza para promover productos o servicios a un público específico.

Activismo social: el activismo social implica la movilización de individuos y grupos para promover un cambio social en temas como la igualdad, el medioambiente, la justicia, entre otros.

Comunicación intercultural: la comunicación intercultural se refiere a la comunicación entre personas de diferentes culturas, y puede incluir la traducción, la adaptación cultural y el aprendizaje mutuo.

Artes y cultura: la literatura, el cine, la música y otras formas de arte son también ejemplos de comunicación social, ya que a través de ellas se transmiten ideas, valores y sentimientos a un público amplio.

Por otro lado, Denise Jodelet (1986) ha trabajado en la aplicación de la teoría de la representación social en el ámbito de la psicología, enfocándose en el papel de las representaciones sociales en la formación de las identidades. Su teoría se centra en cómo las personas construyen y comparten conocimientos y creencias sobre su entorno social y cultural. Para esta autora, al igual que para Moscovici (1979), las representaciones sociales son formas de conocimiento que permiten a las personas comprender y actuar en el mundo que las rodea.

Jodelet (1986) considera que las representaciones sociales se construyen a través de procesos de comunicación y socialización, y que están influidas por factores como la cultura, la historia, la identidad y el poder. Este tipo de representaciones son construcciones sociales y no reflejan necesariamente una realidad objetiva. Las representaciones sociales tienen una función importante en la vida cotidiana y en la acción social, ya que pueden influir en la percepción, la evaluación y el comportamiento de las personas en diferentes situaciones sociales, y pueden ayudar a las personas a crear un sentido de cohesión y pertenencia a un grupo o comunidad.

Willem Doise (1986), considerado junto con Moscovici uno de los fundadores de la teoría de la representación social, ha investigado la dinámica de la construcción y transformación de las representaciones sociales a través de la interacción social y la

comunicación. Su trabajo ha ayudado a mostrar cómo las representaciones sociales pueden influir en la toma de decisiones y el comportamiento de los individuos. Para este autor, las representaciones sociales se construyen a través de procesos de explicación, que implican la identificación de causas y efectos en el mundo y la elaboración de hipótesis sobre el funcionamiento de diferentes fenómenos sociales. También explica, al igual que Jodelet (1986), cómo las representaciones sociales pueden estar influidas por factores como la cultura, la historia, la identidad y el poder, y cómo las representaciones sociales pueden ser compartidas por diferentes grupos y comunidades.

En este sentido, las teorías de Doise (1986), Moscovici (1976) y Jodelet (1986), son muy cercanas y tienen enfoques muy similares. Todos ellos consideran que las representaciones sociales son una forma de conocimiento compartido que permite a las personas comprender y actuar en su entorno social. Las representaciones sociales pueden tener una función importante en la formación y el mantenimiento de la identidad y en la organización de las relaciones. Estas pueden ser compartidas por diferentes grupos y comunidades, y pueden influir en la percepción, la evaluación y el comportamiento de las personas en diferentes contextos sociales.

Como puede observarse, este tipo de representación atraviesa y está atravesada a la vez por los tipos de representación explicados con anterioridad. Es decir, si bien existe una clasificación para entender los tipos de representación existentes, estas siempre terminan tocándose, afectándose y entrecruzándose de manera compleja. Solamente por poner un ejemplo, dentro de la representación social se explica la fuerte influencia de la cultura y las relaciones de poder que determinan un sinnúmero de comportamientos sociales. Estos, a su vez, influyen en las representaciones mentales que generan los individuos sobre sí mismos y su entorno. Si bien las representaciones mentales no son visibles para los otros, estas suelen

comunicarse por medio de representaciones simbólicas o icónicas de diferente índole. Es decir, todos los tipos de representación se relacionan y se afectan; no son excluyentes las unas de las otras.

Así, cuando se ve una pancarta de protesta en una marcha por los derechos humanos, por ejemplo, estamos viendo una forma de representación social, tanto en la pancarta como en la marcha en sí misma. A su vez, la pancarta puede contener imágenes que son parte de la representación icónica y que también pueden tener símbolos que formarían parte de la representación simbólica. La marcha en sí misma también es parte de la representación simbólica, y a su vez, todo este conjunto de representaciones proviene de representaciones mentales diversas y al mismo tiempo las generan.

La Imagen

“Una imagen es una representación de algo que no está presente. Es una apariencia de algo que ha sido sustraído del lugar donde se encontraba originalmente y que puede perdurar muchos años” (Aparici, García, Fernández y Osuna, 2006, p.31). La imagen puede ser entendida en su sentido más inmediato como una representación visual o pictórica de algo. Puede ser una fotografía, un dibujo, una pintura, un gráfico, un diagrama, entre otros tipos de representaciones visuales. Las imágenes se utilizan en una gran variedad de campos y contextos, incluyendo la comunicación, el arte, la ciencia, la tecnología y la cultura. Pueden ser utilizadas para transmitir información, para expresar emociones y sentimientos, para crear una experiencia estética o para contar una historia.

En general, las imágenes son una forma poderosa de comunicación visual, ya que permiten transmitir información de manera rápida y eficaz. También pueden ser empleadas para generar una conexión emocional con el espectador y para captar su atención de manera efectiva.

Como se ha visto, las imágenes son entendidas principalmente como representaciones icónicas, pero también pueden ser representaciones simbólicas o sociales. A su vez, estas provienen de representaciones mentales y simultáneamente las evocan. Así, la imagen puede funcionar como representación en más de un sentido y, si bien no todos los símbolos son imágenes y no todas las imágenes son simbólicas, la imagen posee un dinamismo y una complejidad que la hace única.

Debe tenerse claro, que la imagen pertenece a una cultura y una sociedad, pero “es también un medio de comunicación y de representación del mundo (...) la imagen es universal pero siempre particularizada” (Aumont, 1992, p. 138). Es decir, es universal en el sentido de que está presente en todas las culturas, pero es particular porque siempre posee funciones y significados diversos a partir de la sociedad que las produce y las consume. Esta perspectiva fue también la sugerida por Barthes (1964), lo cual permitió trascender a la noción de texto como un objeto inmanente y considerarlo como parte de un sistema más amplio. También fue la que permitió a Foucault (1968) relacionarla dentro de un entramado de poder y repensar el lugar del autor en él, por ejemplo.

Zamora (2007) establece tres momentos clave en la imagen: el paso de la imagen como copia a la imagen como signo, el paso de la imagen como signo a la imagen como símbolo y el paso de la imagen como símbolo a la imagen como presencia. Estos tres momentos resultan indispensables para entender las imágenes como representación, ya que cada una tiene implicaciones particulares en cuanto a su forma y su función. Por principio, la imagen puede establecerse en su nivel más básico como un reflejo mimético del original; es decir, la imagen busca tener ciertos rasgos que la definen y que hacen que sea reconocible como la imagen de un objeto particular y no de otro. Esta visión recuerda a las ideas de Platón (2000) y Aristóteles (1948), que equiparaban la imagen a su capacidad mimética de la

realidad. Por supuesto, esta visión primaria de la imagen ha sido cuestionada en diversas ocasiones y por diferentes autores, ya que relega la imagen al ámbito de la copia sin involucrar en ellas las complejidades de su percepción y lectura.

Ernst Gombrich (2012) afirmaba que las imágenes no son simples copias de la realidad, sino que son construcciones mentales que se basan en las expectativas culturales y convenciones visuales. La percepción de la realidad no es una experiencia directa, sino que siempre está mediada por la cultura y el lenguaje. Argumentó que la percepción visual es un proceso activo de construcción de la realidad que involucra tanto la imagen visual como la memoria y las experiencias previas del observador. En esta misma línea, Eco (1986) afirma que las imágenes no son meras copias de la realidad, sino que son construcciones mentales que se basan en convenciones culturales y códigos visuales. Así mismo, las imágenes son interpretadas por los observadores, teniendo gran importancia el contexto cultural y social en la interpretación de éstas. Según Eco (1986), la interpretación de las imágenes no es un proceso objetivo y universal, sino que está influenciado por factores como la experiencia previa, la educación y la cultura.

Además, Gadamer (1999) destaca que la imagen tiene una dimensión histórica y cultural, ya que la percepción de una imagen está influenciada por el contexto cultural y por la historia de su creación y recepción. La imagen es una forma de representación icónica que está imbuida de significado cultural e histórico. Este autor sostiene que la imagen puede ser interpretada de múltiples maneras, y que la comprensión de la imagen depende del diálogo entre el sujeto que percibe y la imagen misma. La interpretación de una imagen no es un proceso puramente cognitivo, ya que está influenciado por la experiencia y por el contexto cultural e histórico del sujeto que percibe.

Así pues, la imagen vista meramente como un ejercicio mimético ha sido profundamente cuestionada y por ello es descrita únicamente como un primer estado de su comprensión. Si bien, la complejidad en la comprensión de la imagen no excluye por completo las cualidades miméticas que esta puede tener, si se la piensa desde otros ángulos, excluyendo la mimesis como su única condicionante conformante. Debe tenerse en cuenta que el valor mimético de la imagen únicamente puede ser considerado a partir de su referente “porque como los referentes a una imagen actúan como paradigmas de la representación, cualquier alteración plástica de esa norma, que no será casual, producirá significación” (Entenza, 2008, p. 474). Y basta con pensar en las representaciones de seres u objetos míticos que no poseen un referente u original, como es el caso de los seres mitológicos, o en el caso de imágenes de objetos que aún no existen, como los planos o proyectos, para darse cuenta de las limitaciones que enfrentan las definiciones de imagen basadas en la mimesis.

Desde un punto de vista más general, la mimesis sería la búsqueda básica de la imagen, en la que su pretensión se reduce a la búsqueda de ciertos rasgos que hagan identificable a esa representación como imagen de una cosa en específico. La creación de imágenes miméticas es solamente una de tantas estrategias que pueden usarse para la representación, pero también pueden usarse representaciones diagramáticas, icónicas o simbólicas para representar conceptos matemáticos o filosóficos, que no poseen realmente un referente visual (Parra, 2017).

Si bien es cierto que el parecido puede tener un papel fundamental en la representación, también es un hecho que lo que se busca en una imagen de esta naturaleza es, más bien, cierto tipo y número de rasgos definidos que hagan identificable la cosa o el sujeto al que hacen referencia. No puede negarse que “las imágenes en nuestro mundo

social tienden a suplantar también a las personas y las cosas” (Soto, 2015, p.109). Esta sustitución puede darse a partir de la mimesis o bien cumpliendo con la cantidad mínima de rasgos necesarios para hacer reconocible la cosa representada. Es decir, una caricatura de una persona particular suele resaltar ciertos rasgos altamente identificables sin necesidad de ser una copia exacta de todas las facciones presentes en el original y, aun así, cumple a la perfección su función de ‘copia’. Permite que esa imagen sea la representación de una cosa específica y no de otra.

“La imagen es un campo problemático, un sistema complejo que, si bien comprende un escenario elocuente de representación, no se restringe de manera unívoca a esta función” (Parra, 2017, p. 233). Así pues, la imagen como copia es capaz de sustituir al objeto del que toma lugar, pero su función no se restringe únicamente a ser un espejo o copia del mundo visible.

Este nivel de representación como copia, se centra más en la búsqueda de ciertos elementos identificables que luego son plasmados en una imagen y que tienen la pretensión de identificar un objeto particular y específico. Esta es la razón por la que la idea de mimesis puede ser cuestionada como un error conceptual, pues “no existe ninguna imagen que sea fiel a la naturaleza: todas las imágenes son signos” (Gombrich, 2012, p. XV). Así, la mimesis es solamente una pretensión de parecido, pero nunca un objetivo logrado.

Sin embargo, se puede entender que la búsqueda mimética no implica su realización, sino únicamente su pretensión y su pesquisa de rasgos identificables. Muchas veces, la imagen hace alusión “a un tipo específico de representación visual, aquella en la que se da una relación de analogía, de similitud, entre la expresión y su referente” (Entenza, 2008, p.353). Otros autores, como Villafañe (1985) dejarán de lado esta analogía, considerando como imagen cualquier representación visual independientemente de si son figurativas o no,

lo cual provoca que sean incluyentes de signos y símbolos. Al mismo tiempo, implicaría, según se ha visto, que la analogía descansa en elementos que pueden ir más allá del figurativismo. El paso de esta búsqueda mimética de la imagen como copia a la imagen como signo, radica sobre todo en las características de la imagen. Cuando la imagen deja de buscar imitar los rasgos reconocibles de un objeto particular y se centra en su significado, entonces la imagen pasa a ser un signo. “La mayor parte de los alfabetos empezaron siendo pictogramas, imágenes rudimentarias” (Gombrich, 2012, pág. XX) y, a partir de las necesidades de sus usuarios, se transformaron en signos.

Debe tenerse en cuenta, en primer lugar, que el signo es siempre arbitrario y que, si bien puede tener cierta conexión mimética con el modelo original, también puede carecer por completo de esta. Es decir, una imagen se transforma en signo de algo más por convención social, y esta es la que genera una conexión entre el signo y la cosa. Es por ello también que, para comprender estos signos, debemos aprenderlos, pues la relación entre estos y lo que representan no se da a partir de una relación natural, como en el caso de las imágenes miméticas (Zamora, 2007). Por lo tanto, hay que tener presente uno de sus atributos: su carácter convencional. “Los significados de las imágenes son socialmente situacionales” (Soto, 2015, p.120). Por ello siempre dependen de los códigos compartidos por un grupo cultural determinado, así como del contexto histórico y social. Así, una misma imagen que funciona como signo, puede variar o ampliar los significados que contiene, dependiendo del grupo que los genera, acepta o pone en circulación.

El ejemplo más extendido y estudiado de un sistema de signos es el lenguaje, sin embargo, esto no quiere decir que sea el único sistema de signos existente. Tampoco debe olvidarse que la escritura en sí misma es un sistema de signos, y que al mismo tiempo la escritura es imagen. La escritura como imagen y como signo no excluye otro tipo de

imágenes que no pertenecen al sistema de escritura, pero que también funcionan como signos. “El significado de los signos no reside en su aspecto global, sino en lo que se denominan características distintivas” (Gombrich, 2012, p.XIX). Por lo tanto, cuando se identifica una letra, por ejemplo, se está leyendo un signo a partir de ciertos elementos indispensables que, si son alterados, harían ininteligible el signo. Pero al mismo tiempo posee otros que pueden modificarse sin degradar aquello que le permite al lector identificarlo (Gombrich, 2012).

Puede entenderse entonces que la imagen como signo se libera de la restricción mimética y que ya no requiere de una relación natural de similitud con el original, sino que depende ahora del conocimiento previo, del aprendizaje y del uso. Esto no implica “hacer a un lado la idea de que las relaciones que establecen los espectadores u observadores con las imágenes siempre se encuentran en un ‘marco’ temporal y espacialmente definido” (Soto, 2015, p. 125). El mundo como se le conoce es un mundo conformado por signos, ya que las maneras de comunicación, por ejemplo, están basadas en los signos lingüísticos que se han aprendido. Pero, según se ha visto, el lenguaje no es el único ejemplo, todo está conformado en mayor o menor medida por signos. “La diferencia entre las imágenes y los signos, pues, no reside en su nivel de iconicidad o convencionalidad. Las imágenes pueden funcionar como signos en el momento en que se reconozcan como tales” (Gombrich, 2012, p. XIX) y si bien es cierto que no todos los signos son imágenes, lo que es una realidad es que estos siempre son representación de otra cosa.

Las imágenes como signos, a diferencia de las imágenes miméticas, pueden, por su naturaleza, ser representaciones de abstracciones y no solamente de cosas concretas a las que pretenden imitar. Esto da a la imagen como signo una cantidad infinita de posibilidades, pues no depende ya de la cosa concreta a la que hace referencia para obtener existencia. La

obra de arte, como las analizadas en esta investigación, se valen de signos y símbolos para comunicar ideas complejas y posturas ideológicas específicas.

Del signo puede pasarse al símbolo, Zamora (2007) afirma que este tránsito no es de esencia, sino de intensidad, término retomado de Barthes. Barthes (1990) introduce el concepto de “intensidad” para referirse a la cualidad emocional o afectiva de una fotografía. De acuerdo con este autor, una fotografía tiene la capacidad de evocar en el espectador un sentimiento, una emoción o una sensación intensa que puede estar relacionada con el pasado, con la memoria personal o con la cultura. Un símbolo contiene en su interior una fuerza y una potencia que el signo en sí mismo no tiene.

Es decir, los símbolos son signos que han adquirido una carga mayor que un signo y si bien, al igual que todo signo, dependen de la convención, estos poseen una potencia mayor en sus alcances. La diferencia entonces entre el signo y el símbolo radica en la cantidad de significados que cada uno es capaz de contener y, potencialmente, cualquier signo puede transformarse en un símbolo. Eco (1986) sostiene que las imágenes son sistemas de signos que funcionan como formas de representación simbólica de la realidad. El símbolo es un signo que se relaciona con su objeto por una convención o acuerdo social, es decir, un consentimiento colectivo entre una comunidad de personas que comparten un mismo sistema de signos y significados. De esta manera, el símbolo se aprovecha para representar algo más allá de sí mismo, y su significado depende del contexto y del consenso social en el que se utiliza (Peirce, 1974).

En concordancia con este autor, también se puede hablar del “símbolo desacuerdo”, que es un tipo de signo que no se relaciona con su objeto por una convención social, sino que se determina de manera unipersonal y subjetiva. Esto puede ocurrir cuando alguien establece una relación personal e individual entre un signo y su objeto, sin seguir las

convenciones sociales establecidas (situación común en las representaciones artísticas contemporáneas). El 'símbolo desacuerdo' es un signo que no es comprendido por otros, y que puede tener un significado diferente al que se le asigna socialmente. Peirce (1974) considera que este tipo de signo es menos útil para la comunicación y el conocimiento que los símbolos convencionales, ya que su significado no es compartido por otros, lo que dificulta la comprensión y la transmisión de información.

“Podríamos decir que las imágenes, en general, pueden sugerir distintos significados dependiendo del contexto social, la geografía cultural y la historia, pero que no poseen significados por sí mismas” (Soto, 2015, p.134). Es decir, la imagen como signo o como símbolo dependerá directamente del grupo social que la produce y la consume. En este sentido, la convención se establece como elemento fundamental para la significación, comprensión, elaboración y distribución de las imágenes. Así bien, el símbolo tiene una fuerza cultural impresionante, pues es el contenedor de una gran cantidad de significados que involucran una serie de interrelaciones culturales que la mayor parte de las veces se escapan de la representación misma. Esto quiere decir que el símbolo tiene la capacidad de encerrar dentro de sí significados que no pueden ser traducidos del todo a ningún tipo de lenguaje, son conformadores en sí mismos de los individuos. En este sentido, “podemos cambiar nuestros signos y seguir adelante; pero no podemos cambiar nuestros símbolos sin cambiar nosotros mismos” (Zamora, 2007, p. 312).

Debe entenderse que el símbolo siempre es un signo, pero no todo signo es un símbolo, aunque guarda en su interior la capacidad de transformarse en uno. Los signos forman una parte fundamental en la existencia humana. “Somos seres sígnicos en tanto pertenecemos a la naturaleza, en tanto estamos vivos; somos seres simbólicos en tanto pertenecemos a la cultura” (Zamora, 2007, p.312). El origen tanto de los signos como de los

símbolos es en cierta medida inaccesible y son conocidos a través del uso y la repetición. Si bien es evidente que tanto los signos como los símbolos pueden ser rastreados hasta cierto punto, en la mayor parte de los casos nunca queda del todo claro el origen, ya que su arbitrariedad los hace siempre en cierta medida inaprensibles.

El significado de las imágenes, ya sean como signos o como símbolos, depende entonces “de las dimensiones sociales, ideológicas, políticas, culturales, etc., que perfilan un ‘modo de ver’” (Soto, 2015, p. 103). Las imágenes están presentes en las relaciones sociales, también son usadas en la vinculación con la realidad y con otros individuos; las imágenes están presentes en todos los aspectos de la vida, la vida se desenvuelve entre ellas (Soto, 2015). Si bien antes las imágenes formaban parte de lo extraordinario, con la reproductibilidad técnica de las imágenes (Benjamin, 2003), estas han abarcado partes cada vez más grandes de la vida cotidiana. Rodean, envuelven y acompañan todos los ámbitos y momentos de la vida humana. Forman parte de la cotidianidad, a tal grado que, a veces, se pierde de vista la importancia que ha adquirido la imagen en la vida cotidiana.

Las imágenes pueden guardar una estrecha relación de parecido con su original o, por el contrario, alejarse de su referente y transformarse en una imagen completamente abstracta, como es el caso de la escritura. “El criterio de valor de una imagen no es su parecido con el modelo, sino su eficacia dentro de un contexto de acción” (Gombrich, 2012, p.94). Es decir, una imagen puede funcionar como copia, como signo o como símbolo de manera independiente a su grado de iconicidad. Al hablar de grado de iconicidad se hace referencia a una escala en la que pueden situarse las imágenes de acuerdo con su grado de parecido con el referente, por ejemplo, en el caso de Villafañe (1985), se propone una escala de iconicidad para la imagen fija-aislada y que pretende hacer una generalización de niveles o grados que, por supuesto, son solamente una propuesta y aproximación explicativa.

La escala propuesta por Villafañe (1985, pp. 41-42) es la siguiente:

Grado 11, la imagen natural como, por ejemplo, cualquier percepción de la realidad;

Grado 10, el modelo tridimensional a escala como, por ejemplo, la Venus de Milo;

Grado 9, las imágenes de registro estereoscópico, que restablecen la forma y la posición de los objetos que emiten radiación como, por ejemplo, un holograma;

Grado 8, la fotografía en color, cuando su definición se pueda equiparar al ojo medio;

Grado 7, la fotografía en blanco y negro, cuando su definición sea equiparable a la del ojo medio;

Grado 6, la pintura realista, en la que restablecen de una forma razonable las relaciones espaciales en un plano bidimensional;

Grado 5, la representación figurativa que no es realista, en la que se puede identificar, pero en la que las relaciones espaciales están alteradas, como sucede en el Guernica de Picasso, o en una caricatura;

Grado 4, el pictograma, cuando, excepto la forma, se abstraen todas las características sensibles, como sucede en las siluetas;

Grado 3, los esquemas motivados, cuando se abstraen todas las características sensibles y sólo se mantienen las relaciones orgánicas, como sucede en un plano;

Grado 2, los esquemas arbitrarios, cuando no representan características sensibles y las relaciones de dependencia entre sus elementos no siguen un criterio lógico, como una señal de circulación;

Grado 1, cuando se abstraen todas las propiedades sensibles y las de relación, como, por ejemplo, una obra de Miró.

Como puede observarse en la escala anterior, el grado 11 correspondería al máximo nivel de iconicidad, mientras que el grado 1 correspondería al máximo nivel de abstracción.

Algo que resulta interesante es que, si bien los signos y los símbolos suelen estar en los grados de iconicidad más bajos, esto no significa siempre que la abstracción sea la única manera en la que una imagen puede ser entendida como signo o símbolo. Así mismo, el mismo Villafañe (1985, p.42), propone una escala en la que se asocian la función de la imagen con su nivel de iconicidad, por supuesto esta escala no es definitiva, pero se propone como una escala de idoneidad:

Grado 11, la imagen natural, posee la función del reconocimiento

Grados 10, 9, 8 y 7, poseen la función de la descripción

Grados 6 y 5, una función artística

Grados 4, 3 y 2, su función es la de informar

Grado 1, función de búsqueda

Esta relación puede cuestionarse desde muchas perspectivas, pues pareciera, por ejemplo, que queda descartada la función artística de los grados elevados de abstracción, como si únicamente la representación artística figurativa pudiera cumplir con esta función. Sin embargo, no debe olvidarse que es solamente una propuesta que pretende ser explicativa sobre los grados de iconicidad y su posible relación con la función de la imagen. La representación icónica es capaz de sustituir alguna cosa que no está y, precisamente por ello, puede sustituirlas no solamente en un sentido espacial, sino también en un sentido temporal, es decir, cosas que ya no existen en el mundo o bien cosas que nunca han tenido existencia (Gubern, 1987).

También debe tenerse en consideración que un mayor grado de iconicidad de la imagen suele hacerla más fácil de descodificar, siempre y cuando quienes la contemplan posean los códigos para leerla. Por el contrario, altos niveles de abstracción suelen reducir en gran medida estos aspectos comunes, lo que aumenta la polisemia de la imagen y con

ello aumenta la dificultad de descodificación de ésta (Aparici, García, Fernández y Osuna, 2006). Es justamente esta dificultad de descodificación la que hace de una imagen más o menos compleja que otra. Esto no se relaciona con la cantidad de elementos presentes en la imagen, ni necesariamente con su nivel de iconicidad, sino con la atención y el tiempo que se demanda del espectador para su análisis (Aparici, García, Fernández y Osuna, 2006). Por ello nunca debe olvidarse que las imágenes siempre se leen a partir de un contexto, tanto del que las produce como del que las lee, y que las diferencias culturales pueden afectar siempre la lectura de una imagen (Gubern, 1987). Si bien los símbolos son elementos comunes y poderosos en todas las culturas, cada cultura posee los suyos, con diferentes y variados significados.

En la perspectiva de Zamora (2007), la imagen puede trascender la representación misma, es decir, la imagen deja de ser representación de algo para transformarse en presencia. Este es el caso de ciertas imágenes religiosas, que no son la representación de una deidad o de un concepto místico, sino que la encarnan, transformándose así en presencia y ya no son representación. Este nivel es considerado como el nivel en el que la imagen deja de lado su función representativa para transformarse en aquello que está más allá de la representación, es decir, la presencia. Por lo tanto, la imagen como presencia ocurre cuando la imagen como símbolo “resulta insuficiente para acercarse a lo representado, y es superado” (Zamora, 2007, p. 353). Así el símbolo es dejado atrás, para dar paso a la presencia misma de aquello que no puede ser representado por ningún sistema de signos, pues está más allá de estos. Esto dota a la imagen de una interesante función mágica y mística, donde deja de importar por completo la función de la imagen como representación y se transforma en sí misma en un puente de conexión que encarna en sí misma lo representado. El poder de estas imágenes rebasa su estatus simbólico a tal grado

que se vuelve muy difícil explicarlas sin acudir a potencia metafísica. La capacidad de la imagen de transformarse en presencia es la que marca la excepción a la regla, pues ya no está en lugar de otra cosa, sino que se transforma en la cosa misma.

La parte más interesante de estos tres momentos de la imagen es que no es un proceso lineal, sino que más bien conforma una estructura cíclica y espiral. La presencia puede ser el nivel más complejo de la imagen, pero también puede ser al mismo tiempo el origen de un nuevo ciclo de representaciones. Esto no debe entenderse tampoco como un proceso natural por el que transitan las imágenes, sino solamente como un esquema explicativo en el que se entiende el nivel de alcance de un tipo de imagen en contraste con otra. Queda claro que no todas las imágenes como presencia se originaron como 'copias', signos o símbolos, y lo mismo sucede con cualquier otra imagen. Simplemente, debe entenderse este ciclo como una forma de comprender las implicaciones que puede adquirir la imagen como representación, pasando del momento más básico que sería la imagen como copia al más complejo que sería la imagen como presencia.

Para dejar más claro esto, se puede hablar del caso de una paloma blanca. En el nivel de copia, la imagen simplemente representa a una paloma blanca con todos sus detalles, buscando la mimesis y que los rasgos sean más que suficientes para que, quien la vea, identifique en ella una paloma blanca. Es una imagen literal y no se le atribuye ningún significado más allá de la representación visual de la paloma.

En el nivel de signo, la imagen de la paloma se interpreta como un signo que representa algo más allá de sí misma. En este caso, la imagen de la paloma puede ser interpretada como un signo que representa la idea de una paloma, o en caso de pertenecer a un sistema de escritura pictográfica podría representar incluso una palabra.

En el nivel de símbolo, la imagen de la paloma se interpreta como una imagen que representa algo más abstracto y complejo. Por ejemplo, podría ser interpretada como un símbolo que representa la idea de la paz, o la espiritualidad al relacionarla con la idea católica del Espíritu Santo.

Por último, en el nivel de presencia, la imagen de la paloma se interpreta como una presencia viva y dinámica que tiene una influencia real en el mundo. En este nivel, la imagen de la paloma puede ser interpretada como el Espíritu Santo mismo encarnado en la tierra; algo mucho más allá de un objeto inanimado y que posee por ello todos los atributos del Espíritu Santo en sí mismo.

Siempre debe quedar claro que “El lenguaje de la imagen es algo vivo, en permanente desarrollo” (Aparici, García, Fernández y Osuna, 2006, p.51). Pues de manera constante se crean e incorporan nuevos signos a los lenguajes visuales, o bien se incrementan y modifican los significados existentes de las imágenes y los signos que las conforman. “Copia, representación, similitud, símbolo, signo: la imagen no se define por lo que es, sino por aquello a lo que remite” (Vitta, 2003, p.31). Así, la imagen posee una dimensión muy amplia que puede servir como mero puente entre su materialidad y el referente, o llenarse de significados y valores definitorios de una cultura completa. Es importante, entonces, comprender que los mensajes en los que se estructura la imagen “requiere de soportes y dispositivos de difusión y transmisión” (Parra, 2017, p. 234). Estos soportes de la imagen visible o sensible influyen además en el modo en que se estructura el mensaje visual y, al mismo tiempo, poseen diferentes “formas de adopción social” (Parra, 2017, p. 234). Es decir, la imagen no solamente es leída de otra manera a partir del soporte que la contiene, sino que también adopta un rol social distinto de acuerdo con la época y el lugar que la produce y la consume.

La importancia histórica y la influencia de una imagen depende también del soporte o el medio por el que se produce y distribuye. La imagen poseerá diferente impacto a partir de su medio de transmisión, y una fotografía no albergará el mismo tipo de lectura que una pintura, por ejemplo. El soporte de los mensajes visuales tiene una importante influencia histórica capaz de transmitir a través del tiempo las diferentes visiones del mundo de una época y lugar. Esta visión condicionada, en gran medida, por el soporte no depende solo de este, es decir, el soporte es únicamente una de las condicionantes que afectan la lectura de la imagen. Por poner un ejemplo, el nivel de credibilidad que se otorga a una imagen dependerá no solamente del tipo de imagen de la que se trate, sino de quién la produce. Así mismo, este nivel de credibilidad o de aceptación de una imagen como reflejo de una realidad dependerá también del contexto histórico en el que se la produce y se la lee.

Para lograr mayor claridad en este aspecto, bastará con decir que los dibujos realizados durante las exploraciones marítimas de la antigüedad se consideraban documentos fiables de lo visto y conocido en estos viajes. “Las imágenes visuales en particular, son consideradas elementos que contribuyen no sólo a ilustrar los fenómenos, sino también a su comprensión” (Vitta, 2003, p.226). Por supuesto, estos registros iban normalmente acompañados de extensas descripciones escritas, que juntas conformaban un documento veraz que permitía dar a conocer lo encontrado en tierras lejanas. Pero no debe dejarse de lado el carácter didáctico de las imágenes, ya que “estas ayudan a comprender el fenómeno aún describiéndolo de modo aproximativo e incluso arbitrario” (Vitta, 2003, p.226).

A partir de la invención de la fotografía, por el contrario, estos registros dibujísticos y pictóricos como documento fueron substituidos por el registro fotográfico, pues la exactitud icónica y la capacidad mecánica de la fotografía hizo evidente los problemas de fidelidad presentes en dibujos y pinturas hechos por la mano humana. No debe olvidarse que

“solemos apreciar el arte (y las imágenes en general) con la ‘mirada de la época’” (Soto, 2015, p.126). Y si bien también existe una mirada subjetiva y exclusiva de cada individuo, esta mirada siempre está permeada por la colectividad. “Nuestras miradas están ‘domesticadas’ por las sociedades y las culturas a las que pertenecemos” (Soto, 2015, p.126).

La lectura de los contenidos y de los soportes de una imagen, dependen siempre de una mirada individual permeada por los sesgos culturales. Esto influye no solo en el nivel de realismo o veracidad que se le atribuye a una imagen, sino también en la disposición mental mostrada hacia la construcción de una imagen y sus contenidos. No debe olvidarse que “los usos que damos a las imágenes son diversos, pero siempre son de índole social y están vinculados a procesos culturales” (Soto, 2015, p.104). Por ello, la imagen no debe analizarse como un todo conceptual homogéneo, por el contrario, la imagen debe siempre ser estudiada y analizada a partir de sus particularidades y en contexto, incluyendo en ello el soporte de esta. “Así, más que una representación de la realidad, la imagen es configuradora de realidad” (Parra, 2017, p.235). La imagen tiene la capacidad de crear nuevos mundos, se transforma en un referente e incluso tiene la capacidad de configurar la percepción del mundo tangible. La función de la imagen “es productiva y no (solo) reproductiva” (Parra, 2017, p.235).

La imagen, entonces, sin importar su naturaleza material, se configura como el espacio de encuentro entre el pensamiento y manera de ver el mundo particular del creador y la comprensión del espectador. Al ver una imagen, la “comprendemos porque transferimos nuestra experiencia vital a nuestra experiencia visual” (Entenza, 2008, p. 498). Por lo tanto, únicamente se comprende lo que el bagaje de cada individuo le permite entender en ella y no más.

Esto no quiere decir de ningún modo que la imagen sea limitante, si bien se verá en ella solamente lo que el conocimiento previo permita a primera instancia, a la vez ofrece un reto. Es decir, enfrenta a los individuos a cosas desconocidas y con ello propone abrir la perspectiva a otros horizontes y permite pensar “que hay un más allá en la representación, y que el interés está, precisamente, en ese más allá” (Aumont, 1992, p. 312).

La imagen, al ser entendida como un reflejo de una visión del mundo, se transforma “en una vía privilegiada para relacionarnos con lo que nos rodea” (Vitta, 2003, p.27). A pesar de la proliferación de la imagen hoy día, y de que ha dejado de ser un objeto accesible únicamente a unos cuantos, sigue conservando una capacidad de transformar a los individuos. “La imagen, pues, es espacio, lugar, tanto de pensamiento como de percepción que localiza, deslocaliza, conforma, deforma y transforma nuestra idea de mundo” (Parra, 2017, p. 231). Es por esta razón que resulta importante, después de haber descrito la imagen de modo general, hablar de manera más específica de la pintura y la fotografía, al ser estos tipos de imagen el centro de la presente investigación.

La Pintura

A partir de lo expuesto anteriormente, han quedado más claras, tanto las diferencias entre los diferentes tipos de imagen, como las características propias de la imagen visual en la que se ancla la presente investigación. Por ello es relevante profundizar en la pintura y en la fotografía como formas de representación visual. Por lo que en este apartado se explorará la pintura y sus características particulares. La pintura es una forma de arte que se crea mediante la aplicación de pigmentos, colorantes u otras sustancias en una superficie plana, como un lienzo, papel, madera o paredes. Los pigmentos o colorantes se mezclan con un medio líquido, como aceite, agua, acrílico o una solución alcohólica, para producir una pasta que se aplica a la superficie con un pincel u otras herramientas.

La pintura, al igual que toda comunicación visual, funciona como un lenguaje que requiere ser decodificado por el espectador y puede ser utilizada para expresar una amplia gama de emociones, sentimientos y temas, desde la representación de la realidad hasta la abstracción pura. También puede ser empleada para generar efectos visuales, como la ilusión de profundidad, la textura, la luz y la sombra. La pintura es una forma de arte visual que ha sido usada por los seres humanos durante miles de años y ha evolucionado a través de diferentes épocas y culturas. En la presente investigación, la pintura es entendida como la expresión plástico-cromática bidimensional, basada en la expresividad de la mancha y no de la línea, que sirve como vehículo para la comunicación de ideas, emociones, sentimientos e inquietudes por parte del creador.

Esta manifestación artística puede poseer diversos grados de abstracción o figuración, así como una diversidad en estilo, pincelada, gama cromática y cualidades formales, pues es siempre un medio para que el artista plasme su mundo de manera más o menos fiel. “La pintura es una actividad, y por consiguiente el artista tenderá a ver lo que pinta más que a pintar lo que ve” (Gombrich, 2012, p.73). La pintura es “una afirmación de lo visible que nos rodea” (Berger, 1998, p. 39). Es decir, de un modo u otro, la pintura deja un testimonio de lo que es o de lo que alguna vez estuvo o tuvo existencia en el mundo visible. La pintura, al menos la figurativa, se transforma en una especie de testigo y testimonio de lo visible del mundo. Tiene una necesidad de existencia a partir de lo efímero del mundo visible y dota, por medio de sus cualidades, de cierto sentido de permanencia al mundo visible.

“La pintura vuelve visible aquello que no lo es, pero sólo a través del mecanismo de reconocimiento” (Vitta, 2003, p.195). Lo cual no equivale a decir que la obra pictórica deba conservar un parecido mimético con lo representado, “el pintor no se nos presenta como el artesano que imita sino como el artista que crea, y en consecuencia decide cuáles han de ser

las modalidades expresivas” (Vitta, 2003, p.194). El pintor capta en su obra no solamente lo visible del mundo, el pintor es capaz de buscar formas de representar y generar por medio de su obra “sensaciones o estadios del ser humano distintos a los anteriormente conocidos, y de los cuales la pintura será uno de los testigos más interesantes” (Porta, 2011, p. 17). Así, la obra se transforma en una acción reflexiva del artista, sobre sí mismo o sobre el mundo que le rodea.

Es el artista quien realiza una traducción de aquello que lo rodea y lo plasma bajo sus propios medios técnicos, estilísticos, emotivos, sensoriales e intelectuales en un lienzo por medio de pigmentos. “Aspecto que añade a la representación pictórica un valor, a la vez que se amplía su lenguaje” (Porta, 2011, p. 17). La pintura, al igual que cualquier otro arte, está permeada por la visión particular que tiene el artista sobre aquello que constituye su objeto de representación.

“Las artes, como la pintura, pueden representar a los individuos iguales, mejores o peores, es decir, de distintas formas. Se representan así cosas que existen, pero también que parecen o deberían existir” (Cruz, 2009, p.56). Pues todas las artes, incluyendo la pintura, son capaces de representar la realidad, o más bien un fragmento interpretado de ésta, pero también pueden representar mundos imaginarios o deseados. La pintura como tal “registra y da cuenta de una serie de operaciones, intervenciones y acciones efímeras de una subjetividad que actúa y deja su huella en el objeto, para indicar en ella su presencia material, la del artista, la del gesto de su mano” (Fugellie, 2009, p.10).

La obra pictórica entonces no únicamente da testimonio de la subjetividad del artista por medio de lo representado en ella, su misma materialidad permite al creador dejar huella de su existencia. Esta es, sin lugar a duda, una de las principales diferencias entre este tipo

de representación y las generadas por medios mecánicos o electrónicos, en las que la gestualidad de la mano del artista desaparece.

El pintor es capaz de modificar, crear y “adaptar su visión a nuevos sistemas de relaciones y esquemas que sobrepasan el mundo racional” (Porta, 2011, p. 17). Es decir, el artista no está atado o supeditado a las leyes y configuraciones del mundo real. Si bien la búsqueda de la pintura durante mucho tiempo fue mimética, persiguiendo el perfeccionamiento técnico reflejado en la imitación de la naturaleza, sobra decir que la pintura siempre ha podido crear sus propios mundos. Si bien es innegable que “las correspondencias entre lo visual y lo pictórico le otorgan a la pintura un poder de seducción y fuerza provocativa inigualables” (Porta, 2011, p. 17). No puede dejarse de lado la capacidad de la pintura para cuestionar lo real, pues “puede transportar la mente humana lejos de la realidad, aboliendo los límites preestablecidos” (Porta, 2011, p. 17), y así dar a conocer otras realidades.

La pintura no se separa del arte en general, por el contrario, se reafirma como una de las expresiones más comunes y aceptadas en el mundo del arte. Es una de las formas artísticas más evolutivas, pues presenta en su quehacer diversos cambios. La pintura pasa de lo simbólico a lo mimético, de lo figurativo a lo abstracto, de lo técnico a lo conceptual, en una espiral constante de cambios que parecen nunca detenerse. La pintura, como toda imagen, “es un punto de convergencia de distintas miradas: la del creador, la del espectador y la del analista” (Soto, 2015, p. 119). La pintura es el soporte de un mensaje determinado por el creador, pero que suele tener un aspecto polisémico que requiere en mayor o menor medida la participación de quien la contempla. Hoy día, la pintura, como la representación en general, demanda una actitud participativa por parte del público, quien tiene que “recomponer

los fragmentos lanzados como figuras dispersas, interpretar los múltiples sentidos que integran este rompecabezas” (Fajardo, 2010, p. 288).

Si bien estos niveles participativos del espectador no siempre han sido los mismos y las obras pictóricas han tratado de limitar sus significados por medio de convenciones más rígidas, es innegable que la polisemia de la imagen siempre está presente. Así, el espectador toma un papel primordial y relevante en la construcción de sentido de la imagen misma, pasando de un receptor pasivo a ser una especie de co-creador del sentido contenido por la imagen.

Puede afirmarse que “no existen imágenes alegres o tristes, agresivas o tranquilas, divertidas o aburridas, asquerosas o deliciosas, etc., sino que su significado aparece justo en el momento en que se establece una relación con ellas” (Soto, 2015, p.120). La imagen pictórica, al igual que cualquier otra imagen, es un espacio de relación, donde no existen los absolutos, sino solo tipos de relación entre la visión del creador y el espectador o el analista, teniendo como medio de comunicación la obra misma. Esto la constituye en espacio social, el objeto cultural se transforma en un espacio de construcción de realidades, de verdades y de posibilidades de cambio. Este fue, por ejemplo, uno de los objetivos de los pintores surrealistas, quienes “replantearon el papel del arte e invitaron a cuestionar cuál debía ser la práctica de la pintura” (Porta, 2011, p. 18). Este cuestionamiento llevó a pensar la pintura como un medio de transformación social.

Para el creador, en este caso el pintor, la obra de arte pictórica es entendida “como representación y como interpretación de algo que no está presente y que va a generar una serie de sensaciones y evocaciones” (Aparici, García, Fernández y Osuna, 2006, p.203). Y allí radica su valor interno expresivo para el artista, quien la usa como un vehículo de sus ideas, sus emociones, sus reflexiones y sus inquietudes. Pero la obra de arte no solamente

se contenta con representar aquello que está fuera de ella, la pintura “confirmó la renuncia de la obra a representar algo que estuviera fuera de ella y su voluntad de representarse a sí misma” (Vitta, 2003, p.212). Es decir, la obra pictórica vale no solamente por lo exterior representado, sino por los valores y significados que produce en su interior a partir de su composición, su técnica y su ejecución en general.

Por otro lado, el observador es “quien le atribuye significados que pueden estar presentes o no en la obra o con la finalidad planteada por su realizador” (Aparici, García, Fernández y Osuna, 2006, p.203). Y es en este aspecto que la obra pictórica se transforma en una “de las representaciones cuyo mayor valor están en sí mismas, que se ofrecen a la imaginación y a la libertad de interpretación, en las que cada espectador puede ver un mensaje diferente” (Bertín, 1991, p. 171). Así, la obra pictórica se transforma en un espacio de encuentro entre dos o más visiones diferentes, por un lado, la del creador y por otro la del espectador. Estas visiones pueden converger, complementarse o incluso ser completamente opuestas, pero siempre se produce un cambio en dicho encuentro.

Si bien no puede decirse que dicho encuentro afecte siempre de manera directa al creador, sobre todo cuando este ya ha fallecido, sí puede afirmarse que siempre, de una manera u otra, afecta al espectador. Es decir, el espectador no sale indemne de su encuentro con la imagen, la imagen pictórica siempre tiene la capacidad de cambiar algo en él.

Por supuesto, queda claro que la recepción de la obra y la crítica artística, son siempre una especie de retroalimentación para el creador, quien también cambia a partir del encuentro antes descrito. Pero este cambio únicamente se limita al tiempo de vida del artista, sin embargo, la obra de arte, la pintura, sigue allí aún en ausencia de su creador, modificando los mundos de aquellos que con ella se topan.

No debe olvidarse que, si bien hoy día la imagen es algo omnipresente en el entorno, no siempre fue así. La imagen artística pictórica era un objeto casi místico, que se encontraba en un lugar determinado, normalmente relacionado con lo sagrado. Por ello, aún hoy en día, “la pintura es un fenómeno de élites (...) los grandes pintores de nuestra época sólo son conocidos por un público especializado y limitado al “mundo del arte”” (Cruz, 2009, p.25). Esta relación ha hecho de la pintura una de las manifestaciones artísticas más comúnmente aceptadas como arte a lo largo de la historia, ya que, al no tener una exposición pública como es el caso de la arquitectura o la escultura, tejió a su alrededor una poderosa fuerza casi sagrada. La pintura es, por lo tanto, una manifestación que mantiene con mayor frecuencia y facilidad su aspecto “sagrado” y el aura mencionada por Benjamin (2003), y que la hace pertenecer con mayor fuerza y de manera más evidente al mundo de lo extraordinario.

Por el contrario, hoy día las imágenes están prácticamente en cualquier lado y su presencia es tan común que llega a todas las esferas de la vida cotidiana. Esta omnipresencia de la imagen produce una repetición casi infinita de las imágenes, incluyendo las imágenes artísticas. Así mismo, la distribución de las imágenes por medio de internet y de las redes sociales ha facilitado la distribución de las obras de arte. Los artistas pueden así acceder a maneras distintas de distribución para sus obras fuera de los circuitos artísticos tradicionales. Esto pone las obras al alcance de una audiencia global sin las restricciones propias que restringen la entrada de ciertos temas artísticos a los circuitos de galerías y museos. Si bien es cierto que las redes sociales también tienen sistemas de censura, es un hecho que permiten los artistas *queer* dar a conocer su obra de manera autónoma. Al mismo tiempo, los espectadores pueden encontrar con relativa facilidad estos contenidos artísticos que, mayoritariamente, son difíciles de encontrar en otros lugares.

Esto hace pensar con mayor claridad en la importancia del entorno para la lectura y recepción de una imagen, ya que no es lo mismo la interpretación y la recepción de una imagen, una pintura o una obra de arte en el entorno del museo, que en la pantalla de un dispositivo electrónico. Pero también, se debe tener en cuenta que las imágenes son entendidas y leídas como un todo, no como un simple conjunto de elementos analizables de manera independiente. En este caso, en la obra de arte, el todo es más que la suma de sus partes. Por tanto, “el acto de ver una pintura implica la capacidad de ver relaciones” (Zamora, 2007, p.131).

“Los elementos del cuadro son signos, no elementos visuales “puros”, se trata de unidades que producen sentido” (Fugellie, 2009, p.12). Es así como la pintura puede ser entendida como un texto visual, que “responde a muchos discursos intertextuales” (Fugellie, 2009, p.12). Por lo que su lectura e interpretación son complejas e intrincadas, en las que nunca se encontrará un único y absoluto significado posible. Y es justamente esta polisemia la que hace de la obra de arte un campo tan vasto y rico para la interpretación y el análisis.

La pintura tiene entonces la capacidad de transformarse en una manifestación con gran carga ideológica y, tiene un gran potencial, entre otras cosas, para la construcción de los roles sociales y la construcción de las corporalidades. Ya que su aspecto casi sagrado la dota de cierta autoridad, que puede hacerla más influyente que otras manifestaciones artísticas. Y es por lo que se ha elegido como una de las manifestaciones artísticas principales de análisis en el presente estudio.

La Fotografía. Imagen y Realidad

Una vez expuestas las características de la representación pictórica, es importante pasar a la fotografía como el segundo tipo de representación visual a abordar en la presente investigación. Es crucial entender, que la relación entre imagen y realidad se hace

particularmente problemática al hablar de fotografía. Por ello, explicar esta relación es relevante, ya que, por alguna razón, esta se mueve en un campo ilusorio de acción que suele equipararse con la realidad.

Teniendo en cuenta que los dos tipos de imágenes visuales con los que se trabaja en la presente investigación son la pintura y la fotografía, resulta pertinente entonces desarrollar un poco más esta relación. Siempre debe tenerse en cuenta que “la imagen puede proporcionar información para acceder a lo ‘real’, pero, al mismo tiempo construye su propia realidad interna” (Parra, 2017, p. 233). Es decir, cualquier imagen visual tiene cierta capacidad para proporcionar información de lo real, al menos desde la perspectiva Aristotélica (2003) ya analizada con anterioridad. Pero eso no quiere decir que una imagen, por icónica que sea, represente la realidad tal cual, incluso cuando se trate de una imagen producida con un medio de reproducción mecánica como la fotografía.

Desde la invención de la fotografía en 1826 por el francés Joseph Nicéphore Niépce, la fotografía ha sido vista como un documento que también puede constituir un documento histórico (Romano, 1999). Su grado tan alto de iconicidad, la ha llevado a ser vista como un reflejo del mundo ‘real’. La mayor parte de las veces se ignoran el encuadre y la edición como factores de manipulación y de parcialización de la realidad, como si el factor mecánico de la construcción de estas imágenes les proporcionara un grado más alto de objetividad.

Barthes (1990) sostiene que la fotografía tiene el poder de capturar y preservar la imagen de una persona o de un objeto, creando una huella o un vestigio que sobrevive al paso del tiempo. La fotografía tiene el poder de detener el tiempo y de preservar la memoria de lo que ha sido fotografiado. “Así una imagen puede ser equiparada a la ‘realidad’ olvidando los sesgos e intereses a los que obedece, cuando toda imagen es sólo una visión de aquel que la crea o la manipula” (Parra, 2017, p.234). Esto suele ser, desde su aparición,

más frecuente en la fotografía que en otros tipos de representación visual como la pintura o el dibujo.

Así mismo, existe una curiosa preservación temporal lograda por la fotografía, esta capacidad, hace que Barthes (1990), haga una interesante reflexión sobre la relación entre la fotografía y la muerte. Él sostiene que la fotografía tiene una relación especial con la muerte, ya que la fotografía puede ser vista como una forma de preservar la imagen de una persona y evocar su presencia aun después de su fallecimiento. En este sentido, Fontcuberta (1997) afirma que la fotografía no es un reflejo objetivo de la realidad, sino que es una construcción que depende de factores como el contexto, la intención del fotógrafo y el público al que se dirige la imagen. Según él, la fotografía no puede ser considerada como una prueba irrefutable de la verdad, sino que debe ser analizada críticamente para entender cómo se construye y se presenta la realidad. Además, también cuestiona la idea de la fotografía como documento histórico, argumentando que la selección, edición y presentación de imágenes pueden influir en la forma en que se percibe y se construye la historia (Fontcuberta, 1997). La imagen fotográfica no es entonces un espejo objetivo y fiel de la realidad exterior, sino más bien un espacio de construcción de la realidad. Su visión sobre la verosimilitud de la fotografía se puede resumir en que la fotografía es una herramienta que tiene la capacidad de construir realidades simuladas que parecen verdaderas, pero que en realidad pueden ser completamente ficticias o manipuladas.

La imagen fotográfica hace accesibles no solamente las cosas y los lugares que no están presentes, sino también los momentos que no existen más. “La imagen pues está atada al campo de sensibilidad (...) y es por ella que el carácter mismo del tiempo puede transformarse en memoria activa exteriorizada del recuerdo individual” (Parra, 2017, p.235). Por ello no es casualidad que la fotografía haya sido entendida desde su inicio, no tanto

como una herramienta artística, sino como una herramienta capaz de documentar los sucesos, un auxiliar de la memoria colectiva e individual. Para pensadores como Dubois (1991), la fotografía tiene una capacidad de representación de la realidad que se basa en dos aspectos principales: la objetividad y la indexicalidad. La objetividad se refiere a la capacidad de la fotografía para mostrar la realidad tal como es, sin la intervención del fotógrafo o cualquier tipo de manipulación. Esta objetividad se basa en la técnica fotográfica, que permite capturar la luz que emana de los objetos y crear una imagen fiel a la realidad.

Por otro lado, la indexicalidad se refiere al hecho de que la fotografía es una huella o registro de la realidad, que está directamente relacionada con el objeto fotografiado. Esta se basa en el hecho de que la imagen fotográfica es un producto directo de la acción del mundo exterior sobre la superficie fotosensible. Sin embargo, Dubois (1991) también reconoce que la verosimilitud de la fotografía no es absoluta, y que la imagen puede ser manipulada, seleccionada y editada para crear una realidad simulada. Por lo tanto, la verosimilitud de la fotografía es relativa y depende del contexto y la intención del fotógrafo.

En este mismo sentido, Barthes (1990) destaca la ambigüedad de las imágenes fotográficas, ya que pueden ser interpretadas de diferentes maneras y tener múltiples significados. La fotografía es una forma de representación icónica que puede ser utilizada para crear una ilusión de realidad, pero también puede ser manipulada para transmitir un mensaje específico. Este autor reconoce la capacidad de la fotografía para capturar y preservar la memoria, pero también destaca la ambigüedad y la manipulación que pueden estar presentes en las imágenes fotográficas.

Pero la imagen fotográfica demostró pronto ser un instrumento capaz de mucho más que únicamente reproducir la realidad de manera fiel, siendo también una herramienta artística y expresiva. Sin embargo, estas cualidades no han disminuido la confianza colectiva

en la imagen fotográfica como prueba de que algo sucedió. Esto, por supuesto, debe tratarse con sumo cuidado, pues la fotografía es una de las herramientas más poderosas en la manipulación de la información con todo tipo de fines.

Queda claro también que la imagen fotográfica no adquiere este poder por sí sola, el contexto afectará mucho la recepción que esta tiene por parte del público. No será lo mismo una imagen fotográfica en un periódico que en una galería de arte, así la primera se entenderá como un documento de la realidad, mientras que la segunda será entendida como una construcción expresiva por parte del artista. Cuando se habla de la imagen fotográfica que pareciera ser únicamente un reflejo del mundo, realmente existe un encaramiento con una creación, el mismo encuadre permite al fotógrafo crear una realidad otra. “La diferencia entre historia y fantasía se hace casi irrelevante dentro de la propia imagen” (Viñolo e Infante, 2012, p.378). Pues la imagen fotográfica genera dentro de sí misma su propia realidad que puede corresponder o no a la realidad a la que hace referencia. O bien, como en la mayoría de los casos, alude solamente a un fragmento de la realidad exterior, y siempre filtrada por la visión particular de quien la produce.

La imagen fotográfica no solamente permite identificar lo que se ve, sino que permite crear “una forma de pensar y por tanto de crear” (Porta, 2011, p.12). Las imágenes fotográficas permean así el quehacer cotidiano, ayudan a comprender el mundo y traducirlo a un lenguaje particular interno. Así, la imagen fotográfica se configura no solamente como un reflejo, sino como un mediador que hace accesible al espectador la forma de pensar de su creador. En este sentido, aun con una dimensión técnica muy diferente, la fotografía como objeto cultural artístico cumple la misma función que otro tipo de imágenes, incluyendo la pintura. “Hemos llegado a un momento interesante en donde la certificación de los acontecimientos o los sucesos de la vida en general se da gracias a las imágenes” (Soto,

2015, p.106). Esto es particularmente cierto con la imagen fotográfica, ya que ella parece ser testigo mudo de la realidad, y existe una necesidad casi obsesiva por demostrar las vivencias por medio de imágenes.

El cambio tecnológico presente en la fotografía ha modificado también la forma en la que se le entiende como medio artístico, de registro y de comunicación. Hoy en día, prácticamente cualquier persona tiene acceso a una cámara fotográfica, la mayor parte de los dispositivos electrónicos poseen una cámara propia. La forma de tomar fotografías se ha hecho cada vez más sencilla, basta con pulsar un botón para capturar un momento específico, no se requieren conocimientos técnicos específicos. Por supuesto, no cualquier imagen fotográfica es considerada artística, pero las implicaciones del registro fotográfico como herramienta comunicativa al alcance de todos hace más complejo definir las diferencias existentes entre los registros cotidianos y la imagen fotográfica considerada artística. Pero, al mismo tiempo, permite crear imágenes que retratan formas de vida más variadas y diversas que no obedecen siempre a los esquemas hegemónicos.

Las redes sociales han sido el foro principal para documentar y compartir la vida cotidiana, en la que los sucesos no documentados fotográficamente pueden ser puestos en tela de juicio. En este sentido, Susan Sontag (2006), analiza el papel de la fotografía en la cultura contemporánea y reflexiona sobre su función como forma de representación icónica. Ella afirma que la fotografía es una forma de representación que tiene el poder de influir en la percepción de la realidad y en la memoria visual. La fotografía es capaz de producir una ilusión de realidad y de construir una narrativa visual que puede ser persuasiva y emocionalmente poderosa. La autora también destaca la forma en que la fotografía puede ser utilizada para controlar la representación de la realidad, y cómo puede ser utilizada como herramienta de propaganda y manipulación. Al mismo tiempo, reconoce la capacidad de la

fotografía para ser usada como forma de resistencia y como herramienta para documentar la realidad y para originar conciencia social.

Si bien es cierto que “las imágenes pueden acercarse a la experiencia de la realidad” (Gombrich, 2012, p. XVI), no debe olvidarse que no son la realidad. Sin embargo, en un mundo pululante de imágenes fotográficas de momentos cotidianos, suele equipararse la imagen con la realidad que la produce. Aun cuando los métodos de manipulación de las imágenes fotográficas son cada vez más comunes, esta no parece perder su aceptación como documento de lo real. “La imagen fotográfica no confirma otra cosa que la existencia de aquello que le dio origen” (Soto, 2015, p.114) y, sin embargo, no es necesariamente una representación fiel de ello. La imagen fotográfica es capaz de generar una imagen que difiere mucho del objeto real que le sirve de modelo, pero esto parece no tener importancia, siempre y cuando exista una aceptación por parte del público de dicha imagen “como una representación válida de lo real” (Aparici, García, Fernández y Osuna, 2006, p.218).

Por ello, a pesar de la aparente objetividad de la fotografía, debe entenderse que “desde el momento del ‘encuadre’ se establece ya una relación de inclusión-exclusión que es, en consecuencia, siempre intencional. No hay imágenes inocentes” (Soto, 2015, p.106). Y en este mismo sentido, también puede afirmarse que no hay análisis, lectura o interpretación de la imagen que sea neutral, pues, así como el creador carga de sentido la imagen, quien la mira, lo hace también. Tanto el creador como el observador o consumidor de imágenes posee un punto de vista particular, el reto se encuentra en “ser conscientes de nuestra capacidad para interpretar la realidad y aportar una mirada potencialmente transformadora del mundo” (Aparici, García, Fernández y Osuna, 2006, p.13).

Toda imagen y particularmente la imagen fotográfica describe un fragmento de la realidad, pero al mismo tiempo está impregnada de significados. Estos significados no

pueden, ni deben entenderse como un elemento estable y configurador de la imagen en sí misma, ya “que los significados que podríamos atribuirle varían en función del espacio, del tiempo y de las situaciones” (Vitta, 2003, p.26). Así, el enfrentamiento con la imagen fotográfica supone el encuentro con un fragmento de tiempo que no existe más y que no se puede entender en su totalidad más que como instante fragmentario. La imagen fotográfica, podría ser entendida más bien como un fragmento de un espejo roto, cuyo significado dependerá del ángulo en el que se le estudia. Es por ello por lo que la imagen fotográfica como documento histórico tiene una estrecha relación con el texto. “Incluso en ilustraciones científicas, es la leyenda lo que determina la verdad de la imagen” (Gombrich, 2012, p.59), pues es el texto el que permite ubicarla en un lugar y espacio establecidos.

La imagen fotográfica aislada puede transformarse en un objeto de interpretación polisémica que dependerá por completo de lo que el observador vea en ella. Esto, por supuesto, dependerá de lo que se encuentra representado en ella, pues “hay imágenes que tienen un poder simbólico tan grande que se las asocia con su referente más inmediato” (Aparici, García, Fernández y Osuna, 2006, p.46). Pero no existe algo como la universalidad en la imagen, pues esta nunca podrá ser interpretada por “todas las sociedades de la misma manera” (Aparici, García, Fernández y Osuna, 2006, p.46). Y ninguna imagen podrá tampoco “representar verdaderamente nuestra realidad, puesto que esta no es representable ni siquiera por nosotros mismos” (Vitta, 2003, p.22). Así, a pesar de la fuerte relación que existe entre la imagen fotográfica y la realidad, esta no deja de ser más que una imagen fragmentada y cargada de significados que interpreta la realidad.

El Poder de la Imagen

Hasta este momento se ha hablado de la estrecha relación que existe entre la imagen y la representación, y se han explorado a mayor profundidad la pintura y la fotografía. Pero

queda por definir la capacidad que tiene la imagen como objeto con un potencial de transformación social. La imagen es una representación icónica, que puede ser también una forma de representación social y simbólica. Como ya se vio con anterioridad, la imagen no se reduce a su nivel de iconicidad o su capacidad mimética, pero “la imagen estructurada conceptualmente como ‘representación de la realidad’ ha ido ligada tradicionalmente con una intención de poder y de control” (Parra, 2017, p. 233). Es decir, que las imágenes que se ofrecen como espejo de la realidad, llevan en su seno intenciones de control que rara vez son identificables a simple vista. Esto puede verse, por ejemplo, de manera constante en las imágenes difundidas en las noticias y hoy día en las redes sociales. La imagen, como discurso de realidad, se ofrece como la única posibilidad, ocultando así otras realidades o fragmentos de la realidad. Si bien esto no siempre ocurre de manera intencionada, sería ingenuo pensar que no existen casos en que esta fragmentación sea utilizada de manera intencionada para el beneficio de un grupo o individuo determinado. La imagen “ha determinado sistemas de control político y/o religioso desde las antiguas civilizaciones” (Parra, 2017, p.231).

Podría parecer en primera instancia que “el poder de la imagen radica precisamente en que, no siendo más que una imagen, no siendo el objeto que representa, puede estar en su lugar” (Zamora, 2007, p.115). Pero el poder de la imagen no se reduce únicamente a su capacidad de general simulacros, las imágenes han estado dotadas históricamente de un “valor místico, erótico, cultural o simplemente estético” (Vitta, 2003, p.27) que las hace objetos de deseo. Ya sea por su capacidad de manipular la idea de realidad, por constituirse en un plano de conexión con lo extraterreno o como objeto de deseo corporal o intelectual, no puede negarse el poder de la imagen. En este sentido, para Foucault (2002b), el poder no es algo que se tenga, sino que es algo que se ejerce a través de relaciones de poder y

discursos. En este sentido, la imagen es una herramienta fundamental para el ejercicio del poder, ya que permite la creación de discursos y la construcción de subjetividades. Para este autor, el poder no solo se ejerce mediante la violencia física, sino que también se puede ejercer a través del control de la imagen y la representación.

En particular, Foucault (2002b) se centra en la transformación del sistema penitenciario en la sociedad moderna y la forma en que esta transformación ha llevado a la creación de una disciplina social basada en la vigilancia y el control de la imagen del individuo. En este contexto, la imagen se convierte en un medio para el control y la regulación de la conducta, y la disciplina social se ejerce a través de la creación y la gestión de imágenes. Foucault (2002b) también argumenta que la imagen es una herramienta fundamental para la creación de discursos y la construcción de subjetividades. A través de la creación de imágenes y discursos, el poder puede moldear las percepciones y las identidades de los individuos, ejerciendo así un control sobre su comportamiento y su pensamiento.

Es importante reconocer “el poder de la imagen como espacio alterno (o “espacio-otro”), imaginario, virtual, pero no menos real, de la realidad aceptada por el hábito” (Parra, 2017, pp.230- 231). En un inicio se pensaría que únicamente la imagen icónica con pretensiones de realidad tiene poder, pero es importante comprender que el poder de la imagen va más allá de esta configuración. “La imagen tiene poder, ella misma es una potencia (virtual), y es por dicho poder que su participación siempre es activa en la conformación de lo real” (Parra, 2017, p. 231). La imagen es poderosa mostrando la realidad como es, o las posibilidades que la realidad tiene. Además, “la representación del mundo parece enquistarse cada vez más en un sistema de imágenes que no definen las cosas, sino los valores colectivos a los que éstas remiten” (Vitta, 2003, p.275). La carga ideológica que

contienen las imágenes ha demostrado ser sumamente eficaz y aparentemente menos violenta, pues esta se difunde incluso en materiales de entretenimiento como el cine. Es por ello por lo que “a las sociedades desarrolladas industrialmente no les interesa tanto el dominar con la imagen como dominar la imagen misma, porque este dominio es el síntoma más notorio de una sociedad avanzada” (Viñolo e Infante, 2012, p.369).

En una perspectiva más amplia, Michel Foucault (2002a) aborda la relación entre imagen y poder en el contexto de su teoría del discurso y del conocimiento. Este autor sostiene que el poder está presente en la producción y en la circulación de discursos y saberes, y que estos discursos y saberes se organizan en formaciones discursivas o epistémicas.

En este sentido, la imagen adquiere un papel importante como elemento constitutivo de las formaciones discursivas, ya que las imágenes también pueden ser consideradas como discursos, y su producción y circulación están sujetas a reglas y convenciones culturales y sociales. Así, el poder se ejerce a través de la regulación y la normalización de los discursos y de las imágenes, estableciendo lo que es aceptable y lo que no lo es, lo que es verdad y lo que es falso, lo que es bello y lo que es feo, etc. (Foucault, 2002a). Por lo tanto, la imagen es un instrumento crucial del poder en la medida en que puede ser utilizada para construir y perpetuar determinados discursos y saberes, y para excluir o marginar a aquellos que no se ajustan a ellos. La imagen es capaz de crear orden y darle sentido al mundo, por ello puede transformar y ampliar la experiencia de los individuos o bien de limitarla. A través de imágenes se puede tener acceso a lugares y cosas que no se encuentran en la experiencia inmediata, además de plantear preguntas y exponer posibilidades de cambio. Pero, al mismo tiempo, puede generar estereotipos y formas de exclusión. Por ello no “se debe despreciar la

capacidad que tienen los actores sociales de adoptar una posición crítica, apropiarse y transformar a su favor las imágenes” (Cruz, 2009, p.20).

Para Roland Barthes (1964) la imagen es una herramienta poderosa para la construcción de ideologías y la reproducción de relaciones de poder. De acuerdo con este autor, la imagen puede ser utilizada como un medio de comunicación y persuasión, y puede ser empleada para transmitir ideas, ideologías y mensajes políticos. En particular, Barthes (1964) destaca la relación entre imagen y poder en el contexto de la publicidad y de los medios de comunicación. Para él, la imagen publicitaria utiliza estrategias retóricas para persuadir y convencer al espectador, y se apoya en una serie de convenciones culturales y sociales para transmitir sus mensajes. En este sentido, la imagen publicitaria es un instrumento importante del poder económico y político, que puede ser utilizado para manipular las percepciones y las actitudes del público.

“A lo largo de la historia, la retórica del poder ha sido con frecuencia muy consciente de la importancia de las imágenes” (Viñolo e Infante, 2012, p.371). En diferentes momentos históricos han habido encarnadas discusiones sobre el uso de las imágenes, como fue el caso de las guerras iconoclastas de la edad media. Por ello, pensar la imagen como un simple objeto inocente es un error. “Las imágenes pueden ser y son, frecuentemente, eficaces instrumentos de manipulación y de ilusión” (Cruz, 2009, p.111). Pero desde su democratización con los medios de comunicación masiva y, sobre todo, con la llegada del internet se ha transformado en un arma de doble filo. En este sentido, Barthes (1999) sostiene que la imagen es un elemento fundamental en la construcción y la perpetuación de mitos culturales y sociales, que a su vez son una forma de poder simbólico. Los mitos son construcciones culturales que refuerzan y perpetúan determinados valores y creencias sociales, y se presentan como verdades universales e inmutables.

Barthes (1999) destaca la relación entre imagen y poder en el contexto de la política y la cultura de masas. Desde su perspectiva, la imagen política utiliza estrategias retóricas y visuales para persuadir y convencer al público, y se apoya en mitos culturales y sociales para transmitir sus mensajes. La cultura de masas, por su parte, emplea la imagen como un medio de entretenimiento y de distracción, y a menudo se apoya en mitos culturales y sociales para construir sus narrativas y sus personajes. Sin embargo, no solamente los medios masivos pueden usar las imágenes a su favor. Es decir, “la imagen hace que los medios del poder y de la resistencia converjan, si no en su alcance, sí al menos en su capacidad creativa” (Viñolo e Infante, 2012, p.371). Así, la imagen puede ser utilizada tanto por el poder hegemónico como por las fuerzas que a él se oponen, creando un espacio de fuerza transformadora a partir de “su poder reflexivo” (Cruz, 2009, p.111).

En general, la imagen es un elemento fundamental en la construcción y la reproducción de la cultura y la sociedad, y desempeña un papel importante en la definición de identidades y en la configuración de las relaciones de poder (Hall, 1997). Los productos culturales de la industria cultural pueden ser utilizados para generar y perpetuar estereotipos y prejuicios culturales que refuerzan las relaciones de poder dominantes en una sociedad (Hall, 1997).

Hall (1997) ha destacado cómo las imágenes pueden ser empleadas para perpetuar la dominación cultural y política de un grupo sobre otro. En este contexto, la imagen puede ser utilizada como un instrumento de poder para reforzar la hegemonía de un grupo cultural o político sobre otros.

Por otro lado, para Jean Baudrillard (2009) la imagen es un medio de producción y consumo que se emplea para generar una realidad simulada que oculta la verdadera naturaleza del poder. En este sentido, la imagen puede ser usada para manipular y controlar

a las masas, perpetuando las estructuras de poder dominantes. Para este autor, la imagen es un elemento fundamental en la construcción y reproducción de la cultura del consumo, y desempeña un papel clave en la creación de deseos y necesidades que impulsan el consumo. En este contexto, Baudrillard (2009) sostiene que la imagen es un instrumento de poder que permite a las empresas y a la industria del consumo influir en las percepciones y los deseos de los consumidores. La imagen es empleada para producir una ilusión de valor y significado en los productos y servicios que se ofrecen en el mercado, y para generar una sensación de escasez y exclusividad que motiva a los consumidores a comprar. Además, destaca que la imagen en la cultura del consumo no solo es empleada para vender productos y servicios, sino también para generar una identidad y un sentido de pertenencia en los consumidores. La imagen se convierte en una forma de simbolismo y de comunicación, en la que los objetos y productos no solo tienen un valor intrínseco, sino que también son portadores de significado y representan un estilo de vida y una forma de ser en el mundo (Baudrillard, 2009).

Este mismo autor, también explora la relación entre imagen y poder en la sociedad contemporánea, especialmente en la era de los medios de comunicación de masas y la cultura de la simulación. Baudrillard (2002) sostiene que la imagen en la sociedad actual ha perdido su relación con la realidad, y se ha convertido en una simulación de la realidad. Las imágenes son cada vez más abstractas y separadas de su referente original, y en su lugar, se producen imágenes que reflejan y reproducen una realidad creada por los medios de comunicación y la cultura de masas. En este contexto, el autor argumenta que la imagen es un instrumento de poder que sirve para ocultar la realidad y generar una simulación en la que el poder es ejercido a través del control de la información y la manipulación de la percepción pública. Baudrillard (2002) sostiene que la imagen en la cultura contemporánea no solo es

una representación de la realidad, sino que también puede ser utilizada para reemplazarla y producir una realidad simulada. En este sentido, la imagen se convierte en una herramienta de poder que permite a las élites políticas y económicas controlar la percepción pública y mantener su dominio.

Así pues, la imagen se enlaza estrechamente con el poder, a lo largo de este apartado se ha explorado la relación entre imagen y poder a través de las perspectivas de diversos autores como Michel Foucault, Roland Barthes, Stuart Hall y Jean Baudrillard. En general, estos autores coinciden en que la imagen desempeña un papel crucial en la construcción y reproducción del poder en la sociedad. Desde la perspectiva de Foucault (2002a, 2002b), la imagen se usa para originar y mantener el poder a través de la disciplina y el control social.

Para Barthes (1964, 1999), la imagen es una forma de persuasión y persuasividad que puede ser empleada para legitimar el poder y originar un consenso social. Por su parte, Stuart Hall (1997) destaca que la imagen es una herramienta de poder en la medida en que permite la creación y reproducción de identidades y representaciones sociales. Finalmente, Jean Baudrillard (2002, 2009) sostiene que la imagen en la sociedad contemporánea se ha convertido en una simulación de la realidad, y que se utiliza como un instrumento de poder para controlar la percepción pública y mantener el dominio de las élites políticas y económicas.

En resumen, la imagen y el poder están estrechamente relacionados en la sociedad, y la imagen puede ser empleada como un instrumento para controlar y manipular la percepción pública, originar consensos y legitimar el poder. La comprensión de esta relación es fundamental para entender las dinámicas de poder en la sociedad contemporánea y la forma en que se construye y reproduce el poder en diferentes ámbitos sociales. Esto sin dejar de lado el hecho de que la imagen puede así mismo funcionar como una forma de resistencia y

subversión a dichas estructuras hegemónicas de poder. Por ello, las estructuras de poder buscan mantener el control no solamente sobre las imágenes, sino también sobre sus métodos de distribución. En este sentido, a veces es más sencillo para estas estructuras controlar los medios y no las imágenes en sí mismas. Por ello, los sistemas abiertos de distribución y circulación de imágenes representan una amenaza seria para las estructuras hegemónicas de poder.

Análisis de la Imagen. Teorías y Métodos

El análisis de la imagen es un proceso de examinar y comprender la estructura, el contenido y el significado de una imagen. Este proceso implica la aplicación de diversas técnicas y métodos de análisis para descomponer la imagen en sus elementos constitutivos y comprender cómo estos elementos interactúan para crear el significado general de la imagen.

El análisis de la imagen puede ser llevado a cabo por personas en diversos campos, como la historia del arte, la publicidad, el diseño gráfico, la comunicación visual, la psicología y la sociología. Algunas de las técnicas y métodos que se utilizan para el análisis de la imagen incluyen la descripción detallada de sus elementos, la identificación de patrones y simbolismos. El análisis semiótico, el análisis formal, la interpretación cultural y la evaluación del impacto emocional y estético de la imagen son algunas de las principales herramientas de aproximación.

El análisis de la imagen es importante porque permite comprender cómo las imágenes son utilizadas para transmitir información, cómo influyen en las emociones y percepciones, y cómo pueden ser manipuladas para lograr ciertos objetivos. Al comprender mejor la estructura y el significado de las imágenes, se puede tener una perspectiva más crítica y

consciente de la forma en que afectan e influyen en la vida diaria. Existen varios métodos y enfoques que se emplean para el análisis de la imagen.

En síntesis, algunos de los principales son:

Análisis semiótico: este método se basa en la teoría semiótica, que trata sobre el estudio de los signos y símbolos en la comunicación. El análisis semiótico se enfoca en cómo los elementos visuales de la imagen (como los colores, formas, objetos y personas) funcionan como signos y cómo se relacionan entre sí para transmitir significados y mensajes.

Análisis formal: este método se centra en los elementos formales de la imagen, como la composición, el equilibrio, la luz y la sombra, el enfoque y la profundidad de campo. El objetivo es analizar cómo estos elementos formales crean una estética particular en la imagen y cómo se relacionan con su significado.

Análisis iconográfico: este método se enfoca en los elementos figurativos de la imagen, como los objetos, los personajes y los lugares representados. El análisis iconográfico busca identificar los temas y símbolos recurrentes que aparecen en la imagen y su significado cultural e histórico.

Análisis contextual: este método se enfoca en la relación entre la imagen y su contexto social, político, cultural e histórico. El objetivo es entender cómo la imagen se relaciona con los valores, las creencias y las prácticas de su época y lugar de origen.

Análisis psicológico: este método se enfoca en cómo la imagen afecta la percepción, las emociones y la conducta de las personas. El análisis psicológico se basa en la psicología de la percepción y la cognición para analizar cómo los elementos visuales de la imagen influyen en el pensamiento y la experiencia de los espectadores.

Análisis iconológico: este método se centra en el significado simbólico de la imagen, es decir, los símbolos y alegorías que se utilizan para representar ideas abstractas o conceptos complejos. El objetivo es identificar los símbolos y alegorías empleados y comprender su significado en el contexto cultural en el que se produjo la imagen.

Análisis de la sintaxis visual: este método se centra en la estructura visual de la imagen, es decir, cómo se organizan los elementos visuales como la línea, la forma, el color, la textura y la luz para crear un significado visual. El objetivo es identificar los elementos formales y cómo se relacionan entre sí para producir un efecto visual específico.

Análisis de la retórica visual: este método se centra en el uso de técnicas retóricas en la imagen, es decir, cómo se emplean los recursos visuales para persuadir al espectador o influir en su percepción de la imagen. El objetivo es identificar los recursos retóricos utilizados, como la metáfora visual, la personificación visual o la ironía visual.

Análisis hermenéutico: la hermenéutica de la imagen es un enfoque de análisis de la imagen centrado en la interpretación de su significado a través de la comprensión del contexto cultural, histórico y social en el que se produjo. La palabra “hermenéutica” se refiere al estudio de la interpretación y la comprensión del significado de textos y otros elementos culturales y la reflexión sobre el propio perceptor.

En este listado se muestran únicamente algunos de los muchos métodos que pueden usarse para analizar la imagen. La presente tesis se centrará en la combinación de dos de ellos: la iconología y la semiótica de la imagen, el primero por considerarse uno de los métodos de análisis más completos y estructurados y el segundo como un complemento a la parte interpretativa del primero.

La Iconología

La iconología es un enfoque de análisis de la imagen que se centra en la interpretación de los significados simbólicos y culturales de los elementos figurativos de la imagen. El término “iconología” fue acuñado por Aby Warburg (1981) a principios del siglo XX, y fue desarrollado posteriormente por Erwin Panofsky (2017). La iconología se basa en la idea de que los elementos figurativos de una imagen (como los objetos, los personajes y los lugares representados) tienen significados culturales e históricos que pueden ser interpretados y analizados. Por ejemplo, un águila en una imagen puede representar la fuerza, el poder y la libertad, mientras que una serpiente puede simbolizar la sabiduría, la tentación o el engaño.

El análisis iconológico implica identificar los temas y símbolos recurrentes en la imagen, y comprender su significado cultural e histórico. Este enfoque también se centra en la relación entre la imagen y la sociedad en la que se produjo, y cómo la imagen refleja las creencias, valores y prácticas de esa sociedad. El método iconológico de Erwin Panofsky se divide en tres niveles de análisis, que Panofsky (2017) llamó “pre-iconográfico”, “iconográfico” e “iconológico”.

El nivel pre-iconográfico: Este primer nivel de análisis se centra en la descripción objetiva de los elementos figurativos de la imagen, como los personajes, objetos y lugares representados. En este nivel, se identifican los aspectos formales de la imagen, como la técnica, el estilo y la composición, sin asignarles todavía un significado simbólico o cultural.

El nivel iconográfico: En este segundo nivel, se identifican los temas y símbolos recurrentes en la imagen, y se establece una relación entre ellos y las tradiciones iconográficas y literarias. Se analizan los significados simbólicos de los elementos

identificados en el nivel pre-iconográfico y se busca su conexión con una tradición cultural e histórica específica.

El nivel iconológico: En este nivel, se busca la interpretación más amplia de los significados simbólicos y culturales de la imagen. Se busca comprender la relación entre la imagen y la sociedad en la que fue producida, y cómo la imagen refleja las creencias, valores y prácticas de esa sociedad.

El método iconológico de Panofsky (2017) implica el análisis detallado de los elementos figurativos de la imagen, la identificación de los temas y símbolos recurrentes, y la interpretación de su significado simbólico y cultural en relación con la sociedad y la época en la que se produjo la imagen. Este método tiene una metodología clara que permite un rango interpretativo amplio y, al mismo tiempo, acotado por la información proporcionada tanto por la imagen misma como por el contexto de producción de ésta.

Semiótica de la Imagen

La semiótica es una herramienta interdisciplinaria muy utilizada. Esta se enfoca en cualquier tipo de comunicación y trata de reconstruir los distintos elementos de significación. La semiótica se basa en un sistema de reglas o códigos establecidos por convención cultural y está fundamentada en los principios de Peirce (1974), en quien se profundizará un poco más en este partido siguiendo las ideas previamente expuestas.

En el pensamiento peirciano (Peirce, 1974), los signos poseen tres dimensiones: la primeridad, la segundidad y la terceridad. La primeridad hace referencia a algo que aún no es percibido como signo, pero tiene potencia de serlo; la segundidad es cuando ya se establece una relación entre el signo y el objeto, mientras que la terceridad es cuando el signo ha sido interiorizado y, por ello, puede ser reproducido y utilizado voluntariamente.

Como se ha dicho previamente, el signo es entendido como algo que está en lugar de otra cosa para alguien en algún aspecto, es decir, el signo es una herramienta de representación en cualquiera de sus niveles (mental, icónica, simbólica o social). Y el proceso de la significación de dicho signo está dado por un alguien que crea una relación con el objeto, la relación entre el objeto y el signo le dota de su característica como icono, índice o símbolo (Peirce, 1974).

Así mismo, Peirce (1974) analiza la relación del signo consigo mismo, en este caso las designaciones de los signos pueden entenderse como: cualisigno, sinsigno y legisigno. En el cualisigno, se perciben ciertas cualidades del signo, pero no se sabe con exactitud de que se trata (relación de primeridad); el sinsigno hace referencia los objetos físicos concretos, únicos e irrepetibles (relación de segundidad) y el legisigno no es considerado por sus cualidades físicas, sino por su función (relación de terceridad). Además de esta categorización, Peirce (1974) establece las distintas combinaciones existentes entre los signos, es decir, un signo se complejiza a partir de las diversas combinaciones existentes consigo mismo, con el objeto y con el interpretante.

Más tarde será Ferdinand de Saussure (1998), quien usando el método estructuralista desarrolla su semiología, que es la respuesta del autor a la ausencia de una ciencia que estudie los signos, tanto lingüísticos como de otra naturaleza. Para este autor, la lengua es un sistema o estructura en la que todo se relaciona entre sí. Para que esta relación sea eficiente, la lengua utiliza un sistema de reglas, la manera en que dichas reglas se aplican y asimilan conforma el habla. Además, es un sistema que se encuentra en constante evolución, por lo que únicamente funciona de la misma manera durante un periodo determinado de tiempo. Si bien la teoría sausseriana se enfoca en el lenguaje, sus principios son fundamentales para la semiótica.

En la década de 1930, Charles Morris (1985) interpretará a Peirce desde un punto de vista conductista. Este autor trabajará sobre cuatro conceptos fundamentales: el *vehículo sígnico*, que es el soporte, el material físico del signo; el *designatum*, es decir, el objeto, aquello a lo que se hace referencia; el *interpretante*, es el significado del signo y el *intérprete*, quien es el que responde el estímulo.

Es decir, para Morris (1985) comprender el signo es responder a él o, al menos, prepararse para responder al signo como estímulo comunicativo. Morris (1985) maneja un esquema de tres dimensiones de la semiosis³: la dimensión sintáctica, ligada al *vehículo sígnico*, es decir, la manera en que un signo se relaciona con otro; la dimensión semántica, ligada al *designatum*, pues los signos deben significar algo y solamente cobran sentido bajo una relación comunicativa y la dimensión pragmática, ligada al *intérprete*, es decir, a la relación establecida entre éste y el signo. Si bien Morris centra su semiótica en el lenguaje, explica que la semiosis puede aplicarse también a cualquier campo de la creación humana, incluyendo las bellas artes.

Una década después, Louis Hjelmslev (1976) decide ampliar el alcance estructuralista de Saussure, pues para él, hablar de lenguaje implica hablar de sistemas de signos en general. El signo para este autor es algo fluctuante y no puede, ni debe estudiarse como algo fijo, además hace énfasis en que el signo no puede considerarse como tal sin alguien que lo interprete. Por ello, la función del signo está en la comunicación y no en sí misma. Debido a esto, acuña la expresión *función semiótica* y se basa en los términos de *expresión* y *contenido* para sustituir los de *significante* y *significado* acuñados por Saussure (1998). Hjelmslev (1976), afirma que existen algunos sistemas de signos en los que expresión y contenido son claramente diferenciables y pueden separarse, como es el caso del lenguaje

³ Para Morris (1985), la diferencia entre semiótica y semiosis radica en que esta última es “el proceso en el que algo funciona como un signo” (p.27), mientras que la semiótica es la ciencia que estudia estos procesos

hablado, pero en otros casos, estos son inseparables, como es el caso de la música y la pintura abstracta.

Más adelante, será Roland Barthes (1964) quien, con base en la semiología de Saussure, afirmará que para estudiar la imagen debe tomarse como basamento al lenguaje, pues este funge como el centro de la comunicación por ser el más articulado. Así, a partir del lenguaje, puede hacerse una traducción a cualquier otro sistema de signos. La imagen para Barthes (1964) no tiene un referente preciso y requiere del lenguaje para anclarse. Sin embargo, esta visión logocéntrica, propia de la escuela francesa, resulta limitante para establecer una semiótica de la imagen, pues si bien posee términos que pueden extrapolarse a esta, concibe a las imágenes siempre como signos supeditados al lenguaje.

Esta visión estructuralista es precisamente a la que se opone Umberto Eco (1986), ya que si bien comparte la visión de Barthes (1964) respecto a que un signo únicamente puede funcionar como tal cuando está inserto en una cultura y nunca fuera de ella, difiere de la visión logocéntrica. Además, se basa en el sistema tiránico de Peirce (1974) en lugar de en el sistema dicotómico de Barthes (1964). Para Eco (1986), lo que diferencia la imagen del lenguaje es su forma de producción. Mientras el lenguaje se produce por una *ratio facilis*, es decir, basado en la repetición de lo que se ha aprendido para producir un signo; las imágenes se producen por un *ratio difficilis*, es decir, al carecer de modelos cerrados de creación y producción, las imágenes poseen un alto grado de libertad para su creación, lo que también las hace más complejas.

Para Eco (1992), una cosa es el *intentio auctoris*, o intención del autor, y otra el *intentio operis*, que es la intención de la obra. Si bien Eco (1986) afirma que la búsqueda de la primera resulta absurda, en esta investigación se opta por acudir al autor como una fuente indispensable para la comprensión e interpretación de las obras, complementando de este

modo el análisis realizado. Este análisis, por supuesto, tiene como base la *intentio operis* que intenta buscar el significado de la obra a partir de los signos presentes en ella de manera independiente a las intenciones de su autor. A estos niveles se les agrega la *intentio lectoris* relacionada con la interpretación del público.

Eco (1992) es el primero en decir que toda obra es abierta y se presta a diversas interpretaciones, al igual que Peirce (1974), concuerda en que nunca se llega al *interpretante* final de un signo. Así mismo coincide con Hjelmslev (1976) en que forma y contenido (*expresión y contenido*) son inseparables y dependen el uno del otro. Esta visión sobre la semiótica es la que se utilizará en la presente investigación. Eco (1986, 1992) conjunta las ideas de forma y contenido como una unidad inseparable, tal como sucede en el arte. Además de enfocarse en el hecho de que una obra posee múltiples interpretaciones, incluida la del propio autor, y ninguna de estas puede considerarse como la interpretación última. Es esta postura con la que la presente investigación está más de acuerdo.

En el caso de la imagen, la semiótica se centra en los signos y los significados que estos contienen. Esto incluye el contexto histórico y cultural de la imagen, las creencias y prácticas de la sociedad en la que se produjo, y las intenciones del artista o creador. La semiótica de la imagen reconoce que el significado de una imagen no es fijo o unívoco, sino que depende del contexto y la perspectiva del observador. Por lo tanto, se enfoca en la interpretación de los signos y la comprensión del significado a través de la relación entre la imagen y su contexto. La semiótica de la imagen intenta demostrar que todo mensaje reposa en una convención, pues únicamente a través de esta se puede entender su funcionamiento (Eco, 1986).

Este autor también destaca la importancia de la convención en la semiótica de la imagen, y cómo la comprensión de la imagen implica una serie de convenciones que entran

en funcionamiento para que el intérprete pueda reconocerlas y, por tanto, interpretarlas. Además, propone que la semiótica de la imagen no necesita estar fundada en los códigos del lenguaje visual para estructurarse como código comunicativo, sino que posee sus propias reglas y características, en combinatorias particulares. La semiótica de Eco (1986) puede aplicarse, por ello, a diferentes tipos de imágenes, incluyendo las imágenes religiosas, las obras de arte y las imágenes publicitarias. Ya que en la presente tesis se abordará de manera específica la imagen artística, pictórica y fotográfica, se ha decidido conjuntar la visión de este autor como complemento a la interpretación iconológica de Panofsky (2017).

La iconología de Panofsky (2017) y la semiótica de Eco (1986, 1992) son dos enfoques complementarios para el análisis de la imagen, que pueden enriquecerse mutuamente en el análisis de obras visuales. En tanto, la iconología de Panofsky (2017) se centra en el análisis de la iconografía y la iconología, es decir, en la identificación y explicación de los símbolos y las referencias culturales que se encuentran en una obra de arte. Por otro lado, la semiótica de Eco (1986, 1992) se enfoca en la interpretación de la imagen en su relación con el sujeto, el contexto y el mundo, y en cómo la imagen adquiere significado a través de su interpretación.

Para complementar estas dos perspectivas, se aplicará la iconología de Panofsky (2017) para identificar los símbolos y referencias culturales en una obra de arte y luego utilizar la semiótica de Eco (1986, 1992) para interpretar cómo estos símbolos adquieren significado en el contexto cultural y social en el que se produjo la obra.

En este sentido, la iconología de Panofsky (2017) puede proporcionar una base sólida para el análisis de la imagen, mientras que la semiótica de Eco (1986, 1992) puede ayudar a profundizar en la interpretación de la imagen en relación con el sujeto y el mundo en el que

se encuentra. Juntas, estas dos perspectivas pueden enriquecer la comprensión de la imagen y su lugar en la cultura y la sociedad.

II. LAS CORPORALIDADES SEXO-GENÉRICAS TRADICIONALES EN MÉXICO: UNA DISCUSIÓN DESDE LA TEORÍA *QUEER*

En este capítulo, por principio, se explicará a grandes rasgos lo que es la teoría *queer* para, a partir de ella, explorar y deconstruir los estereotipos dicotómicos de las corporalidades de género. Estos estereotipos han existido por mucho tiempo en México y de un modo u otro, siguen vigentes en la mayor parte del país. La cuestión de los estereotipos de las corporalidades sexo-genéricas en México ha sido un tema de discusión y análisis durante décadas. Estos se han utilizado para definir y limitar las identidades y roles de género de las personas en el país, incluyendo las expectativas de cómo deben lucir, comportarse y expresarse en público y en privado.

La Teoría Queer

Si bien es cierto que el uso de la palabra *queer* tenía un uso despectivo y peyorativo, es a partir de su reivindicación con los movimientos de *Stonewall* en 1969 que adquiere un nuevo significado. Se le relaciona con las protestas públicas de los grupos homosexuales a partir de los actos de homofobia desatados a partir de la aparición del VIH/SIDA en la década de los 90.

Es en este contexto, que el campo teórico retoma el vocablo para repensar cuestiones de género y sexualidad. Este término en el ámbito teórico se le atribuye a la italiana Teresa de Lauretis, quien usó el término por primera vez en un número especial de *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, editado por ella y titulado *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities* (Córdova Quero, 2020). La misma de Lauretis (2015), afirma: “La expresión ‘teoría *queer*’ nació en 1990 como tema de un workshop que organicé en la Universidad de California en Santa Cruz” (p.107).

La teoría *queer* tiene su origen también en algunos tipos de feminismos, como el feminismo chicano, en el que destaca Gloria Anzaldúa (2015), quien se posiciona como una feminista, lesbiana y racializada, dando así su particular punto de vista sobre el género, la

sexualidad, los roles de género y las relaciones de poder que los atraviesan. Más tarde, los estudios de otras sexualidades, como las identidades gay y lesbica, desembocarían finalmente en la teoría *queer*. Este proyecto teórico es descrito por de Lauretis (2015) como:

Para mí la teoría *queer* era un proyecto crítico cuyo objetivo era deshacer o resistir a la homogeneización cultural y sexual en el ámbito académico de los “estudios lésbicos y gay”, así llamados, que se consideraban como un único campo de investigación.

Pero, por supuesto, eso no era así: los hombres gays y las lesbianas tenían historias diferentes, diferentes maneras de relacionarse entre sí y diferentes prácticas sexuales (p. 109).

Así bien, en su origen, la teoría *queer* es pensada como una forma de cuestionar y replantear la homogenización teórica de las sexualidades gay y lesbica, y hacer visibles sus diferencias, contrastes e implicaciones sociales, políticas, raciales e identitarias. Mostrando con ello que no todas las sexualidades que no encajan con la heteronormatividad son por ello agrupables como un todo homogéneo, sino que poseen en sí mismas diferencias, contrastes e implicaciones diversas, no únicamente en su relación con las sexualidades normalizadas y socialmente aceptadas, sino también entre ellas como un espectro diverso y del todo heterogéneo, pero que es capaz de establecer diálogos críticos.

Mi proyecto de “teoría *queer*” consistía en iniciar un diálogo entre lesbianas y hombres gays sobre la sexualidad y sobre nuestras respectivas historias sexuales. Yo esperaba que, juntos, rompiéramos los silencios que se habían construido en los “estudios lésbicos y gay” en torno a la sexualidad y su interrelación con el sexo y la raza (por ejemplo, el silencio en torno a las relaciones interraciales o interétnicas). Las dos palabras, teoría y *queer*, aunaban la crítica social y el trabajo conceptual y especulativo que implica la producción de discurso. Yo contaba con ese trabajo

colectivo para poder “construir otro horizonte discursivo, otra manera de pensar lo sexual” (de Lauretis, 1991:11). Si bien ese no era un proyecto utópico, en aquel momento yo todavía imaginaba que las prácticas teóricas y las prácticas políticas eran compatibles. Pensando en la subsiguiente evolución de la teoría *queer*, ya no estoy segura (de Lauretis, 2015, p. 109).

Como puede verse, el primer uso del término teoría *queer*, tenía todo que ver con la comunidad lésbico-gay de manera muy específica, y con los planteamientos teóricos referentes a la sexualidad. Con la esperanza de que estos cuestionamientos permitieran un replanteamiento de la sexualidad como un objeto discursivo que tiene la capacidad de entrecruzarse también con la raza, la situación socioeconómica, la cultura y otros ámbitos que conforman al individuo. Reflexionando así, sobre la manera en que estos conforman una complicada trama que implica otros ámbitos que impiden la homogeneización a partir de un solo factor aislado, ya que estos factores sociales son interdependientes los unos de los otros.

De acuerdo con de Lauretis (2015) el diálogo esperado por ella realmente no sucedió, a pesar de algunos trabajos teóricos aislados sobre las sexualidades de gays y lesbianas. Los movimientos que surgieron a partir de la aparición del VIH/SIDA, como *Queer Nation* mencionada en el apartado anterior, hicieron que la lucha para lograr la prevención de la enfermedad se hiciera una prioridad. Si bien dichos movimientos dieron particular visibilidad a los hombres gays, la continua lucha y movilización de estos grupos permitieron, asimismo, dar visibilidad a otras identidades sexo diversas y no normativas. Así fue como la política de la sexualidad esperada por de Lauretis (2015), dio un giro hacia una política de identidades de género que dejaron de lado casi por completo la dimensión de la sexualidad, para centrarse en la cuestión de género como un eje central de la identidad de la persona.

Es bajo esta premisa de género que se realizan los textos de Judith Butler, quien en 1989 publicaba *El género en disputa* (2007) prácticamente en el mismo momento en que de Laetitia editaba *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities* (1991). Sin embargo, la intención originaria de Butler nunca fue la de establecer una línea de fuga alterna a la teoría *queer* planteada por de Laetitia. Butler hace un análisis del género y las relaciones de poder que lo determinan a partir de un punto de vista feminista, relacionado de manera muy estrecha con el psicoanálisis y la teoría francesa postestructuralista (Córdova Quero, 2020).

La intención de Butler era realizar una crítica a la teoría feminista y sus concepciones normalizadas de masculinidad y feminidad, que terminaban siempre siendo excluyentes y podían resultar homofóbicas. Según la perspectiva de la autora, esta visión podía idealizar ciertas expresiones de género como las únicas válidas, punto de vista que, claramente, generaría nuevas formas de exclusión jerárquica en la que ciertas expresiones serían más válidas que otras (Butler, 2007).

La intención original de la autora era abrir las posibilidades del género, en el que este fuera un término no excluyente, sin parámetros fijos e idealizados, y hacer visible que las limitaciones y presupuestos sobre el género suelen traer consigo solamente violencia (Butler, 2007). “El texto plantea cómo las prácticas sexuales no normativas cuestionan la estabilidad del género como categoría de análisis.” (Butler, 2007, p. 12). Butler, en *El género en disputa* (2007) plantea la estructura heterosexual dominante como aquella que establece por sí misma los conceptos de género que se establecen socialmente, lo que trae consigo temor y ansiedad entre las personas que no encajan por completo en los parámetros normalizados a partir de la heterosexualidad (Butler, 2007). Pero también reconoce que cuestionar el género no implica necesariamente una subversión sexual, por lo que puede mantenerse una ambigüedad de género sin tener una sexualidad no normativa (Butler, 2007). Es en este

sentido en el que de Lauretis (2015) señala que la teoría *queer* empezó a enfocarse en el género, dejando de lado la sexualidad que ella pretendía abordar en primer lugar con el uso del término.

Curiosamente, a pesar de que la intención inicial de Butler (2007) nunca fue, como ya se mencionó anteriormente, continuar o rebatir la teoría *queer* iniciada por de Lauretis (de hecho, el término *queer* aparece solo una vez en el texto original de *El género en disputa*), ha sido uno de los textos, junto con los otros producidos por la misma autora, que conforman un referente indispensable cuando se habla de teoría *queer*.

Una de las experiencias más gratificantes ha sido saber que el texto se sigue leyendo fuera de la academia hasta el día de hoy. Al mismo tiempo que *Queer Nation* hizo suyo el libro, y que en algunas de sus reflexiones sobre la teatralidad de la autopresentación de los *queer* resonaban las tácticas de *Act-Up*, el libro fue una de las obras que llevaron a los miembros de la Asociación Psicoanalítica de Estados Unidos y de la Asociación Psicológica de Estados Unidos a reevaluar parte de su doxa vigente sobre la homosexualidad (Butler, 2007, p.20).

Lo que es un hecho es que la teoría *queer* se ha quedado mayoritariamente en el ámbito académico, sobre todo en el contexto latinoamericano. Es en este ámbito donde los principios planteados por Butler en sus diversos libros, como *El género en disputa* (2007), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (2002) y *Deshacer el género* (2004), entre otros, han sido reutilizados y replanteados desde diferentes perspectivas, en los que el cuestionamiento de las imposiciones reguladoras de la heteronormatividad suelen ser el punto de partida para la discusión teórica.

Otra autora que suele tomarse como fundamental de la teoría *queer*, es Eve Kosofsky Sedgwick con su libro *Epistemología del armario* (1998) en el que hace un análisis crítico

sobre el binarismo heterosexual/homosexual (Rendón, s.f.). En dicho texto, se discuten los términos desde el punto de vista primordialmente sexual y masculino. Aunque el texto no hace uso del término *queer* como tal y no se enfoca en el mismo de manera particular, es considerado un referente porque plantea que sería muy importante dar crédito a las autorepresentaciones sexuales menos normativas, aunque por lo mismo más arriesgadas, partiendo del hecho de las diferencias entre sexualidad, género y preferencia sexual, así como en la capacidad de vivir estas dimensiones de maneras distintas por parte de cada individuo (Kosofsky, 1998).

En este sentido, tampoco puede dejarse de lado el texto de Ricardo Llamas, *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a <<la homosexualidad>>* (1998), en el que el autor hace una revisión de la homosexualidad masculina y femenina, exponiendo las fuerzas sociales que moldean las sexualidades a partir de la heterosexualidad occidental dominante que deja de lado todas las demás expresiones sexo diversas que no encajan en los parámetros establecidos (Rendón, s.f.). Llamas (1998) plantea que:

El pensamiento feminista y la más reciente teoría gay-lésbica y *queer* han demostrado, no obstante, que el género y la preferencia sexual juegan un papel determinante en la producción y reproducción de la realidad social, al mismo nivel que las estructuras económicas del trabajo y la producción (p. 20).

La discusión de su texto gira en torno a las diferentes dimensiones que atraviesan, determinan y enmarcan las sexualidades no normativas, marcándolas y excluyéndolas de los discursos dominantes.

La Teoría Queer es la elaboración teórica de la disidencia sexual y la de-construcción de las identidades estigmatizadas, que a través de la resignificación del insulto consigue reafirmar que la opción sexual distinta es un derecho humano. Las

sexualidades periféricas son todas aquellas que se alejan del círculo imaginario de la sexualidad “normal” y que ejercen su derecho a proclamar su existencia (Fonseca y Quintero, 2009, p. 43).

La teoría *queer* es, hoy día, un campo amplio de estudio, que genera discusiones teóricas muy diversas, y que se usa tanto para problematizar cualquier identidad o comportamiento disidente, como para categorizar a una serie de individuos que se rehúsan a ser definidos en cualquiera de las categorías existentes tanto dentro de la heteronorma como fuera de ella, y que consideran el género y la sexualidad como comportamientos no estables y, por lo tanto, fluidos, cambiantes y en constante construcción.

Esto puede ejemplificarse con el artículo *Cuerpos de madera. Diversidad y relacionalidad en objetos antropo/zoomorfos de rapa nui obtenidos entre los siglos XVIII y XX* (2019) del antropólogo Felipe Armstrong, quien a partir de su formación como antropólogo plantea la teoría *queer* como una alternativa para repensar y rearticular las interpretaciones que se hacen sobre el pasado de las culturas a partir de los artefactos encontrados. Es decir, el autor cuestiona las categorizaciones de masculinidad o feminidad realizadas a ciertos objetos antropológicos y artísticos como son las figuras de madera tallada que se encuentran entre la cultura polinesia. Tomando como ejemplo ciertas figuras talladas por los *rapa nui* las cuales poseen características ambiguas que no permiten definir de manera tajante dichas creaciones como femeninas o masculinas por poseer características visuales de configuración sexual que no resultan del todo claras.

Esta aproximación es un claro ejemplo de cómo la categorización cerrada y dicotómica entre masculinidad y feminidad puede sesgar incluso otros campos disciplinares como la antropología, que pareciera, a simple vista, estar alejada por sí misma de las problemáticas de sexualidad y género. Sin embargo, Armstrong (2019) logra explicar muy

bien cómo es que estas categorizaciones suelen provocar la discriminación de ciertos objetos como parte del cuerpo de estudio por el simple hecho de no encajar en las matrices definitorias cerradas, establecidas de manera previa y que suelen estar permeadas por una visión dicotómica y heterocentrada, en la que la ambigüedad simplemente se descarta y es erradicada del análisis por ser considerada conflictiva.

Es así como la teoría *queer* se plantea como un ámbito muy amplio de estudio en el que se cuestiona la normalidad heterosexual y dicotómica como la única manera de ver, entender y analizar el mundo y las relaciones que en él se desarrollan. Tomando en cuenta que la teoría *queer* tiene sus orígenes a partir de los planteamientos de los estudios gays y lésbicos, es un hecho que en el campo académico ha tenido un gran impacto, permeando diferentes campos de análisis que cuestionan la normatividad vigente como la única posible y la única válida, lo que lleva a replantear la importancia de revalorar todas aquellas formas que no se ajustan a dichas normas.

El objetivo de la teoría *queer* es desafiar la normalidad y no exclusivamente la heterosexualidad. Los intereses de la teoría *queer* se extienden a una deconstrucción más general de la ontología social contemporánea y nacen a partir de estructuras y etiquetas impuestas por la cultura dominante (Scerbo, 2020, p.48).

Con esto, la teoría *queer* se ha planteado como el campo teórico en el que convergen no únicamente la sexualidad y el género, sino que también se entrecruzan la raza, la religión, la política, la posición social y cualquier otro factor que se salga de la norma y no sea considerado dentro de la heteronorma dicotómica dominante que se impone sobre los individuos de manera frecuentemente violenta y excluyente. Consecuentemente, la teoría *queer* se plantea como una alternativa teórica de los presupuestos dominantes que invisibilizan y excluyen toda forma de pensamiento y de acción social, política y sexual que

no encaja en la normatividad. Si bien estos cuestionamientos se han llevado a toda aquella forma de disidencia social e identitaria, al tratarse de una teoría de tan amplios alcances, no hay una estructura cerrada que pueda contenerla. Es ese el punto central de la proposición, romper los moldes y cuestionarlos, la teoría *queer* se basa en la fluidez y en la imprecisión definitoria que permita enmarcarla de manera cerrada y que la transforme en aquello contra lo que se opone con tanta vehemencia.

En cuanto al uso del término *queer/cuir* en México, posee una clara influencia de las teorías anglosajonas; sin embargo, se pueden mencionar a Susana Vargas (2014), Tadeo Cervantes (2018), Benjamín Martínez Castañeda (s.f.), Sayak Valencia (2011) y Héctor Domínguez-Rubalcaba (2019). Estos autores abarcan desde la problemática del término *queer* en América Latina a partir de su origen anglosajón y colonial (Cervantes, 2018; Martínez Castañeda, s.f.; Vargas, 2014), hasta elementos de los discursos de género entrelazados con otras problemáticas latinoamericanas y en particular mexicanas.

Tal es el caso de Sayak Valencia (2011) quien se centra en la violencia nacional principalmente, su texto abarca relaciones interesantes sobre las masculinidades dominantes como origen de dichas violencias. Si bien el centro del estudio de esta autora no es la teoría *queer*, sí toca cuestiones de género importantes en las que aborda la violencia hacia las mujeres a partir de las estructuras dicotómicas heteronormadas. Así como la violencia que se ejerce hacia las existencias *queer* que no encajan en los estereotipos heteronormados. Esta autora plantea lo *queer* como una posibilidad para romper con las masculinidades hegemónicas que, según ella, son el origen de las violencias que se padecen en el país.

Es necesario apuntar que las prácticas que trata de englobar la teoría *queer* no son prácticas exclusivas del contexto estadounidense, sino prácticas de resistencia opositiva que se han venido dando, simultáneamente, alrededor del planeta, que bajo

diversas nomenclaturas o, incluso, careciendo de ellas, forman fuerzas de resistencia no predatoria (Valencia, 2011, pág. 187).

Por otro lado, Héctor Domínguez-Ruvalcaba (2019) ofrece una genealogía crítica de los estudios *queer* latinoamericanos. Aborda la teoría *queer* en el contexto latinoamericano y las luchas por los derechos LGBTTTI en la región. El autor se enfoca en los movimientos de liberación lésbico-gays en Argentina, Cuba y México, y también explora los intereses políticos y artísticos de las personas transexuales, transgénero e intersexuales. Sin embargo, el texto también señala una posible problemática del uso del término *queer*, ya que agrupa todas las sexualidades disidentes de la heteronorma, lo que puede llevar a priorizar y tomar como medida a la más visible. Además, critica que se tomen las problemáticas de los hombres homosexuales como representativas de las problemáticas lésbicas, sin reconocer las diferencias socioculturales de cada una de las sexualidades y expresiones de género. Por lo tanto, la teoría *queer* debería considerar las diferencias entre las distintas sexualidades y expresiones de género y cuestionar las lógicas y operaciones del sistema patriarcal que condicionan cultural y socialmente a los cuerpos sexuados (Domínguez-Ruvalcaba, 2019).

Para finalizar este apartado, cabe aclarar que, aunque el punto central de la presente investigación no es la teoría *queer*, es imposible separar el arte *queer* de ésta. Por ello, varios aspectos de la teoría *queer* son abordados en el análisis y estudio del *corpus* de obras seleccionado. También cabe aclarar que el término *queer/cuir* en el arte mexicano de los últimos veinte años, de manera o no intencional, se apega más a los planteamientos de Teresa de Lauretis (1991), ya que suele enfocarse a las producciones de la comunidad LGBT o bien a las creaciones que les representan. Sin embargo, esto no deja fuera de la discusión los planteamientos enfocados en la performatividad de Butler (2002, 2004, 2007), ya que

estos son fundamentales para entender las corporalidades y los estereotipos que les rigen a partir de las repeticiones de ciertos comportamientos y actitudes.

Una Breve Reflexión sobre el Género

Judith Butler (2002, 2004, 2007) ha desarrollado una teoría crítica centrada en cómo el cuerpo, el género y el poder se interrelacionan en las sociedades contemporáneas. Esta autora argumenta que el género no es algo natural o biológico, sino que se trata de una construcción social y cultural que tiene importantes implicaciones políticas. El género es una práctica performativa, es decir, se constituye a través de actos repetidos que producen la ilusión de una identidad de género estable y coherente. Esta ilusión es mantenida por las normas y los estereotipos de género que son internalizados por las personas desde una edad temprana, y se utilizan para regular y sancionar las expresiones de género que se desvían de las normas establecidas (Butler, 2002, 2004, 2007).

Los estereotipos de género en México se originan en los paradigmas culturales, sociales y religiosas que han prevalecido en la sociedad mexicana durante siglos. Estos estereotipos se han transmitido de generación en generación y se han reforzado a través de los medios de comunicación, la publicidad y la cultura popular. Si bien es difícil precisar una fecha exacta en la que se comenzó a hablar sobre los estereotipos de las corporalidades sexo-genéricas en México, se puede afirmar que ha sido un tema presente desde hace varios decenios. Durante los años 60 y 70, por ejemplo, surgieron en México movimientos feministas que comenzaron a cuestionar los roles de género y los estereotipos asociados con ellos.

En la actualidad, se sigue hablando de los estereotipos de género y de las expectativas que la sociedad mexicana tiene sobre cómo deben lucir, comportarse y expresarse las personas en función de su género. Sin embargo, cada vez hay una mayor

conciencia y lucha para combatir estos estereotipos y promover la diversidad y la inclusión de todas las corporalidades sexo-genéricas en el país. Hablar de dichos estereotipos, permite una exploración de las corporalidades esperadas para cada identificación sexo-genérica y, al mismo tiempo, cuestiona la vigencia y consecuencia de éstos en la sociedad mexicana.

Dicho planteamiento también sirve para entender el arte *queer/cuir* en México como un espacio de resistencia, que ofrece visibilizar a los grupos tradicionalmente invisibilizados por esta dicotomía y que, al mismo tiempo, ofrecen la posibilidad de pensar realidades alternas a estas dualidades cerradas y estereotipadas. Para poder proseguir con el desarrollo del presente capítulo se establece que:

Al sexo se le puede definir, desde el punto de vista tradicional, como el conjunto de órganos que intervienen en el concepto de género. En el caso de identidad de género no hay duda de que cada persona es lo que se siente. Independientemente de los órganos que posee. En tal virtud, se puede hacer una conceptualización del sexo de la siguiente manera:

Sexo asignado o cultural: La designación social de una persona como niño o niña, esto es, lo que se denomina masculino o femenino

Sexo Psicológico: Hace referencia a cómo los individuos tienden a considerarse a sí mismos como varones o mujeres, y cómo lo manifiestan de una manera pública.

Sexualidad: Es el hecho de la actividad sexual de una persona. (Pérez, 2017, p. 62)

Sin embargo, el mismo término de sexo ha sido cuestionado desde el punto de vista de la teoría *queer*. Autoras como Monique Wittig (1992) sostiene que el sexo, al igual que el género, es un constructo social y no natural. Es decir, la categoría sexo naturaliza las

opresiones que se ejercen sobre las mujeres en el sistema heterosexual, al catalogarlas con ciertas características intrínsecas naturales que las supeditan a su supuesta contraparte masculina. Si bien este enfoque sigue siendo punto de debate entre las diferentes vertientes feministas, es uno de los fundamentos básicos de la teoría *queer* en la que tiene sustento el arte analizado en la presente tesis.

El género, rol social o papel de género es el conjunto de conductas, así como las definiciones y apariencia corporal atribuidas a los varones o las mujeres. Y tiene su punto de partida en la construcción cultural, social e histórica que, sobre la base biológica del sexo, determina y norma el concepto de lo masculino y lo femenino en la sociedad. Estas definiciones permiten reconocer cuáles son los diferentes roles, funciones, responsabilidades y corporalidades que la sociedad le ha asignado a hombres y mujeres. Las normas de comportamiento que se les ha impuesto, la valoración y el tipo de relaciones que se establece entre ellos, así como las identidades subjetivas y colectivas (Fundación para la promoción de la mujer, 1997).

Es necesario entender que la configuración de la identificación corporal personal es un fenómeno muy complejo en el cual intervienen una multiplicidad de factores. La imposición de una ideología dada sobre las condiciones materiales de la época, más que suponer un modo práctico de organización como se interpretó desde un discurso naturalista y normalizado en la antigüedad, no supone ni justifica su vigencia ante el paradigma actual. El género es “la representación de una relación” (de Lauretis, 1987, p.10) que determina una conexión de pertenencia entre unos individuos y otros. Esta construcción social rige también una estructura rígida de los sexos, como si género y sexo tuvieran una relación indisoluble y cimentada. Pero justamente la disolución de estas categorías y su desnaturalización es la búsqueda de la teoría *queer* que descarta esta visión unívoca como la única posible.

El término género denota unas determinadas “construcciones culturales”, toda la creación social de las ideas acerca de los roles apropiados para las mujeres y para los hombres. Es una forma de referirse exclusivamente a los orígenes sociales de las identidades subjetivas de hombres y mujeres. Según esta definición, el género es una categoría social impuesta a un cuerpo sexuado (...) El empleo de género hace hincapié en todo un sistema de relaciones que puede incluir el sexo, pero que no está directamente determinado por este ni tampoco es directamente determinante de la sexualidad (Scott, 2008, p. 53).

Sin lugar a duda, un factor clave en la constitución de la subjetividad es el proceso de determinación de género, ya que supone el eje fundamental sobre el cual se organiza la identidad del sujeto.

Ningún hombre es él solo, cada uno de nosotros somos con otros, cierto que mi yo es algo mío. Es lo más mío, pero no por obra toda mía (...) A la postre, yo soy (con toda personalidad e historia de todo punto irrepetible) pero no desde mí mismo. Sobre mis interiores actúan, de tal o cual manera, <<los otros>>. <<Los otros>>, con sus – y mis- cosas, son coarquitectos de mi ser (Iglesias, 2010, p.3).

De lo anterior, se puede ya intuir que la constitución de la estructura del individuo supone más que una convicción única y unilateral por parte del sujeto que lleva a cabo el proceso de identificación con su entorno y con aquellas prácticas realizadas por el marco social.

Género es un concepto de la tradición inglesa que se emplea para designar las diferencias y aprendizajes que hombres y mujeres asumen en la sociedad. En una misma sociedad habrá diferencias de género según la posición socioeconómica de los

hombres y las mujeres, así como por su pertenencia a una, su estatus y su generación (Fundación para la promoción de la mujer, 1997, p.9).

En una sociedad enraizada en la organización patriarcal que ha dado a unos cuantos las condiciones materiales de privilegio, no únicamente en esta, sino en diversas épocas, se crean condiciones materiales de desigualdad. Estas condiciones rebasan la línea de las expectativas de organización social que moldearon, y ciertamente facilitaron, los esquemas de control y manejo de una sociedad, la cual ya no es ni debe seguir siendo así.

El género de una persona es una construcción social – no natural que varía de un grupo social a otro y de una época a otra. Se construye mediante procesos sociales de comunicación y es transmitido a través de manejos de poder y de formas sutiles, durante los procesos de crianza (Fundación para la promoción de la mujer, 1997, p.9).

Es decir, la construcción de género no solo está determinada por la genitalidad con la que se nace, sino que también presenta variantes de actitudes esperadas de acuerdo con la clase social, la raza y la etnia en la que se nace. Los beneficios y privilegios económicos, raciales y étnicos suponen parte de ese escenario de diferencia entre los distintos géneros. Estos marcos, no solamente incitan a perpetuar estas prácticas, sino que literalmente obliga a los sujetos a buscar toda ventaja posible sobre y para el dominio del otro por medio de la misma herramienta por la cual ellos mismos se encuentran sujetos. “Las relaciones de género son dinámicas y susceptibles de transformarse a través de la interacción humana.” (Fundación para la promoción de la mujer, 1997, p. 9). Sobre todo, cuando esas interacciones y relaciones entre los unos y los otros están primordialmente dispuestas a partir de lo económico.

Reflexionar en torno al género no supone realizar labor de interpretación desde un lugar diferente a otras formas de interpretación posibles. Uno de los grandes problemas que

devienen históricamente de aquellas interpretaciones realizadas en torno al género, es que no se reconocen de igual modo como interpretaciones, y que se presentan desde un punto que se asume como *verdadero* para acceder a una realidad.

Dichas realidades impuestas sobre los sujetos, además de que resultan naturalizadas y normalizadas con tanta premura en su aplicación histórica, hoy se confrontan con diversos cuestionamientos. Los movimientos políticos que reivindican las identidades son mucho más complejos que un grupo contra otro. Los cuerpos disidentes existen por sí mismos y se han enfrentado de manera continua y natural desde diferentes frentes con los sistemas sociales de opresión. Esa es una de las razones por las que la teoría *queer* trata, a partir del punto de vista académico, de desmontar los sistemas del sexo y el género presentes en todas las estructuras sociales. Así se desenmascaran los diferentes procedimientos de opresión que parten de las definiciones sexo-genéricas tradicionales y ejercen múltiples violencias contra los cuerpos que no se alinean a estos esquemas. Esto implica una profunda crítica no únicamente a los términos binarios tradicionales, sino a los sistemas mismos que los sustentan y perpetúan.

Por ello, existen múltiples esfuerzos desde diversos frentes para acallar e incluso exterminar a las comunidades disidentes, tachándolas de peligrosas para la sociedad. Esto se debe a los prejuicios de dichas agrupaciones e instituciones, ante la inclusión de los grupos silenciados, ya que los perciben como un peligro que amenaza el esquema del control y orden que los ha beneficiado.

“Un estereotipo sexual es una idea que se fija y se perpetúa con respecto a las características que presuponemos propias de uno u otro sexo.” (Fundación para la promoción de la mujer, 1997, p.9). Y la fijación de esta interpretación binaria, ha ocasionado la naturalización de una dicotomía genérica llamada el hombre y la mujer.

Independientemente de la apertura dada a los nuevos planteamientos y esquemas en relación con el género, y a su multiplicidad y riqueza en la experiencia humana, la creencia que persiste en muchos individuos es que “piensan que si una persona ejecuta tareas no tradicionales va a cambiar su sexo.” (Fundación para la promoción de la mujer, 1997, p.9). Estas ideas son las que perpetúan estereotipos rígidos y, la mayor parte de las veces, inalcanzables para el grueso de los individuos. En este sentido, los estereotipos sexogénicos dicotómicos no solo son perpetuados a partir de las dinámicas sociales, sino que también las instituciones como la Iglesia y el Estado se vuelven fundamentales para perpetuarlos.

Si bien la Iglesia y el estado son considerados organismos separados e independientes hoy día, no siempre ha sido así. Desde la perspectiva jurídica, existen y se pueden abordar numerosos ejemplos marcados por la influencia católica, de la cual devino la prohibición de las identidades sexo-genéricas que derivaban en sanciones impuestas a aquellas identidades que salían de la heteronorma. Estas influencias marcaron una mirada en la sociedad con respecto del *otro*, “sigue prevaleciendo una relación del pensamiento que de manera consciente e inconsciente amalgama los conceptos de <<pecado>> y <<delito>>, a partir de una doctrina moral religiosa y no desde una perspectiva positivista y conservadora del derecho.” (González y Raphael, 2019, p. 37).

A partir de las reflexiones realizadas en torno a los estereotipos tradicionales de género y de los movimientos emancipatorios encabezados por los movimientos feministas, se han revisado los estatutos legales. Aunque existen esfuerzos por hacer las leyes más adecuadas para los tiempos presentes, aún hay mucho trabajo por llevar a cabo desde esta y muchas otras trincheras. Por ejemplo, en diciembre de 2009 se modificó el código civil del Distrito Federal para establecer el matrimonio como la unión de dos personas, cambiando el

punto de vista heteronormado anterior que establecía dicha relación solo entre un hombre y una mujer (Quintana Osuna, s.f.). Esta modificación al código civil dio pie a que, en los años subsecuentes, se luchara por obtener este derecho en el resto de los Estados de la República Mexicana, hasta que en el año 2022 al fin se consiguió este derecho en todos los Estados.

De igual manera, puede nombrarse la Ley para el Reconocimiento y la Atención de las personas LGBTTTI de la Ciudad de México, establecida en septiembre de 2021. En esta se reconoce de manera legal no solamente la existencia de las identidades lésbicas, gay, bisexuales, transgénero, transexuales, travestis e intersexuales, sino que también se establecen de manera explícita sus derechos fundamentales (Congreso de la Ciudad de México, 2021). Dentro de estos se establecen:

- I. Derecho a la libertad, a la integridad y la seguridad personal, así como colectiva;
- II. Derecho a la certeza jurídica y el acceso a la justicia.
- III. Derecho a la salud;
- IV. Derecho a la educación;
- V. Derecho al trabajo y garantías laborales;
- VI. Derecho a la participación política;
- VII. Derechos sexuales y reproductivos;
- VIII. Derecho a la igualdad y no discriminación;
- IX. Derechos culturales; y
- X. Demás derechos consagrados en la Constitución Política de la Ciudad de México, y demás ordenamientos aplicables para la Ciudad de México.

Ambas leyes representan logros para los diferentes movimientos LGBTTTIQA+ que han perseguido desde diferentes frentes y a lo largo de décadas no solamente visibilizar las identidades no normativas, sino conseguir para ellas condiciones de vida más dignas. La ley del matrimonio igualitario ha sido fuertemente criticada por los diferentes grupos tradicionalistas, como una violación al fundamento de la sociedad que es la familia, lo cual era de esperarse. Pero esta ley también ha sido cuestionada por ciertas facciones de los mismos grupos LGBTTTIQA+, ya que es vista como una ley que perpetúa estructuras heteropatriarcales normativas. Sin embargo, es un hecho que ambas leyes han puesto en el centro de la discusión a las identidades sexo-genéricas disidentes y las violencias de las que son objeto.

Los sistemas sociales de control, como es el caso de la religión y el Estado, intervienen en los procesos sociales, políticos y económicos que determinan, en más de un sentido, los roles y las corporalidades que corresponden a hombres y mujeres. Este incluye, de igual modo, el valor ontológico y social de los individuos a partir de su identidad y corporalidad sexo-genérica, así como las obligaciones sociales del individuo. Es por ello que dichas iniciativas de ley son un gran paso en el camino hacia sociedades más justas e igualitarias, y el mero reconocimiento de identidades diversas abre la posibilidad a formas de vida más diversas y que no se ciñen a los estándares heteropatriarcales tradicionales.

No debe olvidarse que las normas y estereotipos de género son una forma de poder que se ejerce sobre los cuerpos de las personas, ya que limitan y restringen sus posibilidades de expresión y de identificación. El poder de género se manifiesta a través de la regulación de los cuerpos, las emociones y las relaciones sociales, y se sostiene a través de la repetición de prácticas performativas que naturalizan y estabilizan las categorías de género (Butler, 2002, 2004, 2007). En este sentido, la liberación de las personas de las

normas de género implica una subversión de las prácticas performativas establecidas, y la creación de nuevas formas de expresión e identificación que desafíen las categorías binarias y las normas de género. Esta subversión implica la posibilidad de desnaturalizar las categorías de género y de reconocer la diversidad de formas de vida y de expresión de género que existen en la sociedad (Butler, 2002, 2004, 2007).

Por otro lado, Donna Haraway (2013) propone una visión posthumana y posgénero, en la que el cuerpo humano se entiende, al igual que lo hace Butler (2002, 2004, 2007) como una construcción social y cultural, en lugar de una realidad biológica o natural. Para esta autora, la relación entre el cuerpo, el género y el poder es compleja y se ve influida por una variedad de factores, incluyendo la tecnología, la ciencia, la cultura y la política. El género para Haraway (2013), al igual que para Butler (2002, 2004, 2007), es una construcción social que se impone en el cuerpo y en la mente de las personas desde una edad temprana, y tiene profundas implicaciones para el poder y la opresión en la sociedad. Como salida a estas construcciones sociales binarias, sugiere la figura del “cyborg” como una forma de escapar de las restricciones impuestas por las categorías de género y de poder.

El “cyborg” es una figura híbrida que combina elementos de lo humano y lo no humano, y permite a las personas escapar de las limitaciones de género y de las normas sociales opresivas. En este sentido, el uso de la tecnología y la ciencia pueden hacer posible la creación de nuevas formas de vida y la reinención de la naturaleza, en lugar de aceptarla como una realidad inmutable (Haraway, 2013). También es muy importante tener en cuenta que la generación de conceptos tales como el género se entrecruzan con otras categorías como la idea de clase o raza. Esta última, por ejemplo, supone:

Una categoría fundacional que está fuertemente enquistada en las prácticas de dominación a escala planetaria. Desde su origen en el siglo XIX, a partir de la

popularización de los postulados darwinianos, la noción de raza permite sostener la ideología imperialista de la geopolítica europea (Gilroy, 1993, p.62).

A razón de contra discurso, Gilroy (2004) pierde de vista que el sistema de dominación patriarcal también está asentado en la diferencia sexual, es decir, en diferencias naturales que legitiman la jerarquización, no de un grupo étnico sobre otros, sino de una mitad de la población mundial sobre la otra. De modo que el componente de subordinación racial debería ser analizado en conjunto con el sistema de dominación del patriarcado (Lugones, 2008). La teoría *queer* (Butler, 2002, 2004, 2007; Segdwick, 1998) y el feminismo decolonial (Anzaldúa, 2015; Lugones, 2008) son dos discursos teóricos que se han desarrollado en las últimas décadas como parte de los movimientos sociales por la igualdad y la justicia social.

Ambos discursos cuestionan las categorías binarias de género, sexualidad y raza, y proponen nuevas formas de pensar sobre la identidad y la subjetividad. Si bien el feminismo y la teoría *queer* tienen relaciones tensas y en ocasiones incluso plantean puntos de vista opuestos. Es un hecho que en ambas perspectivas es de suma importancia analizar la manera en que factores como la raza y la clase se entretajan con las cuestiones de género. Mientras que la teoría *queer* se centra en el estudio de las formas en que las normas de género y la sexualidad son construidas socialmente y cómo estas normas oprimen a las personas que no se ajustan a la heteronormatividad. El feminismo decolonial se centra en el estudio de las formas en que el colonialismo ha impactado en las vidas de las mujeres y las personas de color.

El feminismo decolonial cuestiona la idea de que existe una sola experiencia femenina, y propone nuevas formas de pensar sobre la identidad y la subjetividad a partir de las vivencias de las mujeres y las personas de color. Tanto la teoría *queer* como el feminismo decolonial han sido criticados por ser demasiado teóricos y académicos. Sin embargo,

ambos discursos han tenido un impacto significativo en los movimientos sociales por la igualdad y la justicia social. Entrambos han ayudado a crear conciencia sobre las maneras en que las normas de género, la sexualidad y la raza oprimen a las personas, y han propuesto nuevas formas de pensar sobre la identidad y la subjetividad que están desafiando las estructuras de poder existentes.

Como puede evidenciarse, las limitaciones derivadas de la influencia y sistema patriarcal no han sido superadas. Pese al reconocimiento y apertura a identidades sexuales distintas de las establecidas por la heteronorma, las exclusiones van mutando por las limitaciones estructurales que el sistema impone para aquellos que salen de la norma. La narrativa naturalista conservadora pretende justificar estos órdenes a pretexto de que la sociedad requirió de dichos roles para la edificación de sociedades que hoy resultan disfuncionales y dañinas para la sociedad misma. La sociedad mexicana no termina de entenderse a sí misma, ya que se encuentra asentada sobre símbolos limitados que no advierten los paradigmas nuevos e inexplorados de ese centro del cual se tuvo la necesidad de partir.

El género es la organización social de la diferencia sexual. Pero esto no significa que el género refleje o instaure las diferencias físicas, naturales y establecidas, entre mujeres y hombres; más bien es el conocimiento el que establece los significados de las diferencias corporales. Tales significados varían a través de las culturas, grupos sociales y épocas, porque no hay nada de lo que se refiere al cuerpo, incluyendo los órganos reproductivos de las mujeres, que determine unilateralmente cómo deben forjarse las divisiones sociales (...) la diferencia sexual no es la causa originaria de la cual podría derivar fundamentalmente a la organización social (Scott, 2008, p. 20).

El género, por tanto, es un concepto utilizado para clasificar las diferentes identidades y expresiones de las personas en relación con su masculinidad o feminidad, así como a otras identidades de género que pueden no encajar en esas categorías binarias. El género es un aspecto fundamental de la identidad de una persona y puede influir en su comportamiento, roles sociales y expectativas culturales. Es por ello por lo que la teoría *queer* postula que no se tiene una identidad como tal, sino solamente se performa, es decir, no existen identidades fijas e inamovibles, sino únicamente repeticiones de actitudes y comportamientos que nos son impuestos (Butler, 2002, 2004, 2007). Es importante destacar que el género es diferente al sexo biológico, que se refiere a las características físicas y fisiológicas de una persona, como los cromosomas, los órganos reproductivos y las hormonas. Mientras que el sexo biológico se determina al nacer, el género es un concepto más complejo y multifacético que puede variar según las experiencias, la cultura, las creencias y las relaciones interpersonales de cada persona.

Hoy es necesario encontrar nuevos ejes y aperturas a los lenguajes, a las dinámicas y a las relaciones más allá de aquellas *visibles y evidentes*. Las nociones anteriores dieron fundamento a la polarización a partir de las características sexuadas de los individuos, no obstante, allí donde la brecha quedó inexplorada y allí donde el discurso es insostenible, es donde la humanidad puede encontrar suelo virgen y fértil para el cambio y la integración de otras identificaciones y corporalidades sexo-genéricas. La crisis de la política tradicional actual es cada vez más evidenciada por la misma refundación política ante la emergencia del movimiento feminista en su necesidad de reconversión de la identidad sexual o de la identidad de género. Es ahí donde funge la representatividad de este movimiento al poner un acento en aquellas cuestiones que suponen un foco rojo ante las necesidades prácticas del futuro paradigma social emergente. Se juegan nuevos paradigmas que giran en torno a las

funciones de la representatividad, la despersonalización, la horizontalidad, la transversalidad, la reivindicación, la provocación y así hasta una repolitización general de la existencia.

El género es una construcción social y cultural, que nos impone, de manera binaria, qué significa ser hombre o ser mujer en un momento y lugar determinados. Los medios de comunicación y entretenimiento influyen en la representación de lo que se puede ser y hacer como varones y mujeres, y pueden reforzar estereotipos o desafiarlos (Wenceslau et. al., 2017, p. 23).

Para reflexionar sobre las rupturas del género y sus posibilidades, habrá que definir en primera instancia las corporalidades tradicionales. La ruptura no puede entenderse del todo sin partir de las definiciones dicotómicas que le dan origen y la hacen necesaria. Esto no es con la intención de perpetuar dichas dicotomías, sino más bien, con la intención de recapitular sus características.

Lo Femenino, Roles y Corporalidades

Habiendo planteado la cuestión del género como el resultado de los juicios de autoclasificación basados en los aspectos atribuidos culturalmente hacia los cuerpos del hombre y la mujer. Se puede comenzar con la deconstrucción de la mujer como sujeto en el estereotipo patriarcal. Llama la atención que, el eje de la diferencia binaria para distinguir al hombre de la mujer desde su noción social y cultural, simplemente se define por la asimetría de privilegios entre lo masculino y lo femenino. Mientras que lo *queer* deconstruye el binario mismo y amplía las categorías, yendo más allá y rompiendo los esquemas hegemónicos de opuestos complementarios. Sin embargo, el esquema patriarcal se construye a partir de diferencias binarias que se miden a razón de las apropiaciones laborales, culturales, jurídicas y económicas que se otorgan y asumen intrínsecos a cada rol y corporalidad de género.

No es necesario ir demasiado lejos para encontrar representaciones visuales de ese consenso patriarcal binario heteronormado. La norma del estereotipo ya se encuentra desplegada en cada medio de comunicación y cada anuncio publicitario disponible a la vista del consumo público. Se entiende que toda producción visual parte de análisis que comprende no únicamente los hábitos de consumo del público meta, sino un despliegue total de las creencias, preferencias e idiosincrasias de una población determinada. Es decir, un estudio profundo y meticuloso del público al que va dirigido dicho mensaje. Y es que el modo de distinguir los límites trazados a la mujer en el dominio de lo público pueden leerse en los mensajes que emiten a diario los medios de comunicación, incluida la publicidad.

No se nace mujer: llega una a serlo. Ningún destino biológico, físico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; la civilización en conjunto es quien elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica como femenino (...) Si mucho antes de la pubertad, y a veces desde su más tierna infancia, se nos presenta como sexualmente especificada, no es porque una serie de misteriosos instintos la destinen ya a la pasividad, la coquetería y la maternidad, sino porque la intervención de terceros en la vida del niño es casi original, y porque desde sus primeros años su vocación le es imperiosamente insuflada (De Beauvoir, 2009, p. 13).

Los términos utilizados para definir a la mujer estéticamente han sido impuestos sobre la base de los deseos y temores de los hombres. Siendo estos los que han delineado los límites de la mujer y su esperada representatividad dentro de lo social. Así como los márgenes y alcances de su pasión, su actuar e incluso su timidez y supuesta torpeza frente a la vida, lo cual las coloca en el intrínseco y fatal rol de su dependencia al polo opuesto de dicho esquema. Por ello, las feministas y las teóricas *queer* han tratado de romper estos

conceptos patriarcales. Teresa de Lauretis (1984) cuestiona la visión hegemónica y la construcción que se hace de las mujeres en los medios de comunicación como el cine y la literatura, por poner solamente algunos ejemplos. Para ella resulta evidente que la mujer es una construcción ficticia que no corresponde a la mujer histórica, pero ésta, aún no puede ser definida fuera de las construcciones discursivas hegemónicas, aun cuando no existe una relación directa entre la mujer real y la mujer construida (de Lauretis, 1984).

“No se nace mujer, se llega a serlo” (de Beauvoir, 2009, p.269), es la premisa más famosa de Simone de Beauvoir. La base de esta premisa es que la feminidad no es una condición biológica, sino una construcción social. Las mujeres no nacen siendo mujeres, sino que se convierten en mujeres a través de las experiencias que tienen y las relaciones que establecen con los demás, esto se relaciona con la performatividad que Butler (2002, 2004, 2007) ampliará años después a otras identidades. Beauvoir (2009) sostiene que la sociedad patriarcal ha creado una serie de normas y expectativas sobre lo que significa ser mujer. Estas normas dictan cómo las mujeres deben vestirse, cómo deben comportarse, y cómo deben ser sus relaciones con los demás. Las mujeres que no se ajustan a estas normas son consideradas anormales o desviadas. Estas normas son opresivas para las mujeres, limitan su libertad y les impiden alcanzar su pleno potencial.

En el siglo XIX se pensaba que las mujeres eran seres inferiores, pues se dejaban llevar por sus emociones, por ello era mejor privarlas de lo sexual, pues al carecer de razón serían incontrolables. Este miedo, que terminaría materializado con la revolución sexual de los 60 y los 70, no hizo otra cosa que liberar al monstruo que al hombre le había costado tantos siglos dominar, surgía así el monstruo femenino, seductor y atemorizante para un sistema falocéntrico que veía su poder venirse abajo. En sociedades ordenadas por sexismo, la imagen de la mujer aparece moldeada para atraer la mirada masculina, con una:

Apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico (...) en el cine implica que se presente a las mujeres como jóvenes, con cuerpos esbeltos, usando vestimenta sexy y por medio de desnudos innecesarios para la narrativa y de modo desproporcionado en relación a los personajes masculinos (Wenceslau et. al., 2017, p. 15).

Otro insistente requisito demandado a la mujer es la constante confirmación y exposición de todo su cuerpo a reflejo del estándar de la belleza de la época. Lo femenino es ambivalente, pues también es definido como aquello profundamente temido, “La mujer, con sus múltiples facetas, es un misterio para el hombre. La mujer es al mismo tiempo una santa, una bruja y un infeliz ser abandonado” (Munch en Bornay, 2001, p.288). A la mujer se le demanda ser bella, incluso peligrosamente, “si la mujer es un mal, lo es tanto más cuanto que resulta hermosa y seductora” (Lipovetsky, 2000, p.100). Así, la mujer puede ser una diosa salvadora y maternal, o bien, un terrible monstruo que lleva al hombre a su propia destrucción. La peligrosidad de la mujer radica en que es capaz de dar vida, si bien esto es deseable, también puede resultar profundamente atemorizante, ya que “el cerebro de los hombres engendraba monstruos al creer esencialmente que estos salían del cuerpo de las mujeres” (Muchembled, 2004, p. 100).

Lo femenino es monstruoso, pues representa un enigma para el creador, y no puede dejarse de lado que “el sexo masculino es quien ha construido el cuerpo de la mujer en el espacio pictórico, y es él quien lo analiza en el espacio de la palabra escrita” (Bornay, 2001, p.21), y usa a la mujer ya sea como un vehículo que desata esta parte instintiva en el hombre o bien como la mejor opción para mostrar la monstruosidad provocada por la falta de racionalidad. Aunque la definición de lo femenino ha intentado dejar de hacerse a partir de lo masculino, se sigue trabajando con aquello que, por simplicidad, se reduce a la diferencia

biológica. Lo femenino es exaltado en un visible deseo de apropiación “la mujer exaltada, idolatrada, en la que las feministas reconocerán una forma suprema de dominio masculino” (Lipovetsky, 2000, p.218), pero, aun así, “esta idealización desmesurada (...) no invalidaría la realidad de la jerarquía social de los sexos” (Lipovetsky, 2000, p.217).

La mujer, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática (...) A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña, incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte. En casi todas las culturas las diosas de la creación son también deidades de destrucción (Paz, 1992, p. 60).

El problema radical de la representación de lo femenino como monstruoso es que: La mujer es frontera y personifica el misterio insondable de los orígenes, el cuerpo femenino es abyecto porque sangra y monstruoso porque recuerda al hombre la fragilidad del orden simbólico. El cuerpo de la mujer no respeta las oposiciones binarias (Hormigós, 2002, p.170).

El poder de la mujer radica en su capacidad de dar vida, en su capacidad creadora y por ello, se le demanda socialmente y de manera insistente el rol de madre. Se le atribuye a la mujer la función primigenia de perpetuar la especie “al ser fecundadas por el varón e inspirar el movimiento hacia el despertar racional” (Robles, 2003, p.9). Así la vida corresponde a la mujer, pero la racionalidad al varón, la mujer tiene una naturaleza dinámica diseñada para inspirar la creatividad masculina. Desde el punto de vista tradicional, la mujer es pues un instrumento para el placer, el servicio y el cuidado del hombre. Es quien le atiende, le consecuenta y le inspira en su potencia creativa, ejemplos de esto sobran en la cultura mexicana, la cual ha reproducido desde sus inicios los roles de género esperados, integrando la visión patriarcal del hombre y la mujer “en particular, los personajes femeninos

se los presenta como inseguras, caprichosas, y cuando dependen de alguien, es de sus padres, ya que sus madres no trabajan” (Wenceslau et. al, 2017, p. 11).

Así se perpetúa el estereotipo de la mujer que habita y gobierna en la esfera de lo privado, y depende económica e intelectualmente del hombre. En aquellos casos en los que la mujer representa algún rol laboral, no es sino reforzando esa imagen de subordinación y dependencia hacia el hombre. “La mayoría de los personajes femeninos son representados como maestras y recepcionistas, roles que refuerzan las capacidades de las mujeres como “curadoras”” (Wenceslau et. al. 2017, p. 20). Es importante recordar la dualidad presente en la figura femenina, una mujer fuerte e independiente es indeseada y peligrosa. Por ello, en el cine mexicano, “es dos veces más probable que un personaje femenino sea representado como madre y comprometida en una relación de pareja que los personajes masculinos” (Wenceslau et. al. 2017, p. 22). Pues así se perpetúa el rol esperado de la *buena mujer*, quien es, por supuesto, la que cumple con el rol determinado socialmente y se apega a su misión principal que es la de la reproducción.

Las mujeres deben entonces acomodarse a los modos masculinos, a sus quehaceres, a sus deseos y a sus necesidades. La mujer debe ser la que comprende y la que soporta, desde las penurias de la vida, hasta las infidelidades y las violencias estructurales que sobre ella se ejercen. Salta a la vista necesidad del hombre de representar a la mujer como una imagen sumisa y manipulable en la que encuentra confirmación de ese estado de seguridad y confianza que hace de él un proveedor, un protector, un siervo y un esclavo de su deber para con la mujer angelical, pura, casta, insuficiente y dependiente de éste. “La existencia de los monstruos femeninos dice más de los miedos masculinos (entre otras cosas, porque han sido los hombres quienes los han creado) que sobre los deseos de la mujer o la subjetividad femenina” (Cortés, 1997, p.41).

La pregunta evidente es: si el hombre se ha atribuido históricamente la capacidad y el derecho de fijar cualidades, signos y significados a su antojo sobre la mujer, ¿qué le frena de ejercer la misma capacidad y derecho a la mujer de ser constructora de su propio paradigma y universo simbólico en torno al hombre? Y, por qué, si ambos poseen las mismas capacidades y competencias, se continúa favoreciendo la conveniencia de los esquemas que centralizan el poder en aquellos valores conservadores que perpetúan la brecha de ese binarismo y discursos atribuidos primordialmente a esquemas masculinos. La respuesta se encuentra en el esquema de la posesión y la pertenencia, cuyo símbolo, que deviene del matrimonio, se fija en realidad en el concepto de la propiedad privada.

Las necesidades estratégicas del género se refieren a los intereses que hombres y mujeres tienen de acuerdo con la posición, al estatus que se les ha asignado en la sociedad (...). En el caso de las mujeres, a medida que van tomando conciencia de su situación, los intereses se orientan a superar la posición de subordinación y de poca o nula participación que tiene en el proceso de toma de decisiones, como en el acceso a los recursos productivos (Fundación para la promoción de la mujer, 1997, p.9).

El concepto de la propiedad privada y sus orígenes delimitan un marco importante para entender, no solamente la violencia a la cual ha sido sometida la mujer, sino que de igual modo sirve para abordar la empecinada obsesión del varón a detentar y poseer el poder. Con el surgimiento de la familia, la propiedad privada y el estado, el trabajo de la mujer se ha convertido exclusivamente en reproductivo o procreativo. Por ello a la mujer se la elimina socialmente del proceso artístico. Estas prácticas han sido aceptadas socialmente porque forman parte del universo simbólico de una cultura tradicional, donde el hombre ejerce su poder sobre la mujer, por considerarla una posesión más. Bourdieu (2000) sostiene que el principio de la perpetuidad de esta relación de dominación no reside realmente, o

fundamentalmente en uno de los lugares más visibles de su ejercicio, es decir, en el seno de la unidad doméstica, sino en unas instancias tales como la escuela o el Estado, lugar de elaboración e imposición de principios de dominación, que se practican en el interior de los más privados de los universos.

Las mujeres, además de realizar todas las tareas domésticas y atender a los hijos, trabajan fuera del hogar- a esto se le llama doble jornada de trabajo también, o triple jornada de trabajo es, cuando ésta participa en las actividades comunitarias de desarrollo (Fundación para la promoción de la mujer, 1997, p.9).

Las prácticas culturales de reproducción de la violencia hacia la mujer causan la internalización de los estereotipos y la relación de lo femenino con ternura, empatía, debilidad, dependencia, pasividad, sensibilidad social y comprensión, entre otros. Así pues, se distingue entre mujeres y hombres con función de su sexo que determina la capacidad creadora o la ausencia de ésta entre un ser y otro. Se determina así una función específica que le acerca a la divinidad y la dota de características específicas que la diferencian del varón, aunque decida no cumplir con su misión, en una cultura en donde “la disolución de la identidad sexual en una multiplicidad de deseos, prácticas y estéticas” (Preciado, 2008, p.70) es cada vez más notoria.

La mujer es catapultada a este mundo con la máscara de una supuesta libertad, pero no alcanzando un lugar distinto a ese de ser la mansa dadora del placer del varón y que vino a este mundo para la reproducción de la especie. Se sigue idolatrando la existencia de una naturaleza real. No obstante, el gran cuestionamiento de las teorías de género parte de que lo ideológico distorsiona lo real. Lo real se asocia a la naturaleza, aunque esta naturaleza tiene su origen esencialmente de una lógica estructuralista que diseñó el campo de lo natural a nivel semántico. Esta estructura parece ser motivo suficiente para invalidar las constantes

arrojadas por la multiplicidad de ciencias que exploran lo natural y que indican, por el contrario, que la naturaleza es un cambio permanente. ¿Cómo justificar que hay cuestiones naturales que justifican la estructura heteronormada si la misma naturaleza está en constante estado de transformación? Es precisamente la teoría *queer* la que da respuesta a esta pregunta al argumentar que la naturaleza no es un concepto fijo. La naturaleza está en constante cambio y las categorías que la sociedad utiliza para clasificar la identidad de género, la orientación sexual y la sexualidad son también cambiantes. La heteronorma es una construcción social que se basa en la conceptualización de que la única forma válida de género y sexualidad es la heterosexualidad. Esta generalización es contraria a la evidencia científica, que muestra que existen muchas formas diferentes de género y sexualidad.

Aunque ya se ha hablado copiosamente acerca del matrimonio como institución estatal para el intercambio de seres humanos por bienes y servicios, es importante abordar, al menos superficialmente, esta cuestión. Enmarcar los límites de referencia al objeto de la propiedad privada, permite entender la trayectoria histórica de la liberación femenina y el contexto de las restricciones impuestas sobre dicha libertad. La propiedad privada a manos del varón incluía, pero no limitaba la posesión únicamente al dominio físico sobre terrenos u objetos, e incluso sobre los miembros de la propia familia. Al extender su dominio a la relación entre las líneas de parentesco, estableció las bases de la figura jurídica de la herencia, para prolongar su dominio no únicamente a los límites de su existencia física, sino hasta todas y cuantas generaciones subsecuentes pudiese asegurar.

Los sistemas de parentesco no sólo intercambian mujeres. Intercambian acceso sexual, situación genealógica, nombres de linaje y antepasados, derechos y personas – hombres, mujeres y niños – en sistemas concretos de relaciones sociales. Esas

relaciones siempre incluyen ciertos derechos para los hombres, otros para las mujeres (Rubin, 2013, p. 56).

De ahí que incluso la posesión sobre el *otro*, por supuesto, en este otro no únicamente están incluidas las mujeres, sino todos aquellos que se consideran subordinados a la existencia del hombre blanco, heterosexual, de clase alta, entre lo que quedan inmersas las identidades LGBTTTIQA+. Esta posesión se extiende no solamente a los dominios físicos de la persona, sino que se extiende a todas las áreas de su saber y su producción. De modo que estos son también considerados propiedad y beneficio usufructuario del propietario y rector de esos cuerpos, ¿qué derecho de autoría se le puede conceder a un subalterno que supuso hasta hace poco menos de un siglo no más que un medio de intercambio sin derecho al voto?

Si bien el hombre ha devenido mercancía con la implantación del capitalismo, el negro fue traficado desde el amanecer de la modernidad y como acontecimiento definitorio de la misma. Pero la mujer parece haber sido inventariada al inicio de la civilización misma y, así, como acontecimiento de paso entre la naturaleza y la cultura. La historia de la civilización se narra como la historia de la incautación de la mujer o de la construcción de la mujer como regalo y del hombre como sujeto (Castellanos, 2018, p. 235).

La relación total de intercambio que constituye el matrimonio no se establece entre un hombre y una mujer, sino entre dos grupos de hombres, y la mujer figura únicamente como uno de los objetos de intercambio, no como uno de los participantes asociados. Esto subsiste aún en los casos en los que se toman en cuenta los sentimientos de la muchacha, lo que además se hace habitualmente. Al aceptar la unión propuesta, ella precipita o permite que el intercambio se produzca, pero no puede modificar su naturaleza (Rubin, 2013). La mujer, al

ser un subalterno sin voz o voto dentro de la constitución patriarcal, no es considerada en términos otros sino, a razón de mercancía de intercambio.

La prohibición del uso sexual de una hija o una hermana los obliga a entregarla en matrimonio a otro hombre, y al mismo tiempo establece un derecho a la hija o la hermana de ese otro hombre (...) La mujer que uno no toma, por eso mismo la ofrece (Rubin, 2013, p. 52).

Es decir, la mujer no constituye, sino un recurso intercambiable para establecer relaciones de parentesco que posibilitan la unión estratégica de dos familias, lo cual no suponía otra cosa sino un elemento estratégico para poder hacerse con los territorios, los esclavos y los ejércitos del otro. Además de que impone la no vinculación con los miembros del mismo linaje para llevar entonces la continuidad de estas prácticas al exterior, lo cual deriva directamente de sus mismos principios y propósitos de estrategia militar, expansiva y colonizadora.

No es difícil hallar ejemplos etnográficos e históricos del tráfico de mujeres. Las mujeres son entregadas en matrimonio, tomadas en batalla, cambiadas por favores, enviadas como tributo, intercambiadas, compradas y vendidas. Lejos de estar limitadas al mundo primitivo, esas prácticas parecen volverse más pronunciadas y comercializadas en sociedades civilizadas (Rubin, 2013, pp. 54-55).

Otra categoría no visualizada es la explotación que deviene de la estructura, aunque más expuesta los días 8 de marzo, cuando las mujeres organizan no solamente una manifestación por el polémico día de la mujer, sino que se realiza un paro de tareas. En la medida en que sus actos suponen prácticas laborales, que el sentido común patriarcal ha construido como rutinas naturales a las que la mujer debe avenirse, las cuales son además no remuneradas.

Parte de las narrativas aún silenciadas con respecto a la labor doméstica de la mujer, es que, a partir de la estructura narrativa de ese patriarcado, su trabajo históricamente se encuentra exento de remuneración. Desde la asimetría estructural de la narrativa conservadora naturalista es imposible remunerar lo que por *naturaleza* deviene y se justifica como una suerte de deber metafísico.

A la condición femenina no se le permite ninguna posibilidad intermedia: es o no mujer, asume o niega su cometido, encarece o desvirtúa su gracia, se afirma en su movimiento connatural o cede a la tentación del abismo y se lleva consigo al hombre y a los seres que la acompañan (Robles, 2003, p.13).

Incluso desde los discursos de la igualdad de género en los roles sociales, sigue habiendo un esqueleto patriarcal y un esquema de sumisión que se invisibiliza a partir de los roles esperados. Uno de estos roles toma lugar dentro de los métodos de crianza y de cuidado. Incluso en aquellos contextos en los que son las madres solteras e independientes las que logran sacar adelante el nicho familiar, el sistema patriarcal persiste manteniendo la figura del hombre como una figura distante a la que no se puede demandar atención o responsabilidad afectiva para con la crianza de su progenie. El dominio de la mujer sigue siendo el terreno de lo privado y su incursión en lo público es solo para cubrir las demandas económicas del cuidado y la crianza.

Es decir, ni siquiera en aquellos patrones en los que se presume un supuesto matriarcado se escapa realmente al sistema patriarcal. No solamente derivan de aquellos modelos decimonónicos, sino que reafirman el patriarcado al confirmar la poca injerencia del hombre en aquellos roles que supuestamente le corresponden a la mujer por su naturaleza reproductiva. Como si la reproducción fuese posible por la decisión unilateral de una sola voluntad, cuando el acto de procreación depende fundamentalmente de la participación de

ambos sexos. No obstante, la crianza se ha establecido social y culturalmente como trabajo exclusivo de las mujeres desde el discurso conservador naturalista, el cual posiciona a la mujer en esa relación funcionalista como portadora del vientre que la hará responsable del cuidado y crianza de la progenie. Esta corresponde a la supuesta naturaleza de la mujer que es expresiva emocionalmente y por defecto inherentemente responsable del cuidado de los demás.

La heteronorma es el sistema social que establece que la única forma válida de género y sexualidad es la heterosexualidad, se basa en la idea de que hay dos géneros y que cada género se corresponde con un sexo, masculino y femenino (Butler, 2002). También establece que los hombres deben estar atraídos por las mujeres y las mujeres deben estar atraídas por los hombres. Es una forma de poder que ejerce control sobre los cuerpos y las identidades. Los individuos únicamente son legibles si se ajustan a las normas de género y sexualidad heterosexuales, si no, son considerados anormales o desviados (Butler, 2002, 2004, 2007). Así, la heteronorma es una forma de pensamiento tan arraigada en la cultura que es invisible. Es una forma de poder que ejerce control sobre el pensamiento y establece que solamente se puede pensar de una manera determinada sobre el género y la sexualidad (Wittig, 1992).

Es por ello que la heteronorma establece también cómo se entiende el rol del padre y de la madre. Desde aquel núcleo institucional familiar que concibe como célula primera y última del cuerpo social los comportamientos que se establecen como normales. O, dicho de otro modo, desde la norma, la cual se presenta además como la única forma de ejecutar esa relación vincular entre los cuerpos. Ese servicio tiene dos aristas, la primera es la producción de placer en la idea arraigada históricamente desde la tradición bíblica, griega, romana, etc.,

que hace del cuerpo de la mujer territorio para el placer del varón, y la segunda es el cuerpo de la mujer como aparato reproductor de la especie.

Este desarrollo cultural no se desprende de una naturaleza dada a los sexos, sino que parte de los roles aprendidos desde los métodos de crianza que no contemplan el proceso empático involucrado en la participación de los padres en su relación para con el infante. Aunque existe una disparidad sociocultural que difiere mucho de las células familiares tradicionales que se encontraban conformadas por un significativo número de miembros, la crianza sigue siendo atribuida directamente a la mujer, por sus supuestas cualidades empáticas y emotivas.

Otro de los aspectos determinantes de esta crianza se encuentra implícita en las dinámicas de juego de los primeros años de infancia. Este proceso de vinculación y asignación de roles puede apreciarse más detenidamente en los juguetes que son atribuidos a cada identidad de género según el rol esperado. La asociación directa entre naturaleza e identidad se encuentra sujeta a los discursos del orden, resultado del impacto que el determinismo biológico ejerce en el orden social y psicológico.

Es desde estos principios que se plantea que si por naturaleza se nace con ciertos rasgos innatos, ¿cómo se va a cuestionar aquello que trajo la naturaleza?. Como la fisionomía orgánica de la mujer y el varón, si la mujer vino con vientre, entonces el vientre supone una función natural que es no otra, sino la reproducción de la especie. Toda teoría de género es una práctica de deconstrucción que supone de igual modo una práctica de desnaturalización. Es decir, se deconstruye aquello que se presenta como algo natural o, dicho de otro modo, como eje inamovible que determina las relaciones e interacciones de aquellos roles (Lipovetsky, 2000). La mujer es concebida como un cuerpo que puede ser

intercambiado como objeto de consumo, ya sea como madre/cuidadora o bien como objeto para el placer sexual masculino.

De cualquiera de las formas, la existencia de la mujer está supeditada al varón, el hombre es el sujeto y la mujer el objeto, por lo que sus roles están determinados en función del placer y la demanda masculina. Uno de los problemas de este enfoque es que desconoce desde el mismo discurso el deseo de la mujer como una posibilidad, es decir, este argumento se sustenta en la mujer como un ser sin deseo y necesidad de placer y sin una demanda femenina. La mujer es concebida tradicionalmente como un ser intelectual y físicamente inferior al hombre. Es inestable emocionalmente e incapaz de poseer o desear; a ella le corresponde siempre ser poseída. “En el imaginario mexicano, la mujer debe ser abnegada, servil y virgen” (Alegría, 2005, p. 274), pues de otra manera pierde su valor y se transforma en un ser del todo indeseable, despreciado y abyecto.

La mujer mexicana en particular, en su comportamiento ideal, debe ser una réplica de la virgen de Guadalupe, “Guadalupe es la receptividad pura y los beneficios que produce son del mismo orden: consuela, serena, aquieta, enjuga las lágrimas, calma las pasiones” (Paz, 1992, p.77). Sin embargo, en su realidad cotidiana y debido a su incapacidad de ser madre y conservarse virgen al mismo tiempo, es despreciada. “La mujer es devaluada en la medida en que paulatinamente se la identifica como lo indígena (...) La mujer es objeto de conquista y posesión violentas y sádicas, su intimidad es profundamente violada y hendida” (Ramírez, 2005, pp. 237-238). Así, la mujer debe tener todas las cualidades de la guadalupana y soportar estoicamente las vejaciones y los deberes que se le han impuesto. Debe ser reservada y cauta, sexualmente impávida a la provocación, pero ceder ante el marido, y únicamente ante el marido, para la procreación y la satisfacción de él. Debe ser siempre mesurada y no exigir ni económica ni afectivamente nada; ser cariñosa y atenta con las

demandas de los hombres de su casa sin pedir nada para sí. Por supuesto, esta mirada generalizada y tradicional puede y debe ser cuestionada. Las realidades de los diferentes grupos sociales y culturales no puede ni debe homologarse, sin embargo, los imaginarios de la feminidad 'perfecta' supeditada al deseo masculino sigue vigente en ciertos círculos.

Aunque no pueden dejarse de lado los múltiples intentos en las últimas décadas por mostrar una serie de mujeres independientes, activas en la política, la ciencia, el arte y sus vidas privadas. Estas representaciones actuales son un evidente esfuerzo por cambiar los paradigmas existentes en torno a los estereotipos de la feminidad que demandan nuevas formas de representación.

En cuanto a las corporalidades femeninas, éstas se refieren a las diversas formas en que se manifiesta el cuerpo de las mujeres en términos de su anatomía, fisiología y apariencia. Estas corporalidades son influenciadas por una serie de factores, incluyendo la genética, la nutrición, la actividad física, la edad y las experiencias vividas. En muchas culturas y sociedades, se han establecido ideales de belleza y normas de género, como las revisadas a lo largo de este apartado, que influyen en la forma en que se percibe y valora la corporalidad femenina. Esto puede generar presiones sociales y psicológicas en las mujeres para que se ajusten a estos estándares, lo que puede tener consecuencias negativas para la salud mental y física. Es importante reconocer la diversidad de las corporalidades femeninas y promover una cultura de aceptación y respeto hacia todos los cuerpos, independientemente de su tamaño, forma o apariencia. Desafortunadamente, existen varios estereotipos y prejuicios relacionados con las corporalidades femeninas en diferentes culturas y sociedades. Algunos de ellos son:

Delgadez extrema: se considera que las mujeres deben ser delgadas para ser atractivas y exitosas. Esto ha llevado a la propagación de trastornos alimenticios y a la estigmatización de las personas con sobrepeso.

Altura y proporciones “ideales”: se cree que las mujeres deben tener cierta altura y proporciones corporales específicas para ser consideradas hermosas.

Belleza como sinónimo de juventud: se espera que las mujeres se vean jóvenes y frescas todo el tiempo, y se valora la apariencia juvenil sobre la madurez.

Desvalorización de ciertas partes del cuerpo: se considera que algunas partes del cuerpo de las mujeres (como los muslos, los senos o el trasero) son más valiosas que otras, lo que lleva a la preocupación excesiva por estas áreas y la desvalorización de otras partes del cuerpo.

Es importante recordar que estas expectativas culturales son arbitrarias y subjetivas, y que todas las corporalidades femeninas son igualmente válidas y merecedoras de respeto y aceptación. Pero en la visión tradicional, la mujer debe ser sensual y deseable sexualmente para su contraparte masculina, tener senos grandes y abundantes, poseer una figura esbelta y tener en conjunto todos los atributos que refuerzan su sexualización. Seguir un código determinado de vestimenta, maquillaje y modales que refuerzan su debilidad y delicadeza necesitada del apoyo y fuerzas masculinas. Por supuesto, estos estereotipos no responden a la realidad, y mucho menos a la realidad de la mujer mexicana actual, sin embargo, las mujeres han tenido que pelear incansablemente contra todo tipo de violencias y vejaciones.

La única demanda de las mujeres de este tiempo es la posibilidad de tener opciones de ser y de definirse fuera de los roles que se le han impuesto, además de exigir autonomía para definirse a sí misma como sujeto y ya nunca más como objeto.

A este respecto, autoras como Naomi Wolf (1992), Sandra Bartky (1990) y Susan Bordo (2001), analizan los efectos y raíces de los estándares de belleza femeninos. Estas tres autoras, aunque de manera ligeramente distinta, argumentan que los estándares de belleza establecidos socialmente para las mujeres son una herramienta de control social que perpetúan la desigualdad de género. Uno de los argumentos de estas autoras, se centra en el hecho de que la imagen del cuerpo femenino en la sociedad occidental se ha convertido en una fuente de angustia para las mujeres. Al mismo tiempo, afecta la autoestima de estas, quienes se sienten presionadas para cumplir con estándares de belleza cada vez más exigentes y poco realistas (Bartky, 1990; Bordo, 2001; Wolf, 1992).

Estos estándares de belleza se han creado y se mantienen para limitar el poder de las mujeres y mantenerlas ocupadas en preocupaciones superficiales en lugar de en cuestiones más importantes. Las mujeres son socializadas para que presten una atención desmedida a su apariencia física y se sometan a estándares de belleza irracionales y poco realistas. El objetivo de los estereotipos corporales femeninos es mantener a las mujeres en una posición de subordinación y servilismo (Bartky, 1990; Bordo, 2001; Wolf, 1992). Los estándares de belleza que se les imponen a las mujeres son opresivos y limitan su capacidad de actuar y de pensar libremente. Al enfocar la atención de las mujeres en su apariencia física, se distraen de otros aspectos relevantes de la vida, como su educación, su carrera y su desarrollo personal, intelectual y emocional. Los estándares de belleza actúan como una forma de control social al hacer que las mujeres compitan entre sí para ser consideradas como “hermosas” según los estándares establecidos por la sociedad patriarcal (Bartky, 1990; Bordo, 2001).

Los estándares de belleza son cambiantes y arbitrarios, lo que significa que las mujeres nunca pueden cumplirlos completamente, lo que perpetúa su insatisfacción con sus

cuerpos. Al hacer que las mujeres se sientan inseguras acerca de su apariencia física e imponerles modelos de belleza inalcanzables, se las obliga a gastar tiempo, dinero y esfuerzo en productos de belleza, tratamientos y dietas (Bartky, 1990; Bordo, 2001). Los estándares de belleza y los estereotipos corporales femeninos son una manifestación del patriarcado. Al hacer que las mujeres sientan que sus cuerpos son deficientes o inadecuados, se las somete a una constante vigilancia y crítica por parte de la sociedad, lo que limita su libertad e independencia. Además, la búsqueda de la perfección física tiene consecuencias negativas para su salud, ya que las dietas extremas, la cirugía estética y otros métodos utilizados para lograr el ideal de belleza pueden tener efectos perjudiciales para su salud física y mental (Bartky, 1990; Bordo, 2001; Wolf, 1992).

Estas construcciones de lo que se considera estereotípicamente femenino, al igual que todas las construcciones sexogenéricas, se basan en la repetición de gestos y comportamientos que se consideran apropiados para cada género. Los estereotipos corporales femeninos son así construcciones sociales que se basan en la idea de que las mujeres deben tener ciertos tipos de cuerpos y comportamientos para ser consideradas femeninas (Butler, 2002, 2004, 2007). Esto significa que los estereotipos corporales femeninos no son algo “natural” o “innato” en las mujeres, sino que se crean y se mantienen a través de la repetición y la imitación. La subversión de los estereotipos corporales femeninos puede considerarse por ello como una forma de resistencia política. Al cuestionar y desafiar las normas de género y los estereotipos corporales femeninos, las mujeres pueden producir nuevas formas de ser y actuar que no estén limitadas por los estereotipos y las expectativas sociales (Butler, 2002, 2004, 2007).

En cuanto al contexto nacional, la postura de teóricas como Marta Lamas (2022) y Marcela Lagarde (1990), no se aleja de las visiones antes establecidas, aunque estas se

enfocan de manera particular a la sociedad mexicana y entrecruzan factores como el color de piel dentro de la problemática. Por ejemplo, Marta Lamas (2006) analiza cómo se construyen y perpetúan los estereotipos corporales femeninos en la cultura mexicana. Esta autora señala la gran presión social que existe sobre las mujeres en México para que cumplan con un ideal de belleza estereotipado, el cual incluye tener un cuerpo delgado, piel blanca, cabello largo y lacio, entre otras características. En este sentido, Marcela Lagarde (1990) usa el concepto de “cuerpo sexuado”, el cual se refiere a la forma en que la cultura moldea y define el cuerpo de las mujeres y los hombres de manera diferente. Uno de los grandes modeladores de este “cuerpo sexuado” son los medios de comunicación y la publicidad, que utilizan imágenes de mujeres que cumplen con estos estereotipos para vender productos y servicios (Lamas, 2022). Esto genera una imagen constante y recurrente que se impregna en el seno mismo de la sociedad, como el formato o estereotipo a alcanzar.

Los estereotipos corporales femeninos en México están influenciados por factores culturales como la religión y la tradición, que han idealizado la figura de la mujer como madre y esposa, y han perpetuado la idea de que la belleza física es un valor importante para las mujeres. Dichos estereotipos influyen en la forma en que se construye y se vive la experiencia del cuerpo femenino en la cultura mexicana. Además, son una forma de opresión que limita la libertad y la autonomía de las mujeres, al obligarlas a cumplir con un ideal de belleza y comportamiento que es impuesto desde fuera y que no necesariamente refleja sus propios deseos y necesidades (Lagarde, 1990).

Además, los estereotipos corporales femeninos en México están estrechamente relacionados con otros problemas sociales, como la violencia de género y la discriminación. La violencia contra las mujeres a menudo se justifica en función de su apariencia física o de su supuesta falta de conformidad con los estereotipos de género. Los estereotipos corporales

femeninos también pueden tener consecuencias negativas para la salud física y mental de las mujeres, ya que pueden llevar a la ansiedad, la depresión, la baja autoestima y trastornos alimenticios. Por ello es muy importante generar una mayor conciencia en torno a ellos y desarrollar acciones para combatirlos (Lagarde, 1990; Lamas, 2022). Así, el estereotipo de las corporalidades femeninas en México, no únicamente se refiere a ciertos atributos relacionados con la figura física, el color de piel y la forma de vestir. Estas actitudes van estrechamente relacionadas con una serie de comportamientos esperados y moldeados socialmente por el patriarcado y que han servido, históricamente, para perpetuar la estructura de poder heteronormada que determina cierto aspecto y funciones a cada género.

Lo Masculino, Roles y Corporalidades

“En líneas generales, cuando pensamos ¿qué significa ser hombre? acuden a nuestra mente dos respuestas irreflexivas: (i) no ser mujer (A no B); y (ii) poseer un cuerpo con atributos genitales masculinos (A=A)” (de Martino Bermúdez, 2013, p.283). Esta perspectiva, por supuesto, se basa en una visión naturalista que deja de lado las relaciones sociales y de poder que implican las masculinidades. “La masculinidad debe comprenderse como un aspecto de estructuras y procesos sociales a gran escala” (Connell, 2005, p. 64). Esta no es una entidad fija, sino que es un proceso en constante cambio; se construye a través de las interacciones con los demás, y a través de las instituciones sociales en las que se vive (Connell, 2005).

El género masculino como una construcción social ha implicado históricamente privilegios para estos sujetos, que no están exentos de violencias intragénero y que les ha permitido ignorar por mucho tiempo el papel que juegan en las situaciones de género (Muñoz Sánchez, 2017). La teoría queer, no solo desnaturaliza lo concerniente al género femenino, sino que cuestiona todas las identidades genéricas fijas que se presuponen como acabadas

y estables. Por ello, también genera preguntas sobre la masculinidad como un molde inamovible y cuestiona las construcciones patriarcales de ésta.

Nacer varón, no significa entrar ya en el estereotipo del hombre, ya que al niño se le ha excluido del ámbito de lo político, pues el comienzo de su participación y acceso a las prácticas de gobierno no comienza, sino hasta cumplir la mayoría de edad, es decir, a los 18 años. Los niños, así como con los animales, han sufrido la mayor parte de esa invisibilización en la que fue adscrita de igual modo la mujer. Sin embargo, en el contexto nacional “tener un hijo varón que pueda llevar el apellido del padre es motivo de festejo” (Wenceslau et al., 2017, p. 25).

La infancia supone de igual modo una construcción política, pues constituían parte del intercambio de cuerpos y mercancías desde las etapas tempranas de la civilización, aunque la infancia masculina no es lo mismo que la femenina. Con el levantamiento de la mujer, la deconstrucción de la identidad en su totalidad no puede, sino extender su demanda y protesta al cambio de paradigma de su propia subjetividad al de todos aquellos que han sido adscritos de igual modo a la definición de subalternos. El principio de la diferenciación que viene a formar al hombre heteronormado parte de la educación y condicionamiento que comienza en la labor de la crianza.

Decisiones tales como el nombre, la ropa, los juguetes, o la cantidad de alimentos que recibirá variarán según se trate de un niño o de una niña; cuáles actividades le corresponden, cuáles no, y cómo puede desarrollarlas. Este proceso, en el cual se asocia a las personas con una serie de características, de expectativas y de oportunidades particulares dependiendo de su sexo biológico, así como la apropiación que cada persona hace de estas (identificación), es lo que llamaremos el sistema sexo-género (Fundación para la promoción de la mujer, 1997, p. 9).

De modo que el aparato de construcción de identidad debe generar en el niño la visión de lo que significa convertirse en hombre, así como las metas a las que debe aspirar, comenzando por imitar y representar el modelo y ejemplo que recibe de sus padres en la estructura y orden familiar. “El principio de la masculinidad se basa en la necesaria represión de los aspectos femeninos” (Scott, 2008, p. 61). El niño que llora y pide ayuda es inmediata y directamente relegado a la esfera de los débiles y los cobardes, “los sentimientos delicados son reunidos como características de feminidad y amaneramiento (...) son connotaciones pasivas que significan identificarse con la mujer: ser abierto, objeto de posesión violenta, de agresión y derrota” (Ramírez, 2005, p. 241).

Únicamente aquellos que proyecten las cualidades de liderazgo esperadas podrán acceder al privilegio de aparearse, aunque solamente destaquen una veintena entre la masa de millones. Estos son capaces de acceder y pagar por la satisfacción de ese ideal de poder y dominio esperado del hombre, tal y como le es constantemente retratado a través de toda imagen a su alcance en el espacio público que reafirma el estereotipo esperado, la imagen del héroe, el conquistador y el gigoló. El hombre puede reproducirse o no, pero la mujer está obligada a ser madre. Un hombre puede ser feo, pues esta no es una característica atribuida a la masculinidad. La masculinidad está estereotípicamente valuada por la cantidad de mujeres, coches, propiedades y su poder adquisitivo. Pero en la realidad, la media únicamente hará vanos intentos por representar lo irrepresentable.

Los reportes científicos confirman que aún con todo el esfuerzo que la gente pudiera invertir, el 74% de las personas que nacen en pobreza en México nunca salen de ella. Por el otro lado, con o sin ganas, aquellos que nacen ricos no sólo casi nunca pierden su posición (<2%), sino que también heredan su privilegio a sus hijos. Es decir, los orígenes socioeconómicos están estrechamente ligados a los destinos (Krozer, 2019).

El hombre debe demostrar su capacidad competitiva en todas las áreas en las que tenga posibilidad de inmiscuirse y participar. El hombre que no perfila para el ideal difícilmente recibirá apoyo de otros hombres, a quienes además difícilmente solicitará ayuda, porque es de igual modo esperado que el hombre no pida ayuda, incluso si la necesita, incluso si está muriendo, debe soportarlo y salir del problema solo. Como en la civilización no es posible realmente hacer o construir algo solo, lo único que el hombre no dominante puede hacer es someterse al otro, al que domina. Los medios de producción se encuentran acaparados en esquemas cerrados que comprenden desde la agricultura hasta la farmacología, y desde las armas hasta las drogas. Estos esquemas funcionan simbióticamente entre ellos y se mantienen circulando entre los mismos grupos, no por otro motivo más que por la extensión y acaparamiento histórico de ese poder, los cuales se establecieron a la par con el sistema y paradigma económico. “Los hombres tendrán en función de su posición de género superior y dominación que se les ha atribuido a mantener dicha posición” (Fundación para la promoción de la mujer, 1997, p.9). Se debe recordar que en el pensamiento occidental es inadecuado permitir que las emociones o los instintos se impongan sobre la razón, pues cuando lo primitivo surge sin control racional, es capaz de transformar al hombre en una bestia, en un monstruo.

Se enseña a los hombres desde niños a no mostrar emociones o signos de debilidad, a ocultar todo lo que acerque a lo femenino, los hombres tenemos que demostrar ser hombres de manera constante y periódica, y la masculinidad existe en oposición a lo femenino, y es por eso que se construye en relación a nosotros, las parejas, los amigos, los colegas (González, como se cita en: Rivera et al., 2017, p. 13).

“Al bloquear cualquier expresión sana de nuestros sentimientos, exteriorizamos en primer lugar nuestro dolor agrediendo y violentando a otras personas, especialmente

mujeres, aunque posteriormente ese dolor también se vuelva contra nosotros” (Rivera et al., 2017, p. 19). La replicación de estos ciclos de abuso entre los hombres está impregnada del resentimiento que el hombre guarda para consigo mismo y sus semejantes. El hombre tiene prohibido expresar sus emociones de manera abierta, debe apegarse a los roles que le demandan “agresividad, impasibilidad, invulnerabilidad, uso descarnado de la violencia, y demás atributos del “macho”: poder. La fuerza, pero desligada de toda noción de orden: el poder arbitrario, la voluntad sin freno y sin cause” (Paz, 1992, p. 73). En caso de no cumplir las demandas de su rol sexogenérico, el hombre queda expuesto a ser excluido de las esferas sociales y económicas que le permitan su subsistencia y la de todos aquellos que dependen de él.

La mujer solamente supone la polaridad del hombre en la medida que éste debe proyectar y ejercer su fuerza y su violencia, de modo que ella pueda cumplir entonces con esa noble e insufrible tarea de calmarlo y satisfacerlo. En tanto el hombre no se desprenda de sus privilegios, la idea de que el hombre es víctima del patriarcado no puede ser empleada a modo de evasión de la responsabilidad que el hombre tiene por su deconstrucción.

Si bien el patriarcado oprime a los hombres, conservamos intactos los privilegios que nos otorga, ser los primeros en sentarnos a la mesa, comernos el plato de comida más grande, ser los que ganamos el mejor salario respecto a nuestros colegas, los que podemos ejercer violencia, piroppear a las mujeres en la calle y tocarles el trasero en el metro sin que nadie diga nada, ¿por qué esa violencia está naturalizada? No se trata de construir un discurso bajo la lógica del empate entre hombres y mujeres, porque mientras los varones no soltemos esos privilegios, esa idea de que somos

víctimas del patriarcado no va a poder ser asumida por nosotros (Duarte, como se cita en: Rivera et al., 2017, p. 13).

Un límite que es importante señalar, es la responsabilidad que tiene el hombre por su deconstrucción y reeducación, puesto que:

Es a la vez agotador y causa de distracción que se espere de una debatir cuestiones básicas con hombres que no se han tomado antes la molestia de pensar sobre su privilegio. Los hombres no tienen el derecho de esperar que las feministas los eduquen. El cambio real sólo ocurrirá cuando los hombres acepten que la responsabilidad de la educación recae sobre ellos y no sobre las mujeres (Winterfox, como se cita en Rivera et al., 2017, p. 23).

Las mismas condiciones materiales señalan con contundente evidencia que el modelo patriarcal es insostenible. Incluso aquellos supuestos beneficiados del mismo, es decir, los hombres, sufren enormemente las consecuencias directas e indirectas de esta estructura. ¿Por qué no explorar modelos alternativos a esta visión naturalizada, pero claramente dañina para todos los supuestos beneficiados de la estructura? El hombre tiene el fin de asegurarse un lugar en la sociedad, en la historia y la memoria, como parte de los roles esperados y demandados a él, a saber, la trascendencia, el éxito e incluso, el cielo. Como resultado lógico del consenso social, todo el trabajo del hombre debe ser productivo y creativo, lo que lo mantiene en una tensión competitiva constante del terreno de lo público. Por ello se asocia lo masculino con una serie de características como agresividad, competitividad, acción, dureza e insensibilidad.

Por ello, en el cine mexicano, por ejemplo, existe mucho menor probabilidad de que el hombre sea representado “como novios o maridos (...) Según estas películas los varones serían “por naturaleza” groseros (...) e infieles a sus parejas. Tienen permitido (...) Tener

sexo sin consentimiento (...) El varón puede tener sexo con trabajadoras sexuales, masturbarse” (Wenceslau et al. 2017, pp. 23-24). El comportamiento masculino se asocia con la agresividad tanto física como sexual, ya que al hombre se le permite desarrollarse con autonomía e independencia para moverse por el mundo y su actuar se ha reservado a lo público. Así mismo, se le ha negado lo privado, este discurso extiende aún más la brecha binaria en la medida que pretende justificar que el rol del hombre no contempla las labores de cuidado porque no está en su naturaleza ser expresivo emocionalmente o responsable afectivamente, volviéndolo así inadecuado para la crianza. “La participación del padre en el hogar es limitada, se trata más bien de un ser ausente, que cuando eventualmente se presenta es para ser servido, admirado y considerado” (Ramírez, 2005, p. 239).

El hombre no experimenta placer a través del pene, sino a través del falo, es decir, en la medida en que el hombre concrete los objetivos esperados por él, tales como el matrimonio, la procreación para garantizar su linaje y la adquisición de bienes materiales logra satisfacer las demandas sociales impuestas sobre el esquema que supone la construcción de su propia masculinidad dentro de un sistema patriarcal. El devenir histórico y la perpetua continuación de estas dinámicas y estructuras patriarcales ha hecho mucho más que únicamente beneficiar a un pequeño grupo de familias que no han hecho, sino volverse más y más poderosas con el paso de los siglos. Si se observa la reproducción de estas mismas dinámicas y esquemas de parentesco aplicados al narcotráfico, la lucha entre carteles no difiere mucho de las guerras que solían disputarse en la antigüedad entre familias cuyo poder había crecido indiscriminadamente.

Desde el punto de vista de Kathryn Bond Stockton (2009), las infancias son siempre *queer*, incluso aquellas que parecen apearse a las construcciones normativas. Esta afirmación hace referencia a la extrañeza que suele caracterizar a las infancias respecto al

mundo adulto. Las infancias se presentan como terriblemente vulnerables y tienen maneras diversas y no normativas de expresar, manifestar y satisfacer sus deseos. Las infancias se enfrentan de manera continua a la intervención adulta que impide el desarrollo de dichos deseos, que terminan desarrollándose fuera 'a un lado' de la normativa establecida.

Stockton (2009) establece cuatro tipos de infantes *queer*: el 'Niño Gay Fantasmal' (el niño gay que 'nació al revés' de la muerte de la heterosexualidad de un adulto), el 'Homosexual crecido' (el adulto representado como infantil, retrasado y no reproductivo), el 'Niño *queerizado* por Freud' (el niño aún heterosexual cuya perversidad amenaza las convenciones sexuales adultas) y el 'niño *queerizado* por su inocencia *queerizado* por su color' (el niño cuya inocencia es inaccesible para los adultos o el niño de color que se presume que ha experimentado demasiado y, por lo tanto, se le ha concedido esa inocencia perdida a través de representaciones de abuso). Ninguna de estas figuras existe de manera aislada y son identidades y deseos en continua mutación que resultan irrepresentables en el mundo adulto. Lo *queer* de las infancias radica entonces en la extrañeza y no reconocimiento de sus deseos desde el mundo adulto, por lo que este está en constante búsqueda de controlar las infancias, al igual que hace con todas las identidades que escapan sus esquemas de representación. Así, "Cuando el niño sale de la fase edípica, su libido y su identidad de género han sido organizadas en conformidad con las reglas de la cultura que lo está domesticando." (Rubin, 2013, p. 69).

Aquellas prácticas de parentesco y afiliación que escapan a las impuestas por la heteronorma patriarcal normalmente son acusadas con un término sumamente tergiversado históricamente, el cual es "hedonista", suponen un riesgo a la estructura falocéntrica patriarcal porque terminan por diseminar los ejes mismos que constituyen el poder de aquellos en posiciones de privilegio. Así, las corporalidades y los roles de género masculinos

se oponen a los femeninos; la “fuerza, masculinidad, capacidad de conquista, predominio social y filiación ajena al suelo, van a cargarse con un fuerte signo masculino” (Ramírez, 2005, p. 239). El hombre, de acuerdo con la definición patriarcal tradicional, tiene la supremacía intelectual, está en dominio de sus emociones o carece de ellas, es proveedor, protector y defensor de su propiedad, la cual incluye, por supuesto, a la mujer y los hijos. “La vida social es prevalentemente masculina, los contactos con la mujer siempre estarán dirigidos a afirmar la superioridad del hombre” (Ramírez, 2005, p. 241). Su terreno es el de lo público, es quien dicta la ley tanto dentro como fuera de su casa.

Se le ha de atender como a un señor (...) se le deben toda clase de consideraciones sin que él tenga ninguna para con el ambiente que le rodea, frecuentemente se embriaga y abandona el hogar sin tener en consideración a los hijos y a la madre (Ramírez, 2005, pp. 239-240).

Muestra su dominio frente a los demás hombres tanto física como verbal, intelectual y económicamente, la violencia y el enojo le están permitidos e incluso le son deseables para demostrar carácter.

En las culturas patriarcales, la masculinidad no sólo está representada por la posesión de un pene y por la paternidad sino, dependiendo de la época y del lugar, por los estatus de soldado, propietario- arrendatario, científico y ciudadano, de los cuales las mujeres resultan necesariamente excluidas (Scott, 2008, p. 251).

El hombre mexicano debe ser por tanto dominante con los otros sin importar su género o el parentesco que con él sostengan. Debe ser fiestero, bebedor y tener muchas mujeres fuera del matrimonio. No debe involucrarse con las cosas del hogar, pero debe tener múltiples triunfos públicos que le permitan ser reconocido por los otros. No debe mostrar nunca debilidad, ni física, ni mental, ni emocional, y no debe caer en actitudes, pensamientos

o comportamientos que lo acerquen a lo femenino, es decir, al cuidado, la empatía o la sensibilidad emocional, “el hombre tiene prohibido llorar y emocionarse” (Wenceslau et al. 2017, p. 48).

En su corporalidad no se espera que cumpla con un estándar de belleza determinado, por el contrario, cierto grado de tosquedad en sus formas y sus acciones es deseable. Más que un aspecto físico determinado, se espera de él la fortaleza y resistencia física que le permita defenderse a sí mismo y a los demás, sin importar cuál sea el aspecto exterior que presente. Una gran cantidad de bello corporal y formas angulosas serán favorecedoras de su concepción masculina, por el contrario, cualquier rasgo que le acerque a lo femenino es considerado indeseable. Si bien, al igual que con los roles sexogenéricos planeados para las mujeres, lo definido aquí no corresponde a la realidad, es un hecho que estos estándares esperados y establecidos socialmente marcan el punto de partida.

Afortunadamente, es cada vez más frecuente el cuestionamiento de los estereotipos correspondientes tanto a la masculinidad como a la feminidad, permitiendo con ello la apertura a nuevas concepciones que hacen el mundo más diverso. Hoy día, se ha pensado sobre las masculinidades y su impacto en la sociedad. A partir de estos cuestionamientos impulsados por las teorías y estudios de género, puede decirse que existen diferentes tipos de masculinidades que pueden variar según el contexto cultural, social, histórico y personal. Algunos de los tipos de masculinidades que se han identificado son los siguientes:

Masculinidades hegemónicas: se refiere a la forma dominante de masculinidad que se considera la ideal y que se impone a otras formas de masculinidad. Las masculinidades hegemónicas suelen estar asociadas con la fuerza, la virilidad, la heterosexualidad y la dominación.

Masculinidades subordinadas: son aquellas que se encuentran en una posición de desventaja o subordinación en relación con la masculinidad hegemónica. Ejemplos de estas masculinidades pueden ser las masculinidades homosexuales, las masculinidades afeminadas o las masculinidades no blancas.

Masculinidades tóxicas: se refiere a formas de masculinidad que pueden ser dañinas tanto para los hombres como para las personas que les rodean. Estas masculinidades suelen estar asociadas con comportamientos violentos, la negación de las emociones, la homofobia, la misoginia y la intolerancia.

Masculinidades positivas o saludables: son aquellas que promueven el bienestar físico, emocional y social de los hombres, y que están basadas en valores como la igualdad, la empatía, el respeto y la responsabilidad.

Masculinidades en transición: son aquellas que están en proceso de cambio o transformación hacia formas más positivas y saludables de masculinidad. Estas masculinidades pueden ser el resultado de la influencia de diferentes factores, como el feminismo, los movimientos por los derechos LGBT, el desarrollo personal y la reflexión crítica sobre la propia identidad de género.

Es importante señalar que estas categorías no son exhaustivas ni excluyentes, y que las formas de masculinidad pueden ser diversas y complejas en función del contexto y la experiencia personal de cada hombre. Así como pueden encontrarse múltiples formas de masculinidad, también la misma masculinidad hegemónica ha variado sus estándares y parámetros a lo largo del tiempo. Raewyn Connell (2005) ha propuesto una clasificación de las masculinidades hegemónicas en diferentes tiempos históricos, que son las siguientes:

Masculinidades hegemónicas tradicionales: Este tipo de masculinidad se desarrolló en la época preindustrial, en la que la dominación masculina estaba fuertemente

arraigada en la estructura social y se basaba en la autoridad patriarcal y la fuerza física. La masculinidad hegemónica tradicional se caracterizaba por la valoración de la violencia, la agresividad y la bravura, y se asociaba con el rol del hombre como proveedor y protector de la familia.

Masculinidades hegemónicas de la era industrial: Este tipo de masculinidad surgió con la industrialización y la urbanización, y se basaba en la separación entre el ámbito público y el ámbito privado. La masculinidad hegemónica de la era industrial se caracterizaba por la valoración de la racionalidad, la eficiencia y la disciplina, y se asociaba con el rol del hombre como trabajador y proveedor económico.

Masculinidades hegemónicas contemporáneas: Este tipo de masculinidad se ha desarrollado a partir de la segunda mitad del siglo XX, y se caracteriza por la flexibilidad y la diversidad. La masculinidad hegemónica contemporánea se basa en la idea de que los hombres pueden tener diferentes roles y actividades en su vida, y que la masculinidad no está determinada por la biología, sino que es socialmente construida. Sin embargo, Connell (2005) señala que la masculinidad hegemónica contemporánea todavía se basa en la idea de que los hombres deben ser dominantes, competitivos y agresivos, y que deben evitar cualquier comportamiento que pueda ser considerado femenino o débil.

Es importante señalar que estas categorías no son mutuamente excluyentes, y que en la actualidad pueden coexistir diferentes formas de masculinidades en un mismo tiempo histórico. Así mismo, cabe hacer notar que la contemporaneidad es la que ha repensado las masculinidades, y en sintonía con los pensamientos posmodernos se ha transformado y ha buscado la flexibilidad. No debe olvidarse que las masculinidades hegemónicas se construyen a través de la cultura y la historia, y se reflejan en comportamientos y actitudes

que valoran la agresividad, el control y la dominación. Estas masculinidades también van acompañadas de un estereotipo de la corporalidad masculina que se construye socialmente y se refleja en la forma en que los hombres se presentan y se mueven en el mundo. Las corporalidades masculinas estereotípicas suelen ser altamente codificadas culturalmente y se basan en normas sociales que valoran la fuerza física, la virilidad y la heterosexualidad (Connell, 2005).

Los estereotipos de las corporalidades masculinas son construcciones culturales y sociales que se transmiten a través de la socialización y la educación. Se imponen a través de normas y expectativas culturales que regulan el comportamiento y la expresión de género y se mantienen y refuerzan a través de la presión de grupo, la cultura popular y la internalización de normas y expectativas culturales (Bourdieu, 2000). Para Kimmel (2017), los estereotipos de género, incluyendo los estereotipos de las corporalidades masculinas, son una forma de “homofobia internalizada”, es decir, una forma en que los hombres se sienten presionados para demostrar constantemente su masculinidad a través de su apariencia y comportamiento para evitar ser percibidos como afeminados u homosexuales. Esta presión se refleja en la importancia que se le da a la musculatura, la fuerza, el tamaño y la agresividad en la cultura masculina. Los estereotipos de las corporalidades masculinas son parte de un sistema de poder y dominación que se reproduce y se perpetúa en la sociedad (Bordieu, 2000; Kimmel, 2017).

Estos estereotipos son contruidos y sostenidos por las instituciones y prácticas culturales que promueven una visión específica de lo que significa ser hombre o mujer y se producen y mantienen a través de actos repetitivos de comportamiento (Bordieu, 2000; Butler, 2002, 2004, 2007). La construcción de las corporalidades masculinas estereotípicas, al igual que la construcción de las corporalidades femeninas estereotípicas, puede tener

efectos negativos sobre la salud y el bienestar de los hombres, ya que pueden llevar a la adopción de comportamientos de riesgo y a la supresión de las emociones y las necesidades emocionales. Además, la presión social para ajustarse a las normas de las corporalidades masculinas estereotípicas puede llevar a la exclusión y la discriminación de aquellos que no cumplen con dichas normas, como los hombres homosexuales o los hombres que no tienen una apariencia física “masculina” (Connell, 2005).

Por ello es muy importante la subversión y la resistencia a estos estereotipos de género. Dicha subversión puede tener efectos transformadores en la sociedad, al desafiar las normas y expectativas culturales existentes y abrir posibilidades para nuevas formas de expresión y subjetividad. La subversión es una herramienta para transformar la masculinidad tóxica y generar la creación de nuevas formas de masculinidad que valoren la empatía, la vulnerabilidad y la igualdad de género. Allí radica su importancia, pues ésta es fundamental para desafiar las estructuras de poder y dominación que perpetúan la desigualdad de género en la sociedad. La resistencia a los estereotipos de género es relevante para construir una sociedad más justa e igualitaria.

Al igual que con el caso de los estereotipos corporales de la feminidad, la visión nacional relacionada con los estereotipos corporales masculinos no se aleja de lo antes planteado. Autores como Héctor Domínguez Ruvalcaba (2013), Guillermo Núñez Noriega (2016), Luis Bonino (2008) y Carlos Monsiváis (2004), plantean las relaciones y tensiones de la masculinidad en el contexto nacional. Por ejemplo, Domínguez Ruvalcaba (2013) se centra en la relación entre la masculinidad y el poder. De acuerdo con este autor, en México existen estereotipos de la masculinidad que se relacionan con la fuerza física y la capacidad para imponerse en diferentes ámbitos, incluyendo el laboral y el familiar. Estos estereotipos de la masculinidad hegemónica se refuerzan a través de prácticas culturales como la corrida de

toros o la charrería, donde se valora la fuerza y la virilidad masculina. Justamente esta idea de la masculinidad ligada a la virilidad y fuerza física es fuertemente criticada por Monsiváis (2004) en varios de sus textos.

Por otro lado, Guillermo Núñez Noriega (2016) ha desarrollado una teoría sobre los estereotipos de las corporalidades masculinas en México que se enfoca en la relación entre la masculinidad y el cuerpo. Para este autor, en México existe una fuerte presión social para que los hombres se ajusten a ciertos estereotipos de género en cuanto a su apariencia física, lo cual tiene un impacto en la forma en que los hombres construyen su identidad y se relacionan con otros hombres y mujeres. Estos estereotipos de la masculinidad hegemónica limitan la libertad y la autonomía de los hombres, al obligarlos a cumplir con ciertas expectativas sociales y reprimir sus emociones y sentimientos. Además, estos estereotipos de la masculinidad hegemónica también afectan a las mujeres, al perpetuar una cultura de la violencia y la dominación masculina (Domínguez Ruvalcaba, 2013).

Los estereotipos de la masculinidad hegemónica imponen a los hombres la obligación de ser fuertes, agresivos y dominantes, lo que puede limitar su capacidad de expresar sus emociones, desarrollar relaciones emocionales satisfactorias y disfrutar de una vida plena. Además, los estereotipos de la masculinidad hegemónica pueden llevar a los hombres a ejercer violencia contra las mujeres y otros grupos marginados, perpetuando una cultura de la dominación y la opresión (Bonino, 2008). Los estereotipos de las corporalidades masculinas en México se basan en la idea de que un hombre “verdadero” debe tener un cuerpo fuerte y musculoso, con una apariencia viril y dominante. Estos estereotipos se reflejan en la cultura popular y los medios de comunicación, donde se promueve una imagen idealizada de la masculinidad que se ajusta a estos estándares (Núñez Noriega, 2016).

Por esta y otras razones, los ideales tradicionales de la masculinidad pueden generar malestar y sufrimiento en los hombres (Bonino, 2008) y Carlos Monsiváis (2004) señaló que estos estereotipos eran dañinos no únicamente para los hombres sino para la sociedad en su conjunto.

Los estereotipos de género influyen en la forma en que los hombres mexicanos perciben su cuerpo y en la construcción de su identidad de género. En este sentido, la presión social para que los hombres se ajusten a ciertos estándares de masculinidad puede llevarlos a sentir vergüenza o inseguridad en relación con su cuerpo, lo cual puede tener efectos negativos en su autoestima y su bienestar emocional (Monsiváis, 2004). Esto, ya que puede llevarlos a adoptar prácticas peligrosas para alcanzar una apariencia física determinada, como el uso de esteroides o la realización de dietas extremas. Además, estos estereotipos pueden influir en la forma en que los hombres se relacionan con su propia sexualidad y con las mujeres, puesto que se les enseña que deben ser dominantes y agresivos para ser considerados “hombres de verdad” (Núñez Noriega, 2016).

Por ello es importante redefinir las masculinidades en términos más amplios, que permitan a los hombres desarrollar su potencial humano de manera más libre y autónoma, sin estar limitados por los estereotipos tradicionales de la masculinidad hegemónica. Esta redefinición de la masculinidad implicaría, entre otras cosas, una mayor apertura a la expresión de las emociones y una mayor valoración de la paternidad y la convivencia en familia (Domínguez Ruvalcaba, 2013). Además de no estar basada en la violencia o en la opresión de las mujeres (Monsiváis, 2004). Las diferentes perspectivas que existen sobre los estereotipos de las corporalidades masculinas en México muestran que es un tema complejo y multifacético, que no puede ser analizado desde una sola perspectiva. En general, estas

perspectivas coinciden en que los estereotipos de género son construcciones culturales que cambian con el tiempo y el espacio.

Las expectativas sociales sobre la masculinidad son productos de la cultura y la historia, y estos han evolucionado. La masculinidad es una construcción social que afecta a los hombres y a las mujeres, y tiene un impacto en la forma en que se relacionan entre sí. Los estereotipos de género pueden tener efectos negativos en la salud mental y física de los hombres al crear expectativas irreales sobre lo que es ser “un verdadero hombre”. Por ello es necesario cuestionar y desafiar los estereotipos de género para lograr una sociedad más igualitaria en la que hombres y mujeres tengan las mismas oportunidades y puedan desarrollar su potencial sin limitaciones.

Otras Posibilidades

La necesidad de orden no es un acuciamiento natural, simplemente es más cómodo y tranquilizador desde el discurso de la naturaleza de las cosas. Pues no es que un individuo no pertenezca a un esquema natural, sino que no forma parte de un esquema de poder que se presenta como natural. Lo que da tranquilidad es tener lugar en los límites de los esquemas que se presentan previamente como posibles.

El hecho de insistir en las diferencias socava la tendencia a caer en categorías absolutistas, y en el caso de la diferencia sexual, en categorías esencialistas. Esto no representa negar la existencia de la diferencia de género, sino que nos sugiere que su significado se refiere siempre a construcciones particulares en contextos específicos. En contraste, las categorizaciones absolutistas de la diferencia acaban siempre por reforzar los papeles normativos (Scott, 2008, p. 219).

Entender la subversión de los discursos que menoscaban la naturalización de los estereotipos, los roles y corporalidades de género, supone entender la necesidad de

destrozar estos límites. Es importante comprender la angustia que puede originar en las personas tanto heteronormadas como no heteronormadas el carecer de un sentido de pertenencia dentro del sistema establecido. Es decir, rozar los límites que define la pertenencia del individuo en un esquema de poder naturalizado desde una postura de privilegio. La heterosexualidad es vista como algo normal, cuando lo que hay que hacer es anormalizar lo binario o entender que la normalidad, en ningún caso es posible, siempre será un discurso de poder que impone normas a los otros, incluso desde las minorías.

Solo la mediación del otro puede constituir a un individuo. En tanto que existe para sí, el niño no podría captarse como sexualmente diferenciado. Entre las jóvenes y los varones, el cuerpo es, en primer lugar, la irradiación de una subjetividad, el instrumento que realiza la comprensión del mundo: el universo es apresado a través de los ojos o las manos, pero no por las partes sexuales.

En la ruptura de las dinámicas de relación heteronormada se comprometen, por consecuente, los propios cimientos de la estructura patriarcal al no poder dar continuidad al intercambio de las relaciones de parentesco y sus inconmensurables beneficios económicos a los grupos e instituciones que se han visto beneficiados históricamente por la explotación de las mujeres. La deconstrucción del género supone de igual modo el desequilibrio de naciones enteras. “Tanto hombres como mujeres estamos oprimidos en la alienación sexual” (Castellanos, 2018, pp. 238-239). Si la ideología de género tiene un propósito de poder, se trata de un poder emancipatorio, la cual supone de igual modo una emancipación del sistema binario. No por gratuidad es que la lucha de la ideología de género es primero y antes que nada contra la estética politizada a través de dichas narrativas estructurales.

Es clave en el post-amor salir de la heteronorma, pero, sobre todo, entender que la heteronorma supone un binarismo jerárquico. El problema del binarismo no es únicamente la

diferenciación taxativa entre dos polos y la negación de las ambigüedades, sino la convicción de que ese binarismo está fundamentado metafísicamente en una idea de la naturaleza irrestricta, que además es jerárquico. En la heteronormatividad lo jerárquico se juega en lo patriarcal, es decir, que se asimila el cuerpo de la mujer al servicio del varón. Esto implica una relación directa sobre lo que se comprende como el sexo natural y la identidad de género y lo que esta premisa supone para el sentido común. Para la sociedad heteronormada, lo heterosexual fija un modelo que excede la relación entre dos y se vuelve una norma social.

La implantación de la heterosexualidad obligatoria, la instauración de la binariedad sexogénica y el borramiento de la intersexualidad junto con el rechazo a cualquier manifestación que no pudiera acotarse al binario. Estas transformaciones pasaron de manera simultánea al despojo de las tierras, la eliminación de formas de organización política, filosofías ginecráticas o no-engenerizadas, estructuras de parentesco distintas a la figura de la familia nuclear o formas de organización económica basadas en la reciprocidad (López, 2018, p. 16).

Si bien la necesidad de generar una identificación en los elementos de la naturaleza sirvió para constituir un orden y un centro del cual partir. ¿Por qué fue la heteronormatividad la que determinó una polarización singular de elementos incomprensibles con los cuales se pretendía un proyecto de identificación?

Las representaciones hegemónicas del género y la sexualidad en occidente se han estructurado a partir de caracteres dicotómicos. Las características que han configurado lo validado como lo masculino o lo femenino se presentan dispuestas como entidades antagónicas y, al mismo tiempo, como únicas posibilidades dentro de la norma (López, 2018, p.15).

Es por ello que cualquier identificación sexo-genérica o rol que rompa con los estándares establecidos para esta dicotomía, abre un campo de posibilidad para entender y vivir la subjetividad y de entender las relaciones sexo afectivas que se establecen con los otros.

A pesar de que en la modernidad eurocentrada capitalista, todos/as somos racializados y asignados a un género, no todos/as somos dominados por ese proceso. El proceso es binario, dicotómico y jerárquico. Kimberlé Crenshaw y otras mujeres de color feministas hemos argumentado que las categorías han sido entendidas como homogéneas y que seleccionan al dominante, en el grupo, como su norma (Lugones, 2008, p. 82).

Por ello, cuando Lugones (2008) hace hincapié sobre la necesidad de rechazar el sistema de género colonial/moderno, al tiempo que se realiza una transformación de las relaciones comunales, de igual modo expone la clase del desmantelamiento para los procesos constitutivos del capitalismo. La jerarquía provee identidad y en este sentido la identidad no puede sino ser jerárquica. Los que quedan afuera enfrentan una situación secundaria o negativa frente aquello que da y provee identidad.

Las homosexualidades masculina y femenina -en sus actuales articulaciones político-sexuales de las sexualidades gay y lesbica, en Norteamérica- pueden ser reconceptualizadas como formas sociales y culturales por derecho propio, aunque aquellas que son emergentes y por ello aún difusamente definidas, subcodificadas, o dependientes discursivamente de otras formas más establecidas. Por lo tanto, en lugar de marcar los límites del espacio social al designarle un lugar al borde de la cultura, la sexualidad gay en sus formas específicas femenina y masculina son formas culturales (o subculturales) con agencia en el proceso social cuyo modo de funcionar

es al mismo tiempo interactivo y resistente, participativa y distinta, declarándose al mismo tiempo equitativa y diferente, demandando la representación política mientras insiste en su especificidad material e histórica (...) la sexualidades gay y lésbica puede entenderse y visualizarse como forma de resistencia a la homogenización cultural, contrarrestando los discursos dominantes con otras construcciones del sujeto en la cultura (de Lauretis, 1991, p.iii).

Las rupturas con las corporalidades y los roles sexogénicos tradicionales no proviene solamente de las interrupciones en las preferencias sexuales. Si bien queda claro que los estereotipos tradicionales de género demandan una sexualidad heterosexual, también dentro de la misma heterosexualidad se ramifican y diversifican las posibilidades. Debe quedar claro que “lo que embiste a uno con una identidad es una serie de actos prescritos, específicos e insistentes (...) y renunciar a estos actos y arrepentirse de ellos es despojarse de la identidad que confieren” (Foster, 2006, p.128). Por ello, romper con la identidad heteronormada implica renunciar a los privilegios que esta conlleva y lidiar con la dura tarea de construir una nueva. Si bien esta suele estar cimentada la más de las veces en una de las identidades normativas femenina o masculina, la realidad es que la combinatoria resulta siempre diferente y se transforma en otra cosa más allá de la que le da origen.

Cualquier tipo de ruptura, ya sea de rol, de comportamiento, de corporalidad o de preferencia sexual que transgreda los roles y corporalidades esperadas por el sistema heteronormado patriarcal, se enfrenta a violencias ontológicas, físicas y estructurales. Esto queda demostrado con el amplio repertorio de adjetivos existentes en México y América Latina para denominar a los hombres homosexuales, o bien a los hombres afeminados, sean estos homosexuales o no (Foster, 2006). Es por ello que en estos lugares “muchas personas no desean declarar abiertamente su orientación sexual” (Wenceslau et al. 2017, p. 26). Pues

son objeto de violencia y discriminación constantes, por lo que aparentar pertenecer a la norma es una constante bastante común a la que son orillados los individuos por las presiones y violencias sociales.

Las identidades sexo-genéricas otras, a las establecidas por el principio binario patriarcal, son muchas, variadas, diversas y, en general, difícilmente manejables y encuadrables en términos cerrados y rígidos. Esto implica un enorme abanico de combinatorias posibles en los que se entrecruza raza, sexo, género, identidad sexual, posición social, etnicidad, posición geográfica, religión, posición socioeconómica, educación y preferencia sexual, entre muchas otras. Sin embargo, dentro de estas otras identidades sigue existiendo una jerarquía patriarcal, racial y de clase que no debe perderse de vista.

El hecho de que puede haber cuerpos femeninos que son masculinos es menos importante tanto para el patriarcado como para las configuraciones patriarcales de <<homosexual>>, porque las mujeres son, en términos generales, menos importantes para el patriarcado y más importantes, al menos cuando el patriarcado hace del cuerpo femenino un sitio crucial para su reproducción simbólica y biológica, porque tal acuerdo comienza a desafiar el poder del cuerpo masculino de hacer y mantener un cuerpo femenino (Foster, 2006, p.129).

Se puede partir del hecho de que “la regulación social trata de reducir la multiplicidad a categorías normativas más manejables” (Scott, 2008, p. 268). Y por ello hay una compulsión constante a categorizar y clasificar a los otros no normados, para tratar de normalizarlos, hacerlos manejables, categorizables y, con ello, controlables. Las opciones otras, por ello, no pueden ser definidas de manera cerrada y normativa, como se ha hecho históricamente con la feminidad y la masculinidad. Por el contrario, las identificaciones otras deben entenderse como un todo abierto, en el que se entrecruzan un sinnúmero de factores.

Estos no implican únicamente las sexualidades disidentes, sino también expresiones de género y roles diversos. Puede haber un individuo heterosexual que responde a una identidad genérica de su sexo natural, y ejercer un rol establecido tradicionalmente por su cultura para el sexo opuesto, y por este simple hecho ya rompe con la naturalización de roles sociales y abre las posibilidades a otras formas de entenderse como individuo en el mundo.

Así mismo, puede hablarse de una persona que cumple con todas las características de rol y corporalidad pertenecientes a su sexo, pero tener una preferencia sexual no normativa. O un individuo con una expresión de género que no corresponde a su sexo biológico y tener una sexualidad normativa y roles de género normativos. En fin, las posibilidades resultan tan infinitas como los números de la lotería. Sin importar lo evidente o lo discreta que sea dicha ruptura con los roles y corporalidades normadas, se está contribuyendo poco a poco a repensar el sistema binario y las jerarquías y violencias presentes en él. Si bien se replican otras, estas pequeñas disidencias abren las posibilidades de entender el género de otra manera, no por pares opuestos, sino en un abanico cromático infinito en el que tal vez, algún día, todos los individuos puedan ser respetados, incluidos e integrados en una sociedad más justa y pacífica.

La teoría de Judith Butler (2002, 2004, 2007), como se ha mencionado con anterioridad, se centra en la idea de que el género es una construcción social. La identidad de género se forma a través de la repetición de actos y comportamientos que se consideran apropiados para un género determinado. Por tanto, el género no es algo que una persona “tiene” o “es”, sino más bien algo que una persona “hace”. En este sentido, Julia Serano (2013) ha desarrollado la teoría de la “subversión de la identidad de género”, que se centra en la idea de que la identidad de género no es fija y estática, sino que está en constante cambio y evolución. Las categorías binarias de género y sexualidad se imponen a través de

la construcción de “sistemas de sexo/género” que establecen una jerarquía en la que el hombre heterosexual es considerado el modelo ideal y la norma (Rubin, 2013).

Por ejemplo, una de las muchas corporalidades que rompen con dicho binarismo y se enfrentan a las reglas patriarcales heteronormadas de la sociedad, se relaciona de manera directa con las corporalidades trans (Serano, 2013). Así mismo, Kate Bornstein (2013) explora la idea del género como una construcción social, así, las personas tienen la capacidad de “hacer” o “actuar” su género de diferentes maneras, más allá de las normas de género binarias y heteronormativas que se imponen en la sociedad. En este sentido, también se refuerza la idea ya analizada de cómo la sociedad impone a las personas un “imperativo de género” que las obliga a conformarse a ciertas normas y expectativas de género, lo que puede ser especialmente opresivo para las personas transgénero y no conformes con el género (Bornstein, 2013).

La sociedad tiene expectativas sobre cómo deben actuar y presentarse las personas en función de su género, y estas expectativas son en gran medida binarias y restrictivas. Sin embargo, las personas que no se ajustan a estas expectativas pueden enfrentar la marginación y la discriminación. Por ello, la subversión de las normas de género binarias y la exploración de nuevas formas de expresión de género son importantes para desafiar la opresión de género (Butler, 2002, 2004, 2007). La sexualidad ha sido regulada y disciplinada en la sociedad occidental a través de la creación de categorías y etiquetas como la heterosexualidad, la homosexualidad y la transexualidad. Estas categorías son construcciones sociales que se utilizan para mantener el poder y el control sobre las personas que se desvían de las normas sexuales y de género (Foucault, 2019).

Por ello, puede afirmarse que la sexualidad es regulada en la sociedad, argumentando que la sexualidad se considera aceptable solamente dentro de ciertos límites establecidos

por la cultura. En este sentido, la sociedad impone una “moral sexual” que regula y limita la forma en que las personas pueden expresar su sexualidad y su género. Por lo que todas las corporalidades que rompen con los estándares establecidos son consideradas anómalas y ocupan lugares más bajos en las jerarquías sociales al ser rechazadas y marginalizadas (Rubin, 2013). El sexo es en sí mismo una construcción social, y los cuerpos no son inherentemente masculinos o femeninos, sino que se hacen para encajar en las normas de género binarias. Si bien los cuerpos nacen con una genitalidad específica, el problema estriba en los parámetros culturales y sociales que se les asignan a estos cuerpos, es decir, cómo se los simboliza, los atributos, símbolos de valor, posibilidades y límites que se le atribuyen. Es decir, el problema es cómo se conceptualiza socialmente las características biológicas que tiene un cuerpo. Desafiar estas normas binarias puede ser una forma importante de resistencia y liberación que permite la existencia de todas las corporalidades e identidades otras que no se ajustan a los parámetros restrictivos e inalcanzables de las construcciones binarias heteronormadas (Butler, 2002, 2004, 2007).

La sociedad patriarcal y heteronormativa tiende a castigar y marginar a las personas transgénero y no conformes con el género, a menudo se les culpa por desafiar las normas de género y se les atribuye la responsabilidad de su propia opresión. La femineidad y la femineidad transfemenina son vistas como inferiores y desvalorizadas en la sociedad patriarcal, por ello, las personas transgénero femeninas y no binarias enfrentan múltiples formas de opresión y discriminación debido a su identidad de género (Serano, 2013). Es por ello que Donna Haraway (2013), con su teoría del “ciborg” propone un esquema en el que las nuevas tecnologías y la fusión entre seres humanos y máquinas pueden crear una nueva forma de existencia que desafía las categorías tradicionales de género y sexualidad. Así, el “ciborg” es una entidad híbrida que combina elementos de lo humano y lo tecnológico, y sirve

para exponer la naturaleza contingente de las categorías de género y sexualidad. El “ciborg” representa una forma de existencia que se sitúa más allá de las limitaciones impuestas por el cuerpo humano y las categorías binarias de género, lo que lo convierte en una forma de resistencia frente a las normas sociales y culturales dominantes (Haraway, 2013).

Es importante entender que los binarios estereotipados y naturalizados se han basado en la ciencia y la tecnología que han sido utilizadas para construir las categorías de género y sexualidad. Esta es la base de las afirmaciones sobre la construcción de la sexualidad y el género, ya que la ciencia y la tecnología son también categorías producidas y mantenidas por la cultura y la política. Por ello, desde el punto de vista de la dominación sociopolítica patriarcal y heteronormada, las posibilidades sexo-genéricas disidentes, que no se ajustan a los binarios establecidos, son una amenaza para la construcción y cimentación de la sociedad. Desde el punto de vista de Jack Halberstam (2018), toda sexualidad que no entra en este esquema es porque ha fracasado en su intento de ajustarse a los estándares heteronormativos. Pero al mismo tiempo, dicho fracaso es una forma de resistencia frente a las normas sociales y culturales que imponen la conformidad y la homogeneidad. Así, el fracaso puede ser una forma de rechazar las normas tradicionales de género y sexualidad.

Es decir, las corporalidades sexo-genéricas otras son todas aquellas que “fracasan” en ajustarse a los parámetros heteronormados, binarios y patriarcales que se han establecido socialmente como un modo de control social. Pensar en estos binarios heteronormados como algo natural e inherente al ser humano es un error, y por ello romper con estos estereotipos tanto de rol como de aspecto corporal pueden ser considerados como un espacio de resistencia. En el contexto nacional, al hablar de otras posibilidades sexo-genéricas, se entiende también la complejidad, el rechazo y la violencia del que son objeto todas las corporalidades otras. Por ejemplo, en el caso del ámbito chicano, la principal figura

es Gloria Anzaldúa (2015), quien desarrolla su teoría de la “conciencia mestiza” o “new mestiza consciousness”.

Este punto de vista, por supuesto, no está directamente relacionado con la identidad nacional en México, sino con las complejidades de entenderse mexicana en un lugar distinto, en este caso Estados Unidos. Lo más interesante de esta teoría, se relaciona no únicamente con el punto de vista racial y cultural implícito en la chicanidad, sino que es atravesado por la disidencia sexual de la autora. Así, Anzaldúa (2015) reflexiona sobre la experiencia de las personas que desafían las normas binarias de género y sexualidad. Desde este punto de vista, estas personas tienen una conciencia mestiza porque habitan en la frontera entre lo que se considera “masculino” y “femenino”, y entre lo que se considera “heterosexual” y “homosexual”.

Esta experiencia de “in-betweenness” puede ser dolorosa y traumática, pero también puede generar una conciencia crítica y creativa que cuestiona las normas y los estereotipos culturales. Las corporalidades sexo-genéricas disidentes tienen el potencial de transformar la sociedad, por ello es importante reconocer y valorar la diversidad sexual y de género como parte de la riqueza de la experiencia humana (Anzaldúa, 2015).

Autores como Nivardo Trejo Olvera y Silvia Ruiz Tresgallo (2021), abordan la exploración de los imaginarios sociales y culturales en torno al cuerpo *queer*. Los autores plantean que el cuerpo *queer* es un cuerpo que se resiste a las normas y expectativas heteronormativas y binarias de la sociedad y que, por lo tanto, desafía los imaginarios culturales y sociales dominantes. Los autores utilizan una metodología de revisión bibliográfica y análisis crítico para examinar la forma en que se han representado los cuerpos *queer* en la literatura, el cine y otras formas de arte y cultura. También exploran la forma en

que estos imaginarios han sido usados para resistir y desafiar las normas heteronormativas y binarias.

Entre las conclusiones del estudio se destaca que los imaginarios del cuerpo *queer*, particularmente en México, han cambiado y evolucionado con el tiempo, y que han sido influenciados por una serie de factores sociales, políticos y culturales. También se destaca la importancia de la representación de los cuerpos *queer* en los medios de comunicación y la cultura popular como forma de resistencia y empoderamiento.

Las disidencias y las rupturas de los binarios sexogénéricos son vistos no únicamente como manifestaciones diversas de las corporalidades, los roles y las sexualidades, sino como una forma de resistencia política y social. Todas las posibilidades *otras* que se resisten a los estereotipos en las corporalidades sexo-genéricas tradicionales, implican una propuesta que rompe con los sistemas de poder y control patriarcales y heteronormados vigentes. Es decir, la disidencia es también una lucha que implica romper poco a poco con los sistemas de poder que pretenden controlar los cuerpos y las sexualidades y abrir otras posibilidades de existencia. Esto no solamente da pluralidad a las sociedades, sino que rompe con el control social de los cuerpos, dotándoles de libertad.

Pero no debe olvidarse que estas resistencias pueden tener implicaciones más o menos violentas, a partir de la rigidez del sistema heteropatriarcal vigente y los sistemas de opresión de los cuales Lugones (2008) habla. Tampoco puede dejarse de lado el entrecruzamiento existente entre las corporalidades, la raza, la etnia, la sexualidad, la clase social, la enfermedad, la amputación, los grados de inteligencia, y otras tantas. Además, en casos particulares como el de México, también debe tenerse en cuenta la geografía, es decir, no es lo mismo hablar de disidencia sexual en la ciudad de México, que un pequeño poblado de un estado del norte. Si bien las teorías suelen desarrollarse desde las grandes urbes en

las que las condiciones son más favorables para dichas rupturas, no puede dejarse de lado que, incluso desde el mismo territorio, las condiciones para lograr los cambios planteados y las rupturas de los binarios son muy distintas.

Las corporalidades disidentes en México son importantes porque representan una lucha por el reconocimiento de la diversidad sexual y de género, así como por la reivindicación de los derechos de las personas que no se identifican con las normas impuestas por la sociedad en torno a la sexualidad y el género.

En México, como en muchos otros países, las personas que se identifican como lesbianas, gays, bisexuales, transgénero, *queer*, intersexuales, entre otras, han enfrentado históricamente diversas formas de discriminación, violencia, exclusión y marginación. Han sido objeto de estereotipos, prejuicios y estigmas que han limitado su participación plena y efectiva en la sociedad.

Por lo tanto, la lucha por el reconocimiento y la valoración de las corporalidades disidentes es importante porque contribuye a la construcción de una sociedad justa e inclusiva, en la que todas las personas, sin importar su orientación sexual o identidad de género, puedan ejercer plenamente sus derechos y ser reconocidas en su dignidad humana. Además, esta lucha también tiene implicaciones políticas, sociales y culturales más amplias, ya que cuestiona las normas y valores dominantes que han excluido y marginado a las personas no heterosexuales y cisgénero. La ruptura de los binarios abre un abanico inmenso de posibilidades a otras existencias, en las que los estereotipos de las corporalidades tradicionales pueden dejar de ser el estándar. Con ello no únicamente se lograría una sociedad plural, sino también justa y menos violenta.

III. ARTE *QUEER*

En este capítulo se realiza una revisión sobre el término *queer* y el uso que ha adquirido en el arte. El capítulo analiza lo que en el mundo del arte se ha comprendido como arte *queer*, y bajo qué principios una obra de arte puede ser catalogada bajo este término. Al final del capítulo se hace una disertación sobre bajo qué principios se entenderá una manifestación artística como *queer/queer* para términos prácticos de la presente investigación.

El Término *Queer* a través de la Historia

Dar una definición cerrada de un término flexible en sí mismo puede resultar un camino peligroso, sin embargo, necesario. Si bien es cierto que el término *queer* ha pasado por diferentes usos y acepciones a lo largo de la historia en estrecha relación con su uso sociocultural, también es cierto que debe establecerse un suelo común en el que pueda sostenerse el presente trabajo de investigación.

Este vocablo de origen inglés, de acuerdo con el diccionario de la lengua inglesa de Oxford, significa: “Extraño, raro, peculiar, excéntrico en apariencia o carácter. Igualmente, de condición cuestionable, sospechoso o dudoso. Persona *queer*, una persona excéntrica; también usado, particularmente en Irlanda y contextos náuticos, con varias connotaciones contextuales” (Sayers, 2005, p.17).

No obstante, no hay un acuerdo general sobre el origen etimológico de la palabra. La teoría predominante sostiene que, como adjetivo, proviene del morfema proto indoeuropeo *twerk* que significa torcido, o bien usado como verbo significa torcer, curvar o cortar y puede ser considerado el origen de otras palabras incluyendo *thwart* (frustrar) y *sarcasm* (sarcasmo) (Cara, 2013a; Online Etymology Dictionary, 2020). La raíz *twerk* de igual forma se relaciona con la palabra *twerh* del formal alemán antiguo y que se traduce como oblicuo y que probablemente derivó más tarde en la palabra alemana *quer* que significa oblicuo, perverso o raro. Asimismo, se le asocia con el bajo alemán de las zonas rurales como Brunswick, cuyo

dialecto local, ligeramente separado del formal alemán antiguo, utilizaba el vocablo *queer*, asociado a oblicuo o descentrado. Alrededor del año 1500, el vocablo *queer*, se usaba a lo largo de Escocia, relacionado con lo extraño, lo peculiar y lo excéntrico (Cara, 2013a; Online Etymology Dictionary, 2020).

Por otro lado, está la teoría de William Sayers (2005) quien afirma que *queer* proviene más bien del morfema *keu* que se refiere a un arco o una curvatura, esta palabra se deriva a su vez del irlandés medio *cúar* que es un adjetivo que significa doblado, o como un sustantivo que se usa para una cosa torcida, normalmente de una cadena, o una cuerda que ha sido retorcida al tomarla por ambos extremos. Esta palabra se transformó en *quair* que quiere decir desalineado, para finalmente transformarse en el escocés *queer* con el significado de no derecho (Cara, 2013a; Sayers, 2005). En este contexto, el mismo Sayers (2005) hace un análisis sobre las posibles etimologías de la palabra, teniendo como posibles orígenes el indoeuropeo antiguo y el alemán. No obstante, no hay una raíz que pueda establecerse como definitiva, pero sí queda claro que su uso tiene origen en Irlanda y Escocia, en afinidad con el mundo náutico, y de manera constante relacionado con lo torcido, inclinado, oblicuo y arqueado.

La etimología y el significado de una palabra en el diccionario es independiente a los usos coloquiales que adquieren a partir de los usos y costumbres sociales (Sayers, 2005). Tal es el caso del término *queer*, que solía usarse para referirse a ciertos individuos con un sentido peyorativo entre irlandeses y escoceses en un inicio, y más tarde también entre los ingleses.

De acuerdo con el diccionario de la lengua inglesa de Oxford (citado en Cara, 2013a), la palabra *queer* apareció por primera vez en 1508, en la transcripción de “The flyting of Dumbar and Kennedie”, *flyting* era un espectáculo público en el que los bardos competían

verbalmente, realizando poesías provocativas, escatológicas y a menudo con connotaciones sexuales. El rey James IV, contrató a William Dunbar y a Walter Kennedy para que hicieran esta competencia ante él, el resultado contiene la frase: 'Hey, here comes our own *queer* clerk!', con un evidente sentido peyorativo (Cara, 2013a).

A partir de este primer registro, la palabra empezó a aparecer ocasionalmente en diferentes contextos, acompañada de diferentes adjetivos y, por lo mismo, con diferentes significados, por ejemplo, en los 1600, un *queer mort* era una prostituta con sífilis. El diccionario de la lengua vulgar de 1796 enlista veintitrés usos de la palabra *queer*, todas ellas negativas (Cara, 2013a; Grose, 1788). A través del tiempo, la palabra fue adquiriendo significados secundarios, empezó significando fuera de lugar, mareado o borracho, y poco a poco empezó a usarse cada vez de manera más frecuente en relación con lo inmaduro y lo divertido, apareciendo de manera frecuente, por ejemplo, en textos como *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Rober Louis Stevenson, o en *Barnaby Rudge* de Charles Dickens para describir lugares o personas peculiares o fuera de lo común (Cara, 2013a).

Lo interesante, es que dicho término, si bien se usaba como insulto en algunos contextos debido a su paralelismo metafórico con aquello que se desvía de la norma, realmente no tenía una relación concreta o específica con la homosexualidad masculina. Es hasta el siglo XIX, cuando John Douglas, el noveno marqués de Queensberry, empleó el término *queer* para referirse a los hombres homosexuales en una de las cartas que escribió en 1894 después de descubrir la relación entre su hijo y Oscar Wilde. Desde entonces se utilizó como insulto contra los hombres homosexuales en particular (Hall, 2016; Cara, 2013a).

De esa manera, mientras en la Inglaterra del siglo XVIII, *queer* era un insulto para referirse a situaciones o personas que por su naturaleza excéntrica no se ajustaban a los parámetros sociales, poniendo de manifiesto la naturaleza inadecuada de dicha cosa o sujeto

(de Lauretis, 2015; Preciado, 2017; Molina, 2018), hacia finales del siglo XIX empezó a usarse de manera cada vez más frecuente como sinónimo de homosexual, o para referirse a aquellos individuos que debido a su extrañeza no podían ser reconocidos inmediatamente como hombres o como mujeres. El término también fue empleado contra aquellos hombres que no tenían comportamientos lo suficientemente “masculinos” de acuerdo con lo esperado por la normatividad social de la época. También se empleaba para aquellos individuos de los que se tenía sospecha de ejercer la sodomía y que con ello rompían con la heteronorma y con la ley fieramente defendida durante la época victoriana.

Siendo que en la Inglaterra victoriana y hasta 1967, las conductas sexuales disidentes, entre las que se contaban principalmente las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo, estaban penalizadas legal y socialmente (Amnistía internacional, 2008). Podrá entenderse que el término era equiparable a lo ilegal, lo oculto, lo prohibido y lo indeseable; usándose frecuentemente como un insulto que estigmatizaba y marcaba al individuo como aquel que tenía una conducta inadecuada y delictiva. Sin embargo, ya entrado el siglo XX, algunos individuos adoptaron el término como una herramienta de autodefinición identitaria, como la escritora estadounidense Gertrude Stein hizo con sus personajes en su libro *QED* de 1903, pero sin tener mayor repercusión en el momento (Cara, 2013a).

Para 1914, *queer* ya se usaba también en algunos medios de comunicación masivos de Estados Unidos, en un inicio apareciendo en las páginas de sociales de *Los Ángeles Times* haciendo referencia a ciertas reuniones de individuos en un club y un año más tarde en un escrito de Arnold Bennett, quien describía una reunión de estudiantes de arte, pintores y gente *queer*, haciendo referencia a individuos cuyo comportamiento o apariencia se salía de las normas sociales establecidas, incluyendo mujeres vestidas con trajes de hombre (*Keywords project*, 2016). Al final de la década de 1920, el término fue usado de manera

puntual por Dorothy Parker en una de sus poesías, pero apegado al sentido de lo extraño e inadecuado. Así, el término estuvo décadas asociado a lo torcido, lo malo y lo extraño y por ello, empleado en un sentido peyorativo. Durante la época de 1950, por ejemplo, era común que la palabra se utilizara en lugar de o en asociación con otros términos homófobos como *fairy* y *bulldyke* (Cara, 2013a).

El final de la década de 1960 y el inicio de 1970, se caracterizó por ser un momento de grandes cambios sociales, movimientos como el feminismo, los de liberación racial y los movimientos estudiantiles se hicieron presentes en muchas partes del mundo, adquiriendo un interesante tinte político en el que surgieron también los movimientos del Orgullo Homosexual. Estos lograron, entre otras cosas, despenalizar en Reino Unido los comportamientos homosexuales y lograr cierto grado de penalización social al uso de palabras como *queer*, que empezó a considerarse inadecuada por sus múltiples connotaciones ofensivas. Pero fue a partir de la epidemia de SIDA (Síndrome de Inmuno Deficiencia Adquirida) surgida en la década de 1980, en la que los hombres homosexuales fueron culpados de la epidemia, que el término *queer* adoptaría una nueva acepción, convirtiéndose paulatinamente en un símbolo de protesta y resistencia.

Los grupos que luchaban para defender los derechos LGBT (Lesbianas, Gay, Bisexuales y Travestis) que habían surgido en la década de 1960, como *ACT-UP Nueva York* y *Gay Men's Health Crisis*, se enfocaron casi de manera exclusiva en acciones activistas relacionadas con el SIDA (Cara, 2013b). En 1990, cuatro hombres homosexuales: Tom Blewitt, Alan Klein, Michelangelo Signore y Karl Soehnlein, que pertenecían a *ACT-UP Nueva York* decidieron fundar *Queer Nation*. Una organización activista fundada en la ciudad de Nueva York que decidió aprovechar la situación para enfocar su actividad política también

contra la homofobia, mostrándola como un problema de relevancia social que se había hecho aún más visible a partir de la mencionada epidemia (Cara, 2013b; *Queer Nation NY*, 2016).

En estos momentos, gracias a los esfuerzos de generaciones previas, la palabra *queer* era un tabú en la sociedad por considerarse socialmente inadecuada, por lo que resultó una sorpresa que este grupo decidiera autonombrarse *Queer Nation* (Cara, 2013b). Esta, sin embargo, también resultaba una decisión lógica debido a la indignación que sentían los fundadores de dicho grupo ante el aumento de la violencia en las calles de Nueva York contra la gente LGBT y la existencia permanente y generalizada de discriminación contra estos grupos. Su misión a partir del año de su fundación en 1990 ha sido eliminar la homofobia y aumentar la visibilidad LGBT (*Queer Nation NY*, 2016).

La intención del nombre era, por supuesto, generar impacto entre la población, usando así uno de los insultos más comunes contra la gente homosexual, de esta manera, se adueñaron de la palabra, desarmando así lingüísticamente a los homófobos y los golpeadores (Cara, 2013b), el término pasaría de ser un insulto, a tener una acepción política y de autorreconocimiento entre la comunidad LGBT. *Queer Nation* organizó una gran cantidad de protestas durante ese año que surgieron sin previo aviso, llenando las calles con individuos que proclamaban: “estamos aquí, somos *queer* y no viviremos con miedo” (Hall, 2016). Si bien muchas de estas manifestaciones terminaron en encuentros violentos provocados por la homofobia y teniendo desenlaces trágicos, igualmente serían el inicio de la reivindicación del término.

La decisión del término *queer*, también tenía una implicación interesante para englobar a todos los individuos de la comunidad LGBT, principalmente hombres homosexuales y lesbianas, que solían tener marcadas diferencias. Así, el término *queer*, mostraría la unión de todos los grupos LGBT sin límites restrictivos de género o preferencia

sexual, incluyendo a una multiplicidad de géneros y sexualidades, sugiriendo una confrontación radical a la normatividad (Cara, 2013b). Aunque algunos autores como Leo Bersani (1998) abordarán la teoría *queer* desde una perspectiva crítica y provocadora, argumentando la noción tradicional de identidad gay o *queer* como una categoría fija y estable, no es suficiente para comprender la complejidad de la experiencia humana en relación con el deseo y el género.

Bersani (1998) propone una reevaluación radical de cómo se conciben las relaciones sexuales y afectivas. Argumenta que, en lugar de centrarse en la búsqueda de una identidad sólida, las personas deberían abrazar la “perversión” y la “disolución” de las categorías preexistentes, incluyendo identidades como la lésbica y la gay. Señala cómo el deseo y la atracción a menudo implican una ruptura de las normas y expectativas convencionales. El autor también critica la tendencia de la sociedad a buscar la normalidad y la conformidad, argumentando que la búsqueda de la normalidad puede ser limitante y opresiva para las personas *queer*. En lugar de tratar de encajar en las categorías existentes, Bersani (1998) recomienda que las personas exploren la multiplicidad de sus deseos y relaciones, sin sentir la necesidad de adherirse a una identidad rígida.

Durante la marcha del Orgullo LGBT de 1990, *Queer Nation* distribuyó un panfleto que explicaba la postura política de la organización, en la que se señalaba, entre otras cosas, la razón por la que se había elegido el término:

Elegimos llamarnos *queer*. Es una forma de recordarnos a nosotros mismos como nos percibe el resto del mundo. Es una forma de decirnos que no tenemos por qué ser personas ingeniosas y encantadoras que llevan vidas discretas y marginadas en el mundo heterosexual (*Queer Nation NY*, 1990).

A partir de esta primera reivindicación del término, *queer* comenzó a ser utilizado por los diversos grupos activistas de Estados Unidos y pronto se extendería al mundo académico a partir del surgimiento de la teoría *queer*, la cual se analizará más adelante. Es crucial puntualizar que la presente investigación tiene su objeto de estudio en objetos culturales específicos desarrollados entre 2012 y 2022 en México, por lo que resulta de vital importancia hablar un poco de la utilización del término en el país. En lugares de habla inglesa como Estados Unidos e Inglaterra, el término se usó con relativa facilidad por ser un vocablo que pertenecía al argot coloquial, y llevaba varios siglos circulando como un insulto a partir de sus diferentes acepciones, no sucede lo mismo en México. A pesar de que resultan interesantes los paralelismos que tiene el origen de la palabra *queer* como torcido, raro o desviado, con algunos de los adjetivos peyorativos usados en México para denominar principalmente a los hombres que sostienen relaciones sexuales con otros hombres, como son torcida (usar la palabra en femenino la hace particularmente más ofensiva) o rarito.

Hablar del uso del término *queer* en México, puede entonces resultar más problemático que en países como los antes mencionados, ya que lleva consigo una apropiación cultural que resulta la mayor parte de los casos confusa, poco precisa y aparentemente poco adecuada a la realidad del país. Es por ello que algunos teóricos defienden más el uso del término *cuir* en lugar de *queer* como un término más preciso que contempla las variantes y particularidades del sur global, ya que las condiciones sociales difieren en muchos sentidos de las anglosajonas respecto a las relaciones que hay entre y hacia las identidades genéricas y sexuales disidentes (Villaplana et al., 2017). A pesar de lo anterior, esto tampoco parece ser del todo adecuado, pues realmente no es un término muy usado fuera del ámbito académico.

En este sentido, cabe acotar que los primeros movimientos de visibilidad con las primeras marchas del Orgullo se limitaban a hombres homosexuales. A dichos movimientos se integraron poco después colectivos de lesbianas que encontraron en estos movimientos una causa común con sus pares masculinos, seguidos de los bisexuales y los transgénero. Pero es hasta décadas recientes en que se ha tratado de hacer más inclusivo el movimiento de lucha por los derechos de las personas que tienen una identidad sexual o genérica disidente. Por ello se agregaron siglas para los travestis, los transexuales, los intergénero, los asexuales y los *queer*, por lo que es común encontrar en algunos ámbitos estas nuevas acepciones usadas en México y extendidas en las siglas LGBTTTIQA+ (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Travestis, Transexuales, Trasngénero, Intergénero, *Queer*, Asexuales y otros más), que son reflejo de un esfuerzo cada vez mayor de inclusión de cualquier identidad y no únicamente las clásicas LGBT.

Dicha postura encuentra dentro de la misma comunidad LGBTTTIQA+ controversias políticas que muestran la tensión de los movimientos políticos de identidad, ya que una de las posturas de muchos de los miembros de la comunidad es el rechazo a las etiquetas cerradas que obedecen en gran medida a los parámetros establecidos por la heteronormatividad dominante. Cualquiera que sea el caso, el término *queer* ha sido campo de discusión principalmente teórico y hoy día se refiere más a una identidad no binaria que se rehúsa a ser encasillada en parámetros rígidos. La palabra *queer* queda transformada por las propias comunidades y grupos que habían sido insultados con dicho término, en un espacio de resistencia, crítica social, cuestionamiento de la heteronormatividad, disidencia, apertura cultural y acción política.

El movimiento “*queer*” no es un movimiento de homosexuales ni de gays, sino de disidentes de género y sexuales que resisten frente a las normas que impone la

sociedad heterosexual dominante, atento también a los procesos de normalización y de exclusión internos a la cultura gay: marginalización de las bolleras, de los cuerpos transexuales y transgénero, de los inmigrantes, de los trabajadores y trabajadoras sexuales (Preciado, 2017, p.11).

En este contexto, cuando se habla de lo *queer*, se habla de una identidad sexual y de género diversa y no normalizada, que no es precisamente encuadrable en los términos tradicionales de identidades binarias y definidas. Se hace referencia más bien a todos los aspectos fluidos de la identidad, la sexualidad y el género que ponen en cuestionamiento los términos heteronormados de identidad y de allí proviene su adaptabilidad en el campo teórico.

Pero es importante señalar, que en México no puede dejarse de lado la estrecha relación del término *queer* con los grupos LGBT, ya que muchos de los textos teóricos que se producen en el país, como los ensayos recopilados en el libro *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México* (2014), problematizan casi de manera exclusiva, aunque no excluyente, las historias, quehaceres y situaciones socio históricas por las que ha atravesado la citada comunidad.

Por eso mismo, es importante tener en cuenta que, si bien lo *queer* puede usarse para englobar múltiples identidades no normativas, no pueden dejar de mencionarse otros términos que, al igual que sus pares anglosajones, han sido usados con un sentido peyorativo para agredir y minimizar a los miembros de estas comunidades. Tal es el caso de palabras como joto, marica, rarito, mariposón, puñal, puto, lencha, lechuga, tortillera, lilo, marimacha, vestida, draga, y un larguísimo etcétera que muestra la complejidad que enfrenta la disidencia sexual en México. Se trata de una serie de términos que no solamente tienen que ver con la identidad sexual y genérica, sino que se entrecruzan con la raza, la clase, el

poder adquisitivo y la pigmentación de la piel (Vargas, 2014), elementos que no pueden perderse de vista al hablar de lo *queer* en México y sus implicaciones.

En ese tenor, hablar de lo *queer* desde un punto de vista teórico y no coloquial y despectivo, es hablar de un término relativamente reciente que, con el paso de los años, a partir de su primer uso reivindicativo en la década de los noventa, ha mostrado su capacidad para ser utilizado y retomado en diferentes ámbitos de estudio. Sin olvidar que el término permite hacer visibles los grados de discriminación, extrañamiento e invisibilidad a los que son sometidos los individuos incluidos en los grupos considerados como *queer* (Greteman, 2017; Lingel, 2020; Sikora, 2020). El término se establece, como aquello que se resiste a ser encuadrado dentro de márgenes rígidos, y que pone en cuestión, con su propia existencia, todos los parámetros establecidos como normativos dentro de la gran diversidad de manifestaciones identitarias que enmarcan la sexualidad y las manifestaciones de género binarias e intermedias. En la presente investigación, el término *queer* hará referencia, en gran medida, a las identidades sexo genéricas disidentes.

De manera más específica, se referirá a toda manifestación identitaria que no es aceptada por la heteronormatividad vigente como normal y que, por ello, rompe con la dicotomía clásica hombre-mujer y con los roles de género y sexuales tradicionales determinados para cada una de estas identidades. Es un punto de debate lo que hace a una persona *queer*, pues la mera existencia de una identidad disidente no resulta suficiente para ser considerada como tal. Se requiere poseer además una postura política de ruptura con la heteronormatividad y los esquemas de dominación y control por ella establecidas.

Si bien esto puede tener múltiples matices y manifestaciones, es un hecho que los *queer* más radicales, no únicamente se decantan por negarse a la propia autodefinición, sino que también se oponen a los sistemas heteropatriarcales como el matrimonio aun entre

personas del mismo sexo, por considerarlo una manera de perpetuar las estructuras de opresión.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que hay muchos frentes desde los que puede ejercerse una lucha queer y esta puede abarcar maneras diversas de manifestarse en contra de los esquemas heteropatriarcales sin que implique una ruptura radical o total con todos ellos. Estas decisiones son individuales y pueden deberse a múltiples factores relacionados con la seguridad, la economía o una multiplicidad de factores personales, pues posicionarse como un individuo fuera de la norma todo el tiempo, también resulta desgastante y puede poner en juego la misma supervivencia, ya sea social o literal, de los individuos.

Breve Definición de Arte

Obtener en una definición integral del arte requeriría, sin lugar a duda, un profundo y amplio estudio que ameritaría la realización de una tesis completa. El arte ha cambiado constantemente su definición y sus parámetros a través del tiempo. Más de una vez el espectador se ha topado con obras que rompen con todos los preceptos estéticos y que son rechazadas. Sin embargo, la catalogación como arte brindada a algunos trabajos es otorgada por un pequeño grupo cuyo peso social es tal que lo definido por ellos como arte es aceptado por toda la sociedad. Dicho término es variable, ya que depende del lugar y época que lo produce, lo acepta y lo legitima como arte, llevándolo al ámbito de lo extraordinario y alejándolo del resto de la producción humana relacionada con la cotidianidad.

Es importante observar que, aunque es habitual creer que “se sabe” lo que es “arte”, la verdad es que lo que se ha entendido por “arte”, a lo largo de la historia y, sobre todo su intencionalidad y sus límites, son algo sumamente cambiante. Cada época, cada situación específica de cultura, ha entendido como “arte” cosas muy diversas (Jiménez, 2002). El arte es más bien un término elástico y poco definido, que tiene unos límites que en algunas

épocas se desdibujan y se hacen confusos entre lo que es el arte y otras disciplinas y en otras épocas pareciera estar mucho mejor delimitado. Por ello es crucial analizar la obra de arte siempre en contexto, y entender que sus principios determinantes y su función, dependen en gran medida del contexto que la legitima como tal.

Si bien el arte es un ámbito de estudio que puede abordarse desde diversas disciplinas como la filosofía, la antropología, la historia, la sociología, la teoría de la imagen, la estética y muchas otras, también es un hecho que las representaciones que son consideradas 'artísticas' han variado con el paso del tiempo. Por ejemplo, la fotografía tuvo que pasar un largo proceso de crítica y reflexión para ser aceptada como un medio artístico por sí misma y no como una mera herramienta de documentación histórica, auxiliar de la memoria. Por esto, resulta de máxima importancia acotar el presente estudio no de manera específica a una de las manifestaciones artísticas, sino a ciertos contenidos y características que permitan clasificar una manifestación artística como *queer*.

En el mismo tenor, se debe dejar claro, que la presente investigación se enfocará en disciplinas artísticas propias de las artes visuales, estas "(...) son las primeras en aparecer históricamente, quizás por un mayor apremio de expresión sobre la sensibilidad del artista, o porque su carácter obvio es más accesible a la comunicación con el espectador" (Cabrera, 1986, p. 13). En este sentido, es fundamental precisar que, con mayor seguridad, artes como la danza y la música aparecieron mucho antes que las artes plásticas, pero estas no tienen un registro tangible que sobreviva al paso del tiempo. Esto permite pensar en la imagen como aquella forma de creación artística que tiene la cualidad de dejar un registro capaz de sobrevivir al paso del tiempo, y es por esta razón que las afirmaciones de Cabrera (1986) la colocan como la históricamente más antigua, pues la historia requiere de un documento.

Como consecuencia, la creación de imágenes y objetos cuyas cualidades se perciben por el sentido de la vista son las primeras en aparecer históricamente, de acuerdo con Cabrera (1986) por su facilidad comunicativa. Sin embargo, la eficiencia comunicativa de la imagen es un punto interesante por discutir, pues mientras existe el punto de vista que afirma que la imagen no requiere un tipo de lenguaje establecido, no puede decirse simple y llanamente que es inmediata, pues se requiere un cierto conocimiento de los elementos visuales para hacer de ella una lectura apropiada. Asumiendo como cierto que la imagen no posee un sistema de codificación y decodificación estructurado de la misma manera que el que posee la escritura, tampoco puede afirmarse que este proceso no exista. Estas versiones simplistas (Cabrera, 1986) suelen aludir más a la inmediatez de la imagen respecto a la escritura, la cual ha tenido, durante la mayor parte de su historia, una naturaleza críptica y enigmática. No solamente es una variante de la imagen que tardó profundamente en desarrollarse, sino que fue durante mucho tiempo privilegio de las clases sacerdotales y de gobierno, también fue relacionada con la magia y lo divino, lo que, en contraste, hace parecer a la imagen como algo accesible.

Esta es una de las razones por la que, de la misma forma, suele afirmarse que la imagen es inmediata y más 'democrática' (Berger, 2016). Ha sido usada de manera frecuente para el adoctrinamiento y la enseñanza, que la hacen una importante herramienta ideológica dirigida a todas las clases sociales. Particularmente a aquellas que no poseen los códigos lingüísticos de los grupos dominantes, como ha sido el caso de los diferentes pueblos indígenas, o bien en el caso de poblaciones que no saben leer o la población infantil. A pesar de su posible inmediatez (Berger, 2016), debe tenerse siempre en cuenta que las artes visuales son la resultante de todo un sistema de signos, son un lenguaje que posee vida propia, como todas las lenguas. Este lenguaje se desarrolla y sus principios pueden

aprenderse. El artista visual debe, antes que otra cosa, ser un individuo capaz de manejar o crear dichos signos o sistema de signos de forma tal que los contenidos que vierta en ellos resulten adecuados en los parámetros artísticos de una época y lugar determinado.

Si bien es cierto que no todo el arte es visual, y que no toda imagen es en sí misma artística, es interesante la fuerza que poseen las comunicaciones visuales no únicamente a nivel conceptual, sino a nivel ideológico y emocional, ya que estas tienen la capacidad de transmitir mensajes con un mayor impacto inmediato. Es por lo que las artes visuales resultan ser un campo más complejo de lo que parece a simple vista, este tiene implicaciones contextuales e ideológicas que siempre es interesante analizar. Cuando se habla de artes visuales, se hace referencia a una serie disciplinar bastante amplia que abarca desde las clásicas como la pintura, el dibujo o la escultura, hasta aquellas disciplinas que han logrado un estatus artístico de manera más reciente, como la antes mencionada fotografía, el arte objeto o el videoarte entre otros. El arte visual, entendido como categoría global, presenta las siguientes características (Arnheim, 2001):

Transdisciplinariedad. Este término significa que las artes visuales se mueven entre diversas disciplinas, en lugar de quedarse estancada en una sola o de respetar las “fronteras” entre ellas. En principio se puede echar mano a cualquier técnica, forma o tradición y combinarla con cualquier otra que resulte conveniente.

Tiende a la apropiación. Las artes visuales tienden a reciclar tendencias y exploraciones previas o tradicionales, y a resignificarlas con capas nuevas de sentido mediante intervenciones y giros irónicos.

Es un arte global. Se maneja muy bien en el imaginario heterogéneo y contaminado de la globalización, donde pocas cosas se tienen por “puras” o “inamovibles” y se valora la mezcla y el atrevimiento.

Maneja estrategias de exposición. No se contenta con los museos y espacios controlados, sino que invade lo urbano, sale en búsqueda del espectador y a menudo exige de él cierta colaboración o complicidad para formar la obra.

En este mismo sentido, debe quedar patente que las concepciones de lo que hace que una creación sea artística o no, son hoy día mucho menos evidentes que en otras épocas. Mientras que para los antiguos griegos una disciplina realizada con una calidad técnica muy elevada podía ser considerada arte, hoy la técnica manual puede estar presente o no en una obra y, aun así, la pieza puede alcanzar un estatus artístico importante. La definición clásica del arte apenas guarda relación con la concepción que se tiene hoy día, ya que en el sentido clásico el arte guarda una estrecha relación con la palabra técnica:

En su connotación más amplia designa todos los procedimientos normativos que regulan los comportamientos en cada campo, como los procedimientos ordenados conforme a reglas de cualquier actividad humana, y por tanto el vocablo *Técnica* así comprendido, continúa el significado original del término Arte (Restrepo Medina, 2005, p.2).

Bajo este principio es que se concebía una actividad humana como arte o no a partir del nivel de complejidad y perfección técnica alcanzada. No existía una división entre, por ejemplo, artistas y artesanos, sino que los quehaceres poseían el mismo valor en la antigua Grecia y se diferenciaba a unos creadores de otros a partir de las cualidades técnicas logradas y no tanto por el campo disciplinar al que pertenecía dicha creación. En esta primera concepción, un carpintero o un pintor podían hacer arte en función de la calidad técnica alcanzada por dicho individuo, lo que daba como resultado una división de las creaciones plásticas a partir del manejo de la técnica más que por la naturaleza de la disciplina en sí misma. Si bien esta primera concepción cambió con el paso del tiempo, en la

visión académica se conservó, en parte, el manejo y el dominio de la técnica como un requisito para que algo fuera considerado arte.

Tomando en cuenta que, durante la Edad Media, la calidad técnica de las artes visuales, particularmente la pintura, tuvieron un retroceso en cuanto a la proporción y el volumen en comparación con las manifestaciones pictóricas realizadas en la Grecia clásica y la antigua Roma, es un hecho que la búsqueda artística de este periodo era de una naturaleza diferente a la llevada a cabo en los imperios antiguos. Es decir, el arte griego tenía una función religiosa, con una búsqueda estética y plástica relacionada de manera específica con la proporción y la medida, y el arte romano usaba este mismo canon, pero con una función más política y social. Mientras que, en la Europa medieval, el quehacer artístico se enfocaba en su totalidad al ámbito religioso, pero dejaba de lado la búsqueda idealizada de las formas y no pretendía tener un aspecto realista. Los estándares estilísticos de la Edad Media estaban centrados en los elementos simbólicos de la imagen y su capacidad de relacionar al espectador con la divinidad. La figura religiosa se apartaba del estilo realista tan común en el arte griego y romano, haciendo de la imagen un vehículo de simbolismos, sin pretensiones de realismo en la representación. La creación artística era una herramienta de comunicación religiosa, por lo que la mayor parte de las obras de arte son anónimas, pues el estatus del artista como se concibe hoy día no existía, pues el creador no era relevante, lo único importante era la capacidad del icono de servir como mediador o vehículo entre la deidad y el creyente (García et.al., 2012).

Es hasta el Renacimiento que el artista toma un lugar preponderante en la creación artística. Además, este periodo retoma la búsqueda de medida y proporción establecida por los griegos como parámetros para la belleza. Es en esta época en la que el quehacer artístico, en específico de la pintura, la escultura y la arquitectura, se separan de manera

radical de otras actividades de creación plástica y manual. Es este el momento histórico en el que se construye la diferencia entre artistas y artesanos y se da paso a la figura del artista como elemento fundamental de la creación de la obra. Es este periodo artístico en el que no solo se retoma el canon de proporción griego, sino también el periodo en el que se desarrolla y perfecciona el uso de la perspectiva y el escorzo, dando gran peso a la calidad técnica y multidisciplinariedad del artista (Gombrich, 1995).

No puede dejarse de lado el hecho de que, durante este periodo, las habilidades manuales y técnicas no eran las únicas importantes. El artista debía tener del mismo modo una elevada cualidad y calidad intelectual que, junto con una sensibilidad elevada, daban como resultado un individuo cuyas creaciones abarcaban tanto el ámbito de lo sensible como el ámbito espiritual. En este sentido, el arte poseía dimensiones estilísticas y simbólicas complejas que sentarían los parámetros para la concepción del arte a partir de entonces, en este sentido “Los productos del arte no son concreciones naturales. No son organismos vivos ni objetos manufacturados; son obras del espíritu” (Ragón, 1985, p. 133). Desde este punto de vista fue esta ‘espiritualidad’ la que hizo que el artista se colocara en un escalafón más alto que el resto de los hombres. Pero no debe olvidarse que las llamadas ‘obras de arte’ no constituyen el resultado de alguna misteriosa actividad, sino que son objetos realizados por y para seres humanos.

El arte, de acuerdo con esta concepción que prevalecería desde la Edad Media hasta buena parte del siglo XX, está diseñado para alimentar al espíritu, la creación artística es la culminación de un proceso que involucra emotividad, intelectualidad y, por sobre todas las cosas, una visión del mundo que encarna la subjetividad del artista y su experiencia con las cosas. El artista imagina, piensa, siente y percibe durante cada paso de la concepción-ejecución de la obra, en la que intervienen tanto su consciente como su inconsciente.

Si bien los estándares estilísticos prevalecientes durante el Renacimiento no se mantendrían inmutables con el paso del tiempo, es importante notar que conservaron estándares más bien estables con relación a la parte técnica. Es decir, el ideal del arte seguía conservando estándares de realismo determinados a partir del uso adecuado del volumen, la luz, el color, la proporción y la perspectiva; así bien, los cambios más notorios se dieron en el ámbito de los simbolismos y las temáticas de los productos artísticos. Es realmente hasta mediados del siglo XIX, con el invento de la fotografía, que la aparentemente estable definición del arte comenzaría a derrumbarse, el surgimiento de las llamadas 'vanguardias pictóricas' que tuvieron inicio con el Impresionismo en 1874, empezarían una revolución en las artes plásticas, principalmente en la pintura, que no solamente daría origen a una serie de revolucionarias manifestaciones artísticas, sino que obligaría al ámbito teórico a replantear la definición que se tenía hasta el momento del arte.

La ruptura de los estándares clásicos en la representación traería consigo una serie de cuestionamientos en torno a la búsqueda de la armonía y la 'belleza' como única posibilidad de creación artística. Esta serie de movimientos romperían con los estándares establecidos, por ejemplo: del uso del color, la perspectiva y la proporción con el Fauvismo, de la frontalidad de la representación con el Cubismo, de la figuración con los diversos movimientos abstractos, de la persecución de la belleza y la armonía con el Expresionismo, de la representación del mundo natural con el Surrealismo, la liberación de la fantasía del Dadaísmo, e incluso se cuestionaría la necesidad de la manipulación plástica por parte del creador con el *ready-made* de Marcel Duchamp. Es durante esta revolución artística de continuo cambio estilístico y constante ruptura de las reglas y parámetros artísticos clásicos que tuvo que repensarse y replantearse el arte como un concepto estable y fijo que determinara por sí mismo las cualidades de un objeto como obra de arte, dando como

resultado nuevos planteamientos en torno al mismo que, hasta hoy día, siguen siendo difusos y poco determinados.

Tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula, no existe, pues el Arte con A mayúscula tiene por esencia que ser un fantasma y un ídolo (Gombrich, 1995, p. 15).

El arte se establece como un término ilusorio que no posee una dimensión estable y tangible que permita una definición aplicable en cualquier época y lugar. Incluso Baudrillard reflexiona al respecto y concluye que el arte está hecho para seguir siendo ilusión; no puede ser la realidad misma o su reflejo mecánico, sino más bien el espejo hiperbólico del mundo real: en su forma antropológica, el arte es antes que nada un *trompe-l'oeil*, un efecto engañoso (Vaskes Santches, 2008).

Por ello, el arte se entenderá en la presente investigación como el quehacer humano relacionado con el ámbito de la expresión sensible, que responde a ciertos códigos de creación, que lo colocan en el ámbito de lo estético y lo determinan como objeto de culto intelectual, más allá de la función determinada por su uso primario. Así mismo, no puede dejarse de lado el hecho que la indeterminación del término 'arte' lo acerca de manera irremediable a lo *queer*, ya que poseen la fluidez y la incapacidad de encerrarles en una definición sólida y estricta. Lo que hace que el arte y lo *queer* tengan una fuerte dependencia contextual que les acerca y los hace términos complejos y amplios en sí mismos que pueden trabajarse desde múltiples perspectivas teóricas.

Una Aproximación al Arte Queer desde la Identificación del Autor

En el apartado anterior se ha hecho una definición muy breve de lo que es el arte, pero la presente investigación se centra de manera específica en el arte *queer*. La

perspectiva de lo que puede ser o no el arte *queer* resulta compleja, pues el término *queer*, como se ha dicho con anterioridad, tiene que ver con lo fluido y se resiste a las definiciones cerradas y rígidas.

Resulta evidente que, para poder darle rumbo a esta investigación de manera adecuada, es indispensable definir cuál es el enfoque específico que se le da a dicho vocablo. Cabe considerar que, si bien no se niega la fluidez del término *queer*, resulta importante enmarcar los usos que se dan a la palabra, sobre todo en lo concerniente a su relación con el arte. Dicha precisión no pretende desvirtuar el término por medio de una definición cerrada, sino únicamente establecer un parámetro a partir del cual pueda trabajarse.

Cabe destacar que las diferentes visiones sobre lo que es o significa el arte *queer* son muy variadas y no del todo establecidas. Si bien algunas de ellas se enmarcan en el ámbito de la teoría *queer*, otras se enfocan y hacen referencia de manera exclusiva al término *queer* como aquello que proviene de identidades sexo genéricas disidentes, pero no puede hablarse de una definición de lo que es o no el arte *queer*. Dentro de la producción teórica que aborda el quehacer artístico *queer* se pueden encontrar dos variantes principales: aquellas que pretenden abordar el arte *queer* desde la perspectiva del contenido temático del arte en sí y la visión que pretende abordar el arte *queer* como un reflejo de la identificación del artista que produce dichos objetos culturales, perspectiva que se abordará en el presente apartado.

En esta primera aproximación la obra puede ser catalogada como *queer* simplemente a partir de la disidencia sexo genérica del autor que la produce, independientemente al contenido o plástica de la misma. En este sentido, la identificación del artista puede ser en sí misma como *queer*, o simplemente identificarse en alguna de las categorías sexo genéricas

de la comunidad LGBTTTTIQA+, que forman parte del abanico de lo *queer*. Por supuesto, esto encarna un intenso debate sobre el uso que debería o no darse al término *queer* en el ámbito de las identificaciones sexo genéricas, ya que suele argumentarse que, sobre todo las gays y lésbicas, han sido socialmente normalizadas.

No obstante, debe entenderse que esta supuesta 'normalización' suele estar permeada por constructos de privilegio e irremediabilmente relacionados con la raza, la clase, el capital cultural, entre otros (Vargas, 2014). Por ello, esta 'normalización' encarna una forma naturalizada de ser gay o lesbiana que se apega de un modo u otro a los constructos binarios de género y que no refleja la realidad de estas identidades de género. Excluir las de las sexualidades disidentes, y no considerarlas *queer* sería un error. En este tenor, debe quedar claro que el término "funciona como una forma de autodesignación interna que intenta sacar la identidad sexual de una concepción binaria. *Queer* es gay, lesbiana, transexual, homosexual e incluso heterosexual (...) si existe una intención consciente de evitar la heteronormatividad" (Preciado, 2009 en Vargas, 2014, p. 162). Por consiguiente, cuando se habla de artistas *queer*, se habla de artistas con identificaciones diversas basadas en la disidencia sexo genérica y que viven en oposición a los constructos heteronormados, tanto sexuales como de género.

Entonces, el arte *queer* puede definirse a partir de la identificación del creador, independientemente del contenido de la obra, ya que el quehacer y el estar en el mundo del propio artista encarna una forma disidente sexo genérica. Tal es el caso del artista de origen navajo R. C. Gorman, quien vivió y trabajó durante las décadas de 1960 y 1970 en San Francisco, California. Las obras de dicho artista se enfocaban en la representación de fuertes mujeres de origen navajo, estas obras lo hicieron un artista reconocido en el mundo del arte californiano. Lo interesante del artista no se relaciona únicamente con su sexualidad

disidente, sino también con su origen étnico y con el contexto en el que desarrolló su obra, ya que San Francisco era considerada en estas décadas la meca urbana gay (Walters, 2019). La cultura *queer* en San Francisco abarcaba espacios para activistas homófilos, *hippies* de género fluido y miembros de grupos marginados, incluyendo *drag queens*, transexuales y cualquier otro individuo cuyo estilo o acciones resultan transgresoras (Walters, 2019).

La actitud de Gorman se movía de manera fluida entre los géneros; se apropiaba de piezas tradicionales del atuendo navajo en su vestimenta y las resignificaba. Les confería un nuevo sentido fuera de la reserva Navajo. Esta expresión híbrida entre, su origen étnico y su identificación con lo *queer*, lo hacían un personaje único (Walters, 2019). La creación de todo artista es inseparable de su bagaje y su contexto y el caso de Gorman no era la excepción, si bien su obra de arte no tiene un contenido *queer* en sí misma, la evolución de su estilo artístico es inseparable de la exploración de su homosexualidad durante el tiempo en que decidió dejar la reserva y mudarse a San Francisco en donde exploró su orientación sexual (Walters, 2019). Su homosexualidad y sus concepciones flexibles sobre el género lo llevaron a tener una conexión mucho más profunda con las mujeres representadas en sus obras (Walters, 2019).

Gorman representaba su propio género de manera creativa a través de las mujeres de origen navajo que representaba en sus lienzos, desafiando la construcción binaria occidental de masculinidad/feminidad (Walters, 2019). Por ello, su quehacer artístico es inseparable de su identidad, aunque la obra no posea una dimensión explícita sobre dichas exploraciones realizadas por el artista, y de esa forma, el contenido no pueda ser definido como *queer* en sí mismo.

Esta perspectiva pone como centro al individuo y su interrelación con la obra que produce; generando así una discusión más biográfica que plástica, en la que la dimensión

queer de la obra solo es visible a partir de la vida misma del artista y su manera de estar en el mundo. Esta visión desplaza del centro el objeto cultural en sí mismo, para colocar como eje prioritario al creador, y posiciona la obra de arte como un subproducto derivado de las experiencias y vivencias del autor. Esto permite “concebir a la sexualidad como una experiencia que articula manifestaciones de carácter económico, político, racial y de historia personal” (Leal, 2016).

Si bien esta perspectiva resulta necesaria para evitar la desaparición del creador, en el presente estudio esta perspectiva se considera insuficiente. Es un hecho que hay un acercamiento a los diversos autores del *corpus*, pues se considera de vital importancia darle su lugar no solamente a la obra sino al creador. Pero no debe olvidarse que la obra es el producto cultural que suele tener un impacto mayor, es decir, la obra es la materialidad con la que el espectador suele tener contacto. Es ésta la que suele perdurar en el tiempo y la que contiene los significados que pueden ser leídos e interpretados por la audiencia. Así pues, se considera que establecer una obra de arte como *queer* únicamente a partir de la identificación sexo genérica del autor resulta menos completa que si se abarca también el tema encarado por la obra misma.

Una Aproximación al Arte Queer desde el Contenido de la Obra

En este apartado se enfocará en una segunda posibilidad de aproximación a lo que puede definirse como arte *queer* a partir del contenido de la obra. Es decir, dejando de lado al autor, la posible consideración de una obra de arte como *queer* a partir de las características específicas de sus contenidos tanto temáticos como plásticos. Si bien no hay parámetros fijos que permitan definir plástica o formalmente a una forma como *queer* o no, no debe olvidarse que lo *queer* en el arte se establece a partir de las asociaciones, fricciones y relaciones tanto dentro de la composición como fuera de ella, lo *queer* en la forma plástica no

puede establecerse por sus partes o cualidades específicas, sino únicamente a partir de las relaciones intrínsecas, formales, temáticas y las que se establecen al exterior con el espectador (Getsy, 2017).

Lo que se define como arte *queer* es entonces un paraguas que cubre varias manifestaciones culturales que se relacionan de manera directa con la disidencia sexual, con la disidencia genérica, con lo extraño a las costumbres aceptadas en determinada sociedad, con lo no normativo, con lo no binario, con el deseo y el placer no heteronormados y con cualquier otra categoría que cuestiona de manera intrínseca las normas sociales establecidas, y que hace visibles otras formas de relación tanto sexuales como afectivas.

Suelen definirse como *queer* temáticas relacionadas con la sexualidad, el erotismo, el placer y la representación de las corporalidades de las sexualidades disidentes en sí mismas. Estas disidencias pueden encontrarse en la obra misma, como es el caso de la obra *Darkroom* de Roberto Jacoby realizada en 2002, dicha obra era una instalación artística que involucraba video y acciones performativas que se llevó a cabo en el sótano de 'Belleza y Felicidad' una galería de arte y editorial independiente localizada en Buenos Aires, Argentina (Francica, 2019). A cada espectador se le proporcionaba una cámara de visión nocturna, con la que se sumergía en el sótano de la galería, en el que reinaba una oscuridad casi absoluta durante aproximadamente cinco minutos.

Esta experiencia artística inmersiva permitía al espectador ser testigo de múltiples acciones performativas que sucedían en el sótano; dichas acciones eran llevadas a cabo por una serie de individuos que realizaban extrañas acciones en un lapso de entre una y dos horas al día. Algunos de ellos interactuaban entre sí o con los múltiples objetos que se encontraban en el sótano. La única regla era que ni el espectador tuviera interacción con los *performers*, ni estos con el público, pero en la interacción entre *performers*, todo estaba

permitido (Francica, 2019). En el sótano también había algunas proyecciones de video con tomas extrañas y poco definidas que se mezclaban con las acciones que sucedían en el sótano, dichas acciones eran visibles solamente durante el tiempo que el espectador decidía usar la cámara de visión nocturna, haciendo de la experiencia y de la obra en sí misma algo completamente *queer*.

Lo anterior toma relevancia porque se trabajaba sobre las formas no normativas de relación entre los cuerpos, abordando sexualidades diversas y fluidas, logrando también una forma de relación *queer* entre el espectador y su obra, al manejar una narrativa inmersiva en la que la experiencia del propio espectador se salía de la norma, siendo obligado a relacionarse con la obra de manera obligatoriamente individual y por medio de la cámara de visión nocturna (Francica, 2019). Así, la instalación en sí misma tenía una naturaleza no normativa en más de un sentido, no únicamente por las acciones diversas y extrañas que realizaban los *performers*, sino también en la ruptura que implicaba en la forma tradicional de relación entre el espectador y la obra. Queda claro que no toda obra requiere romper de esta manera las formas de relación entre espectador y obra para ser catalogada como *queer*, pues incluso obras de naturaleza más tradicional como la pintura podrían ser catalogadas así. Tal es el caso de artistas de la historia del arte como Francis Bacon o Andy Warhol, cuya obra ha sido catalogada como *queer* en el libro *Art & queer culture* (Lord y Meyer, 2019) a partir de su carácter subversivo que ha cuestionado o construido formas alternativas de sexualidad y representación.

Pero igualmente debe considerarse que la forma artística en sí misma puede ser un vehículo poderoso de resistencia, en ciertos momentos históricos la ruptura del arte *queer* no ha sido necesariamente a partir de lo que se pinta. Es decir, el tema no es siempre el que ha implicado la ruptura, sino que esta ruptura se ha encontrado más en la forma en que se pinta,

dando a los elementos plásticos y no a los temáticos el papel protagónico en la ruptura. Getsy (2017) plantea que los aspectos compositivos y formales de la obra pueden ser en sí mismos *queer*, independientemente de los elementos figurativos o conceptuales de la obra en sí misma, pero tampoco es necesaria una disociación absoluta entre ellos. Es decir, los contenidos formales pueden ser en sí mismos *queer* y reforzar con ello los contenidos figurativos y conceptuales, o bien estar presentes a pesar de estos.

Mientras que esta perspectiva es interesante en su posible aplicación en las creaciones abstractas, realmente resulta muy conflictivo hablar de una forma *queer* como tal. Si bien en todo el arte los elementos formales son comunicativos, no hay modo definitivo y cerrado de establecer un tipo de composición o elementos figurativos o no que puedan ser catalogados de manera exclusiva como *queer*. La ruptura formal en este sentido es, al igual que el término *queer*, flexible, lo que impediría dar un listado de características formales específicas que permitieran catalogar una obra de arte como *queer*. En términos prácticos, la historia de los estilos y las corrientes artísticas intenta determinar ciertas características plásticas comunes a ciertas creaciones que permiten identificarlas y catalogarlas dentro de un movimiento o corriente artística específica. Pero cabe hacer notar que dichas catalogaciones se quedan en la mayoría de los casos en generalidades que se ajustan a la mayor parte a las obras de un lugar y época determinados.

No todas las obras cumplen con todos los aspectos formales considerados característicos de dicha corriente o movimiento. Es decir, hay una gran cantidad de obras catalogadas en una corriente y que únicamente cumplen con ciertas características, e incluso, llegan a existir un determinado número de obras que se catalogan como pertenecientes a una corriente determinada por el simple hecho de que el creador perteneció a un grupo de artistas determinado. Lo más interesante a este respecto, es que, si bien

algunas corrientes pueden especificar características plásticas como el nivel de realismo, la paleta de colores, el tipo de pincelada, la presencia o ausencia de proporción, el tipo de perspectiva o la ausencia de esta, entre muchos otros elementos plásticos, cuando se habla de arte *queer*, realmente se habla de un arte con la capacidad de activar relaciones entre las formas y el contexto, ya sea en contra o en oposición a éste o, en el caso de las formas complejas entre la dinámica interna de sus componentes (Getsy, 2017).

Por lo tanto, las formas plásticas catalogadas como *queer* no dependen de cualidades formales específicas, sino de su capacidad de generar contranarrativas enraizadas en una sociedad hostil que busca forzar la normatividad. Estas contranarrativas artísticas buscan hacer posibles las relaciones poco ortodoxas y no autorizadas, entre las que se incluyen todas aquellas relaciones sexuales que se oponen a los ritos 'naturales' de procreación y proponen nuevos modelos de deseo, placer, familia y parentesco (Getsy, 2017). En este sentido, más que hablar de las formas *queer*, se puede hablar de representaciones o temáticas *queer*. Estas engloban entonces todas las representaciones que son una ruptura que pretende desnaturalizar la normatividad binaria de subjetivación, así la forma es un desafío que articula nuevos patrones y configuraciones del deseo, los cuerpos, el sexo y las relaciones en general (Getsy, 2017). Las relaciones *queer* presentes en una obra son cruciales porque permiten repensar la intimidad y reevaluar el deseo como algo que no tiene que estar relacionado de manera necesaria con la reproducción (Francica, 2019).

Esa es la principal razón por la que las catalogaciones de una obra como *queer*, suelen relacionarse más comúnmente con los contenidos temáticos que con un quehacer plástico particular. No es la paleta que se usa, como el contexto en que cierta paleta de color se utiliza. Tiene más que ver con las relaciones no normativas que se visibilizan a través de la obra de arte, sin importar tanto las características plásticas específicas de su manufactura.

El arte *queer/cuir*, se separa de las catalogaciones tradicionales de los estilos artísticos, pues tiene una presencia transversal, que puede visualizarse en diferentes corrientes, quehaceres y estilos artísticos. Incluso puede atravesar determinadas obras de un artista, pero no por ello toda su producción artística. El arte *queer*, desde la perspectiva del contenido, se vuelve así una característica relacional más que una característica concreta que pueda traducirse en una lista de cotejo de características plásticas o visuales.

Otro ejemplo es la instalación fotográfica *Over the Ditch*, trabajo plástico realizado en 2014 en Sydney, Australia, durante la exposición *On Islands*, llevada a cabo con la colaboración entre un geógrafo y un historiador que son también artistas y diseñadores. El proyecto consistía en una instalación ejecutada con fotografías, en la que se documentaban las experiencias de siete hombres gays en su travesía de Nueva Zelanda a Australia entre 1931 y 2014 (Gorman-Murray y Brickell, 2017). El trabajo recopilaba imágenes de archivo encontradas y donadas por estos hombres, que incluían textos creados a partir de frases en sus diarios, la narración de sus historias o *blogs*. La instalación tomó la forma de un viaje con veintidós marcadores de ruta creados con madera reciclada, que presentaba una secuencia visual con una narrativa 'etnopoética', que pretendía ser una especie de registro de las movilidades *queer* a lo largo de la región de Tasman en Nueva Zelanda con destino a Australia (Gorman-Murray y Brickell, 2017).

El propósito de la obra era político, en términos de que pretendía comunicar y construir las historias geográficas de estos hombres gays, usando el material recopilado para mostrar las razones afectivas y sociales de dichos individuos para cruzar la región de Tasman. Al mismo tiempo, buscaba hacer visibles de alguna manera la apertura o los prejuicios presentes en los diferentes lugares de Australia y Nueva Zelanda, a través de los viajes de estos hombres, quienes huían de problemas potenciales hasta que lograban llegar

a sitios donde podían acudir a eventos *queer* y lograban llegar a jurisdicciones donde el matrimonio del mismo sexo es legal (Gorman-Murray y Brickell, 2017). Este tipo de acción artística permitió a sus creadores explorar las políticas de no pertenencia, y expresar el impacto político, legal y social de la marginalización a una escala individual, teniendo una visión interna de cómo se ha moldeado la vida de estos hombres, dando cuenta de las diversas razones para que decidieran emigrar de su lugar de origen (Gorman-Murray y Brickell, 2017).

En este sentido, tanto la obra como el ensayo fotográfico son *queer*, al tocar aspectos de la disidencia, y problematizar las diferentes dimensiones políticas y sociales de dichas migraciones. Cabe señalar que el aspecto visual de la obra no posee características plásticas específicas que permitirían su catalogación como arte *queer*, sino que es el contenido y la intención de los autores lo que le otorga dicha dimensión. Es la complejidad conceptual y el cuestionamiento de las normatividades la que permite que la obra sea catalogada como *queer* a partir de sus contenidos.

De aquí que, se ha decidido abarcar ambas perspectivas, es decir, de acuerdo con lo mencionado con anterioridad, se sabe que la obra de arte puede poseer una dimensión *queer* por sus contenidos tanto temáticos como plásticos. Incluso, independientemente de los contenidos que posea una obra, esta puede ser catalogada como *queer* a partir de la dimensión de identificación del creador. Por ello, la presente investigación se enfoca en obras de arte que poseen ambas perspectivas.

Hacia una Definición de Arte *Queer*

Hasta el momento se han analizado dos maneras posibles de entender el arte *queer*. La primera contempla la posibilidad de catalogar una creación como arte *queer* a partir de la autodesignación del artista, quien puede o no definirse como *queer*, pero que sí posee una

identificación sexo genérica disidente que permea de una manera u otra su obra a pesar de que dicha autodeterminación no sea representada de manera explícita en la obra. La segunda, expone la posibilidad de entender el arte *queer* a partir del contenido plástico y temático de la obra. Si bien dichos elementos no pueden ser definidos de manera rígida y específica, pueden entenderse de manera general a partir de la ruptura en la representación, que debido a la naturaleza de sus elementos rompe de manera plástica con los binarismos y las expectativas definitorias. Asimismo, puede abordar temas que visibilizan las disidencias sexo genéricas.

Queda claro que estas maneras de encuadrar lo que es el arte *queer* no son las únicas posibles, aun así, para cuestiones prácticas de la actual investigación, resultan fundamentales para la construcción de una definición de lo que puede ser el arte *queer*. Hay que tener en cuenta que este encuadre es un sustento teórico y no pretende de ninguna manera una definición cerrada, pues esta iría en contra de la fluidez que el término *queer* implica en sí mismo. No obstante, ninguno de los dos abordajes teóricos expuestos con anterioridad parece ser ni los más usados ni los más comunes de encontrar. Por ello, a partir de sus características complementarias y no excluyentes, se ha decidido abordar el arte *queer* desde una perspectiva que amalgame las perspectivas analizadas con anterioridad.

La razón para tomar esta decisión radica en dos puntos fundamentales: el primero de ellos se relaciona con el arte en sí mismo, pues se considera que el arte es inseparable del creador y que está siempre en función de las vivencias del artista, quien irremediamente impregna la obra de sus emociones, pensamientos y experiencias. Por otro lado, los diversos abordajes teóricos expuestos en este apartado suelen analizar la obra de arte *queer* como un producto en el que la dimensión plástica y temática de la obra es tan importante como la identidad sexo genérica del artista que lo produce. Así, en muchos casos, la obra de temática

queer es una consecuencia directa de la identidad sexo genérica disidente de su creador. El arte *queer* no debe estudiarse únicamente como una forma artística que pone en evidencia la existencia de lo *queer* y sus múltiples manifestaciones, sino que, como todo arte, debe analizarse como una herramienta de posicionamiento político de su autor.

El arte se nos ofrece como un espacio posible para la transformación social, en tanto que en él, y a través del trabajo con la imaginación y la creación de ficciones, pueden producirse nuevas narrativas visuales contrahegemónicas sobre el sujeto y la identidad (Moreno, 2016, p.75).

Derivado de lo anterior, el arte *queer* es en sí mismo un espacio más de movilidad y visibilidad. Es un espacio por el que, de manera activa, se hacen presentes los cuestionamientos a los discursos hegemónicos y se transforma la expresión artística en un espacio claro de activismo social, que lucha de manera constante no únicamente por cuestionar las representaciones de género binarias establecidas, sino por servir como marco de apertura a otras identidades. El arte es un espacio social transformador, que se presenta en múltiples frentes de acción que desvelan y desenmascaran los códigos tradicionales y proponen nuevas maneras de pensar, interpretar y representar el mundo y al individuo. Esa es la razón por lo que, para enmarcar la definición de arte *queer*, como se entiende en la presente investigación, se ha decidido abordar obras de arte que posean características *queer*, ya sea en sus cualidades plásticas o en su temática. Deben también ser de la autoría de artistas con identificaciones sexo-genéricas disidentes. Este abordaje particular se basa en el hecho de la profunda relación que hay entre creador y obra, punto de partida de esta propuesta.

Si bien queda claro que no todo artista de identidad sexo-genérica disidente produce arte *queer*, y que no todo el arte *queer* es creado por artistas con identidades sexo-genéricas

disidentes, en la presente investigación se considera de vital importancia que se cumplan ambas premisas. Se tiene un particular interés en obras que posean temáticas de corporalidades *queer* explícitas y que estas se relacionen de manera directa con la identificación de sí mismo por parte del autor en el momento de la creación de la obra. Desde esta premisa puede analizarse el trabajo del artista chino Xiyadie (literalmente, mariposa siberiana), quien trabaja con la técnica tradicional china de papel cortado, pero sus temas se alejan de los que comúnmente suele tener este arte tradicional. Sus obras abordan temas homoeróticos, lo que permite catalogar su obra como *queer*, no únicamente por abordar una sexualidad disidente en la obra, sino por la ruptura implícita en la combinación de una técnica tradicional con tópicos que se desvían de la tradición (Bao, 2019).

Algo que resulta muy interesante sobre este artista en particular es que, aparte de la temática abordada, el artista de manera individual se identifica a sí mismo como hombre gay. Y esta identidad sexual disidente del artista es aún más llamativa, pues él proviene de la China rural, por lo que, además de todo, en el ámbito artístico la labor que él realiza pertenecería de manera estricta más al campo de la artesanía que del arte. Adicionalmente, al pertenecer a una clase social no privilegiada y no poseer una educación artística formal, la transgresión se multiplica, ya que su aprendizaje, por la labor artesanal que desempeña, fue empírico y no académico (Bao, 2019).

Las razones por las que Xiyadie llegó a convertirse en un importante artista *queer* se relacionan con el mercado del arte en sí mismo, puesto que a inicios del siglo XXI hubo un creciente interés por la artesanía de papel cortado creada en China, tanto a nivel local como internacional. Este acercamiento llevó al ‘descubrimiento’ de la obra de Xiyadie que, por salirse de las representaciones usuales de esta tradicional artesanía, llamó rápidamente la

atención de la comunidad LGBT por los temas abordados. Todo ello pronto transformó a Xiyadie en el primer artista *queer* de papel cortado en China (Bao, 2019).

Xiyadie, quien vivía en Beijing en ese entonces y ejecutaba trabajos temporales, de poco prestigio y mal pagados y que elaboraba artesanías de papel cortado en su tiempo libre, pasó a ser invitado para exponer en la primera muestra de arte *queer* en Beijing. A partir de ese momento, obtuvo cierto reconocimiento entre los círculos de arte *queer* y la comunidad LGBT de Beijing, así como una aceptación, aunque más limitado, al mundo *queer* a nivel internacional (Bao, 2019).

Un aspecto sumamente interesante del artista es que originalmente él no había descubierto su preferencia sexual, mientras vivió en las áreas rurales. A pesar de sentirse diferente, siguió la normativa social, casándose y teniendo hijos. Más tarde migró a Beijing, en donde tuvo contacto sexual con otros hombres de manera casual, hasta llegar al punto de divorciarse. Se asumió como un hombre gay.

Sin embargo, la obra del citado autor no tiene un paralelismo temporal con los mencionados sucesos, ya que los puntos clave de su carrera como artista fueron, de manera específica: primero, el momento en el que su talento fue reconocido por un maestro artesano, lo que lo hizo reconocido en la técnica del papel cortado. Segundo, el momento en el que dos cineastas independientes decidieron hacer un documental sobre esta artesanía y acudieron a Xiyadie. Dicho contacto convenció a Xiyadie de producir obras con esa técnica, con base en sus propias emociones y sentimientos, en lugar de solo replicar los temas clásicos de la artesanía del papel cortado. Este encuentro daría pie a las primeras producciones de temática homoerótica del artista. Y, por último, el momento en el que Xiyadie fue invitado a la exposición de arte *queer* de Beijing y pasó de ser un artesano a un artista *queer* (Bao, 2019).

Algo que es importante dejar en claro en este aspecto, es que el reconocimiento como artista *queer*, proviene entonces del exterior, pues la obra por sí misma ya tenía cualidades plásticas *queer* y el artista ya había asumido y aceptado su identidad sexual disidente. A pesar de esto, la categoría 'artística' vino a partir de una validación del círculo del arte, lo que permite también reflexionar sobre las condicionantes necesarias para que una obra sea considerada como tal. No debe olvidarse con ello que, al hablar de arte *queer*, se habla entonces también de cierto tipo de creaciones que poseen una validación por parte del círculo artístico. El cual, a fin de cuentas, posee mecanismos de selección basados en una clase social y cultural determinada, que otorga a la obra ciertos privilegios por encima de otro tipo de creaciones que no poseen dicho estatus. Por lo tanto, no debe olvidarse que el arte gira en torno al mercado del arte, y que siempre depende, de una manera u otra, de un contexto que ve la creación como potencialmente capitalizable.

En este sentido, es interesante mencionar, que muchas de las creaciones *queer* también tienen la intención de romper los moldes, no solamente en el ámbito temático o plástico de las obras, sino que buscan la ruptura sobre las propias concepciones artísticas y la 'validación' que una obra requiere para ser considerada arte. Tal es el caso del artista Gabriel García Román, artista estadounidense de ascendencia mexicana, que trabaja obra de temática *queer* con una estética casi renacentista y que muestra en su obra identidades disidentes como aquella con la que el propio artista se identifica. Conjuntamente, pone en el centro de discusión la intersección de las identidades sexo genéricas disidentes en relación con la raza y la religión, logrando así imágenes de carácter religioso en la que los individuos clásicos son sustituidos por aquellos que han sido excluidos históricamente de este tipo de representaciones (Morrissey, 2017).

Pero esta subversión *queer*, no es la única llevada a cabo por García Román, además de los fuertes cuestionamientos a la religión y a los parámetros y condiciones de ciudadanía en Estados Unidos. García Román cuestiona también las visiones hegemónicas de los círculos artísticos, ya que su obra no se distribuye por medio de galerías o museos, sino que se ha dado a conocer por medio de redes sociales, logrando así un cuestionamiento más allá de la obra *queer* tradicional sobre lo excluido socialmente, sino también poniendo en tela de juicio lo excluido desde los mismos circuitos artísticos (Morrisey, 2017).

Por medio de su plataforma digital, el artista ofrece reproducciones digitales a bajo costo, para que la gente que no puede pagar los originales tenga acceso a sus imágenes. Abriendo así su producción artística a sinnúmero de audiencias, con la intención de generar la reflexión sobre los cuerpos *queer* de color, sus matices y su complejidad. Cambiando al mismo tiempo la forma en que su obra se produce, se aprecia y se distribuye (Morrisey, 2017). Si bien esta labor es difícil de lograr, muchos artistas, como García Román, trabajan en torno a exploraciones identitarias y genéricas. Sin una intención concreta de producir obra comercializable, sino de ver cómo funciona la creación artística como motor social, capaz de crear nuevas formas de relación dentro de las comunidades a partir de ejecuciones y trabajos artísticos.

Tal es el caso de la teórica y artista Heather McLean, quien exploró los trabajos realizados en un cabaret de Toronto, Canadá, llamado *Dirty Plotz*, en el que experimentó su experiencia como *drag King*, pudiendo explorar de esta forma este tipo de espacios, cuyas representaciones artísticas cuestionan las políticas excluyentes de raza y género. La artista no solamente logró explorar el trabajo de este tipo de espacios desde dentro, asimismo explora las implicaciones sobre su propia identidad (McLean, 2017). En el caso de esta artista, al igual que García Román, la obra/exploración de la artista tiene una dimensión

queer desde la temática y, al mismo tiempo, la autora se identifica a sí misma como lesbiana, por lo que su quehacer artístico posee también esta dimensión *queer*. Ambos trabajos artísticos se relacionan de manera contundente con la manera de los artistas de experimentar el mundo y sus inquietudes personales, la obra se construye a partir de sus propias vivencias sexo genéricas disidentes y no a través de la otredad.

La obra de McLean cuestiona las exclusiones a las que son sometidos los grupos lésbicos y trans, incluso dentro de la misma comunidad LGBT, así como el poco o nulo apoyo que suelen recibir las manifestaciones artísticas inclusivas por parte de las políticas públicas, ya que carecen de una dimensión comercializable. Al presentar fuertes posturas críticas desde el feminismo y la teoría *queer*, hace que incluso en los marcos de la ‘tolerancia’ y ‘apertura’ canadiense sean incómodas y, por lo tanto, suelen ser invisibilizadas por ‘no deseables’. Esto las dota de una dimensión *queer* diferente de aquellas manifestaciones artísticas *queer* ‘homonormadas’ (McLean, 2017).

El trabajo artístico del colectivo artístico O.R.G.I.A, al igual que el de McLean, se mueve bajo preceptos feministas en torno a los privilegios de la masculinidad y cuestiona los modelos de la masculinidad hegemónica. Usando la parodia como centro de su trabajo artístico en el que recrean de manera subversiva los estereotipos de la masculinidad, usándose a sí mismas como sujetos *drag King* que recrean estos estereotipos, buscando así, mediante sus acciones performativas, nuevas identidades que sean capaces de romper las identidades binarias heteronormadas (Moreno, 2016). Si bien la forma artística del colectivo O.R.G.I.A es como el trabajo de McLean en el sentido de que es performativa y emplea el *drag* como centro para cuestionar los constructos de masculinidad, hay una diferencia interesante entre el trabajo de McLean y el del colectivo O.R.G.I.A. Este último se basa en la parodia y en la burla de los estereotipos, mientras que McLean usa el travestismo como una

forma de comprender a mayor profundidad los estereotipos de construcción de la identidad, presente en las apropiaciones de identidad de género que se llevan a cabo en estos procesos.

Estos estereotipos de masculinidad serán también cuestionados por la dupla española de Cabello y Carceller, artistas españolas que, a través de su trabajo fotográfico, replican figuras masculinas de la cinematografía que encarnan en sí mismas prototipos de masculinidad. Estas reinterpretaciones fotográficas son realizadas por medio de sujetos *drag* “poniendo especial énfasis en los desplazamientos en ese ritual performativo a través de la repetición de gestos, miradas, actitudes, movimientos, formas de andar, de seducir, de posar” (Moreno, 2016, p. 79). Así, estas artistas enfocan su trabajo en la construcción de la masculinidad, sus estereotipos y la reapropiación que hacen de ellos la comunidad lésbica y trans para construir sus propias identidades, que es trabajado a partir de una mirada feminista crítica y a partir de la teoría performativa *queer*.

Todos estos artistas analizados previamente tienen en común dos elementos: por un lado, su obra abarca temáticas *queer* de manera explícita y, por el otro, los artistas poseen alguna identidad sexo genérica disidente que los cataloga en el ámbito *queer*. Si bien hay marcadas diferencias entre todas las ejecuciones artísticas y sus enfoques críticos, es importante resaltar como prácticamente todas, con excepción de la obra de Xiyadie, se encuentran en un intermedio entre el arte y el activismo social, que da visibilidad a la alteridad de estos cuerpos. Estos cuerpos que, a pesar de las políticas públicas, se enfrentan a continuas actitudes de rechazo y discriminación por parte de las normatividades hegemónicas. Así, la acción artística se transforma en un llamado para la construcción de sociedades más justas.

Dentro de las diferentes identidades LGBTTTTIQA+ se pueden encontrar muchas variantes, todas ellas tienen como característica común, salirse de las definiciones binarias heteronormadas, pero eso no implica que puedan homologarse entre ellas bajo las mismas características. Por el contrario, estas identidades son consideradas *queer* por salirse de los parámetros binarios heteronormados y poseen diferentes manifestaciones sexo genéricas, en las que la diversidad no normativa es una de sus características principales. Consecuentemente, estas identidades disidentes son completamente heterogéneas, e incluso se mueven entre identidades sin tener límites fijos o del todo definidos.

Gracias a esto, mucho del trabajo de los artistas *queer*, como los mencionados en este apartado, gira en torno a la identidad, ya sea para mostrar a través de su obra otras posibilidades sexo genéricas, o bien como un cuestionamiento a las identidades heteronormadas y rígidas. Evidentemente, estos no son los únicos temas trabajados por los artistas *queer*, y debe tenerse en cuenta que el enfoque varía considerablemente a partir de la propia experiencia e intereses de cada uno de los artistas, y en la mayor parte de los casos relacionadas de manera directa con la identificación de los artistas. Los contenidos más comunes del arte *queer* suelen estar relacionados con la sexualidad, el erotismo, el placer y la representación de las performatividades sexo genéricas disidentes en sí mismas. Estas producciones, si bien pueden relacionarse o no con la identidad del propio artista, suelen ubicarse en un punto medio entre el arte y el activismo, ya que pretenden movilizar las relaciones sociales con las identidades no normativas.

Finalmente, cabe mencionar que, para motivos prácticos de la presente investigación, y como ya se ha mencionado con anterioridad y en repetidas ocasiones, se toman únicamente obras de arte *queer* realizadas por artistas que poseen una identidad sexo genérica disidente. No se pretende que los creadores de las obras se definan a sí mismos

con una identidad *queer*, fluida y cambiante, sino que basta con que los creadores posean una identidad sexo genérica no heteronormada, y por ello disidente, que los coloca en un lugar no privilegiado y de ruptura frente a los parámetros sociales heteronormados.

IV. ARTE QUEER/CUIR MEXICANO (2012-2022)

Un Breve Encuadre

Recapitulando lo dicho en las secciones precedentes de esta tesis, cabe establecer que lo que se ha definido como arte *queer* en el presente trabajo, abarca un abanico de trabajos plásticos, reducidos de manera específica a obras que tengan un contenido referente a las expresiones sexo genéricas disidentes de los personajes representados, además de tener creadorxs⁴ con una identidad que también pertenezca a dichas disidencias. Cabe acotar que esta definición resulta limitante y bastante alejada de la creciente teoría *queer* que se centra en la fluidez y escapa a las definiciones cerradas y absolutas y que es aplicable a muchísimos campos de estudio, además del arte. Si bien pareciera que esta definición es arbitraria, la elección de la misma procede de la observación del uso que suele dársele al término, al menos en el campo artístico mexicano. Es decir, si bien es cierto que lo *queer* engloba una infinidad de acepciones que incluyen todos los ámbitos de la redefinición y la ruptura con las categorías limitantes, patriarcales y heteronormadas, resulta un hecho que dichas acepciones se limitan al campo de la teoría académica y se alejan del uso cotidiano y coloquial.

En el mundo artístico en particular, lo *queer* ha sido entendido como una manera de englobar las temáticas de las sexualidades disidentes que suelen centrarse en la comunidad LGBT, ya sea porque el contenido de la obra remite a dichos grupos o bien porque sus creadores pertenecen a ellos. A pesar de que pueda parecer ya moneda corriente dentro de los discursos en torno al cuerpo o la figura humana, el empleo de la disrupción en la representación de corporalidades masculinas o femeninas sigue siendo un elemento fundamental en aquello que ha optado por categorizarse como arte *queer*. Las corporalidades que son deliberadamente dislocadas de los comportamientos corporales

⁴ En el caso de este capítulo se usará la x como elemento de inclusión de todas las identidades sexogenéricas de lxs atistxs

normalizados atribuidos a la identidad sexo-genérica del hombre o de la mujer implican una ruptura particular. Cuando a las figuras representadas se les lleva a adoptar posturas corporales consideradas socialmente opuestas a su género, estas entran en el ámbito de las diversidades, y con ello, en el terreno de lo *queer*.

Cuando se observan, no las características que dislocan a estos cuerpos de los parámetros de heteronormatividad, sino las que los integran dentro de la variopinta gama de posibilidades de la expresión corporal, se entra en un terreno artístico distinto. Es decir, aunado al mundo divergente al que estas imágenes dan acceso, se da apertura a una sensibilidad emocional que normalmente es discriminada y silenciada. La representación de estas corporalidades por sí mismas, no solamente dan visibilidad a otras realidades, sino también hace posibles otras dimensiones expresivas a lo que tradicionalmente se considera propio de la masculinidad o la feminidad hegemónicas. No es labor simple trazar el horizonte que marca la disrupción visual en la imagen normalizada, pues su punto es justamente romper con los límites e ir siempre más allá de estos. Si bien pueden encontrarse ciertos patrones en las rupturas, estas no pretenden establecer una nueva normatividad, sino siempre cuestionarla y establecer constantes y novedosas aproximaciones de ruptura.

De modo que cuando se trata del análisis de la imagen, se trata de desentrañar la manera en que un grupo de imágenes particulares generan rupturas, ya sean plásticas o temáticas. En el caso de la presente investigación, se analiza de manera más específica la ruptura existente en la producción de imágenes figurativas que representan corporalidades sexo-genéricas disidentes. Estas imágenes son analizadas desde la premisa de que son en gran parte la expresión y representatividad de la forma que tiene de vivir cada artistx su propia corporalidad. La obra de arte en sí misma permite conectar, primeramente, a los espectadores que comparten identidades sexo-genéricas disidentes con lxs artistxs. Y, en

segundo lugar, con todos aquellos que siendo espectadores que, no compartiendo dicha identidad, se aproximan a estas a partir de la representación artística.

Si bien las obras de arte aluden con mayor frecuencia al primer grupo, no puede aseverarse que este tipo de representaciones sean exclusiva para éste. Es decir, el arte muestra mundos posibles que para muchos son desconocidos, mientras que para otros son un reflejo de su corporalidad en la vida diaria. Así mismo, estas representaciones son espacios capaces de narrar pequeñas historias que, en su mayoría, ofrecen un espacio de expresión eficiente de las vivencias del mismo artista o bien de su entorno, dotándolas de emocionalidad y autorreferencialidad en muchos de los casos. Lo anterior es configurado en la composición de una imagen que constituye un rechazo directo de estructuras y composiciones visuales que provienen de un aparato sistémico. Mientras que en éste se perpetúan las conductas y los quehaceres de una sociedad patriarcal heteronormada, en aquel se apuesta por la libertad de expresión, la vulnerabilidad de los cuerpos expuestos y la enorme diversidad de las identidades sexo genéricas.

Un elemento que se aborda aquí mediante el análisis iconológico y semiótico de la imagen en el soporte pictórico y fotográfico, es identificar los hilos más delgados que sostienen la estructura sensible de las vulnerabilidades negadas por las estructuras sexo-genéricas patriarcales y heteronormadas. Dicho análisis no está limitado a esta única cuestión, pues dentro del *corpus* que se ha decidido abordar está presente la riqueza de otros abordajes temáticos que engloban también la feminidad y los parámetros bajo la que ésta se rige y que es adoptada por las corporalidades trans, únicamente por poner un ejemplo. Ya ha quedado claro en capítulos anteriores como estos estereotipos resultan dañinos no solamente para las disrupciones sexo-genéricas, sino incluso para los mismos cuerpos heteronormados (Bartky, 1990; Bonino, 2008; Bordo, 2001; Bourdieu, 2000; Connell,

2005; Domínguez Ruvalcaba, 2013; Kimmel, 2017; Lagarde, 1990; Lamas, 2022; Monsiváis, 2004; Núñez Noriega, 2016; Wolf, 1992). Por ello es importante estudiar estas producciones que combaten el canon heteronormado hegemónico.

No debe olvidarse, que las corporalidades heteronormadas hegemónicas y los comportamientos que a ellas se atribuyen se relacionan de manera directa con la repetición y la performatividad que hace de ellas un patrón normalizado (Butler, 2002; 2004; 2007). Por ello, mostrar las rupturas de estos patrones resulta subversivo en sí mismo, pues cuestiona las fórmulas tantas veces repetidas y busca brechas que den cabida a otras maneras de estar en el mundo fuera de estas reglas normalizadas y repetidas. Si bien este tipo de repeticiones artísticas no son nuevas, es en recientes fechas que han tenido una mayor visibilidad. En México, cuando se busca información sobre arte *queer*, los resultados obtenidos se centran en arte con temática LGBT o bien realizada por creadores que pertenecen a dicha comunidad. Es por lo que para cuestiones prácticas se ha decidido conservar la definición de arte *queer*⁵ a partir de estos parámetros, pues son los que responden a lo que en México se entiende como tal y que pretende agrupar a todos los creadores de la comunidad LGBT sin dar prioridad a unos u otros.

Aunque está por demás decir que el mundo del arte sigue siendo un entorno elitista y cerrado, además de altamente machista al que es difícil acceder. Un ejemplo claro arrojado por los eventos recientes del periodo de encierro durante la pandemia queda ilustrado por la evidencia de las afectaciones que sufrieron, quienes ya de por sí, padecen de estos desplazamientos sociales y culturales.

El arte y la protesta han resultado cruciales en la manera de expresarse de diversos grupos de minorías en los Estados Unidos de América durante la pandemia de la

⁵ Revisar el capítulo **Arte Queer** de la presente investigación donde se desarrolla a mayor profundidad la definición de lo que se entiende en este trabajo por arte *queer*

COVID-19. [...] Los confinamientos han tenido graves efectos para los medios de subsistencia de artistas pertenecientes a minorías y otros que trabajan en sectores culturales. Instituciones y otros espacios culturales se han visto obligados a echar el cierre. Otros muchos han sufrido importantes recortes presupuestarios o pérdidas económicas. [...] En numerosos países, los más afectados por las consecuencias de la pandemia han sido las comunidades minoritarias, muchas de las cuales ya sufrían dificultades económicas y sociales. Una discriminación sistémica profundamente arraigada ha supuesto que muchas de estas comunidades hayan sido incapaces de acceder a servicios sanitarios y sociales esenciales (Naciones Unidas, 2021).

Queda en evidencia que solamente se presta atención a los artistas disidentes a partir de agendas políticas, sociales y estructurales mayores. Así, los intentos de inclusión de grupos minoritarios en el mundo del arte no resultan inocentes, y responden a otras intenciones que, primero y, antes que nada, visibilizan los márgenes compartidos por toda una comunidad de personas que clama, entre otras cosas, por empatía y reconocimiento. Esto, por supuesto, no minimiza el hecho de que los artistas que habían sido siempre invisibilizados tengan ahora un espacio en galerías y museos, pero sí es importante no perder de vista las razones por las que dichos grupos han sido integrados a la agenda cultural, que en muchos casos se limita únicamente a otorgarles espacios de exposición durante el mes del orgullo.

Una vez dicho esto, es importante recapitular los criterios de elección de artistas y del *corpus* de obras a analizar en el presente capítulo. El proceso de selección fue algo largo y dependió de diversos factores. En primer lugar, se decidió que todxs lxs artistxs seleccionados fueran de nacionalidad mexicana, además de que estxs debían pertenecer a alguno de los sectores de la comunidad LGBTTTIQA+ y sus obras debían tocar temas

relacionados con la corporalidad de estos grupos. En un inicio se buscaba abarcar creadores de diferentes disciplinas como performance, fotografía, ilustración o pintura; aunque esta decisión cambiaría más adelante por razones que se explicarán después.

También, resultó crucial que existiera la posibilidad y la disponibilidad por parte de lxs artistxs de ser contactadxs de primera mano y de ser entrevistadxs, pues se considera que sus visiones son de vital importancia para la comprensión de su creación artística. Aunque esto, más que ser un requisito, se transformó en una condicionante para la selección.

La primera dificultad fue que bajo la búsqueda de arte *queer* en México son pocos los artistas con identidades sexo genéricas disidentes que han alcanzado una visibilidad que permita un rastreo y contacto con ellos, e incluso entre los artistas encontrados en algunos de los casos su obra no tocaba estos temas de manera directa. Ya que en esta investigación resulta uno de los ejes centrales hablar de los estereotipos de las corporalidades, era importante que la obra en sí misma tuviera temas que abordaran las rupturas sexo genéricas con dichos estereotipos corporales. Por ello se descartaron de primera mano todxs lxs artistxs, que aun teniendo una identidad sexo genérica disidente, no tuvieran una obra enfocada en este tema.

La segunda dificultad fue que en dicha búsqueda salía un espectro muy pequeño de artistas, por lo que hubo que buscar también a partir de términos pertenecientes a la comunidad LGBTTTIQA+. A partir de esta primera búsqueda se realizó una primera selección de catorce artistas, entre los que estaban: Nelson Morales, Fabián Chaírez, Ana Segovia, Erik Rivera “el niño terrible”, José Gonzalo García Muñoz, Felix d’Eon, Medusczka, Jovan Israel, Alfredo Roagui, Lía García “la novia sirena”, Lukas Avendaño, Felipe Osornio “leche de virgen trimegisto” y el colectivo yoghurt babes conformado por: Edrey Cortés, Cuaco Navarro y Vera Bernache.

Después de esta primera selección y mientras se realizaba la investigación para el marco teórico, resultó evidente que el formato de análisis sería muy problemático al incluir formas artísticas tan diversas. La pintura, la ilustración y la fotografía, aun siendo de naturalezas diferentes, pertenecen al ámbito de la imagen bidimensional y por ello pueden analizarse de manera similar, pero no era el caso de manifestaciones como la *performance*. Esta pertenece a las artes del cuerpo y, por ello, depende de la corporalidad, del espacio y la temporalidad, lo que hacía que los parámetros teóricos y prácticos para su análisis fueran de una naturaleza completamente diferente. Además, el análisis tendría que basarse en su mayoría en los registros fotográficos y de video, por lo que se optó por descartar esta forma artística de lado. A partir de esta reflexión se descartaron a: Lía García “La novia sirena”, Lukas Avendaño, Felipe Osornio “Leche de virgen trimegisto” y el colectivo Yoghurt babes conformado por: Edrey Cortés, Cuaco Navarro y Vera Bernache.

Una vez tomada esta decisión lo siguiente fue tratar de contactar a lxs artistxs, para concertar una entrevista por Zoom⁶, a la mayoría se les contactó vía correo electrónico, pero únicamente se obtuvo la respuesta casi inmediata de tres de ellxs: Nelson Morales, Ana Segovia y Erik Rivera “el niño terrible”. Si bien no es la intención de este estudio hacer una recopilación exhaustiva de artistas *queer*, sí quedaba claro que de lxs tres artistxs, dos de ellxs eran oriundos de la Ciudad de México y solamente Nelson Morales pertenecía al sur del país. Esto no solamente hizo visible las grandes diferencias de visibilización que existen en México a partir del tipo de contenido de la obra o de la orientación sexo genérica de sus creadores, sino también a partir de la situación geográfica de los mismos.

Por esta razón se decidió buscar, al menos, dos artistxs más que no fueran oriundos de la ciudad de México, eso descartó de inmediato a: Félix d’Eon, Meduszczka, Jovan Israel y

⁶ Las entrevistas se concertaron por Zoom en su momento debido al encierro ocasionado por la pandemia de COVID-19

Alfredo Roagui. También se descartó a José Gonzálo García Muñoz quien, aunque oriundo de la ciudad de Puebla, sigue siendo el centro del país. Eso descartaba a prácticamente todos los artistas de la selección inicial, así que, sabiendo que Fabián Chaírez es de Chiapas, se decidió intentar contactarlo de nuevo, pero vía Instagram, dicho contacto tuvo una respuesta favorable.

Ya se contaba con dos artistxs de la Ciudad de México y dos del sur del país, pero no se tenía ningún artistx del norte del país, así que la búsqueda comenzó de nuevo desde cero y se tuvieron muchas dificultades para siquiera encontrar información sobre artistxs de la comunidad LGBTTTIQA+ de esta región. Si bien abunda información de artistxs chicanxs, uno de los criterios de selección importantes era que fueran artistxs mexicanxs, así que después de algo de búsqueda se encontró a Valeria Ortega Osuna de Tijuana, con quien también se tuvo un contacto favorable por medio de Instagram.

Así pues, la selección de artistxs se hizo primero a partir de los parámetros mencionados con anterioridad, y después a partir de la respuesta favorable de lxs mismxs respecto a las entrevistas. Una vez con la selección de artistxs realizada, se procedió a la selección del *corpus* de trabajo específico de cada unx de ellxs. Esta selección final acotó de manera algo inesperada el tipo de obras, ya que cuatro de ellxs realizan pinturas y únicamente unx hace fotografía, lo que hace que el análisis a realizar sea más homogéneo. Para realizar la selección del *corpus* de obras a analizar de los artistas se tomaron en cuenta los siguientes factores:

1. Se seleccionaron solamente obras figurativas, pues se considera que de esta manera el análisis de las corporalidades resulta más evidente que si se eligen obras de naturaleza abstracta que pueden resultar ambiguas.

2. Se eligieron obras que tengan como elemento principal la figura humana, ya que uno de los centros de interés de la presente investigación son las corporalidades, por lo que se descartaron las obras que muestren solo objetos, paisajes o elementos que no prioricen la figura humana.
3. Se buscó que las obras seleccionadas abordaran de manera explícita una temática *queer*, descartando así cualquier obra que, aun teniendo temática *queer*, tuviera un cariz menos claro al respecto.
4. En el caso de las obras en las que es evidente un contexto específico, estas deben referir a las escenas *queer* mexicanas.
5. Se abordaron únicamente obras realizadas en técnicas de pintura o fotografía
6. Las obras deben haber sido realizadas entre el 2012 y el 2022.
7. En caso de que los artistas trabajen sus obras por medio de series temáticas específicas, se seleccionó únicamente una obra representativa de cada serie.
8. En caso de que el artista no trabaje por medio de series temáticas, trataron de abarcar obras representativas de distintos años.
9. La selección de obras se limitó a máximo cinco obras por cada artista, para así mantener un tamaño manejable de la muestra.

En resumen, la selección de obras para el *corpus* se enfocó en primer lugar en obras figurativas centradas en la figura humana, ya que el tema de análisis central de la presente investigación es el cuerpo y los estereotipos en torno a estos en México. Por otro lado, resultaba de importancia que dichas obras se hubieran realizado entre el 2012 y el 2022, que es el lapso que se planteó en un inicio para la investigación. Por último, se eligieron obras o series de obras que tuvieran una temática marcadamente *queer*, es decir, que abordaran representaciones relacionadas con las disidencias sexo genéricas.

En cuanto a la metodología para el análisis del *corpus*, decidió realizarse un análisis semiótico interpretativo, combinado con aspectos iconográficos e iconológicos, para así poder articular de mejor manera los elementos visuales formales de la obra, el contexto y las intenciones manifestadas por lxs artistxs. Este análisis se realiza con la intención de explorar la capacidad de la obra de arte para explorar nuevos terrenos, y proponer y hacer visibles nuevas realidades posibles por medio de las imágenes. El interés de dicho análisis se centra tanto en el contenido plástico de las imágenes analizadas como en las motivaciones de lxs artistxs para realizar dichas obras de arte. Para ello, se realizó un análisis iconológico basado en Panofsky (2017) en el que se relacionan los aspectos formales de la obra, el contexto en el que fue creada y la identidad del creador como parte fundamental para la interpretación del contenido de la obra. Esta visión se complementó con la semiótica de la imagen desde la perspectiva de Eco (1986, 1992) para ampliar la parte interpretativa. Dicho análisis se llevó a cabo teniendo como eje estas tres dimensiones:

1. La dimensión visual: es decir, realizar un análisis de aspectos formales presentes en las obras de los autores seleccionados y sus implicaciones plásticas y temáticas. Esto respetando el esquema de la iconología de Panofsky (2017) y sus tres niveles, el preiconográfico, el iconográfico y el iconológico.
2. La dimensión interpretativa: es decir, dilucidar el significado de las obras más allá de los aspectos visuales, en esta parte se complementan la iconología de Panofsky (2017) y la semiótica de la imagen de Eco (1986, 1992).
3. La dimensión de la corporalidad: es decir, realizar un análisis de las implicaciones, cuestionamientos y propuestas en torno a las corporalidades sexo genéricas representadas por los diferentes autores en sus obras. A partir de ellas se busca

problematizar las implicaciones temáticas y conceptuales de ruptura sobre los estereotipos corporales dicotómicos tradicionales en México.

Este análisis crítico de las imágenes busca dilucidar la forma en que dichas manifestaciones artísticas son: tanto un reflejo de los cambios ideológicos que hay en el país en torno a las corporalidades como la potencialidad de dichas imágenes para proponer cambios en las ideologías vigentes respecto a las corporalidades dicotómicas y rígidas presentes en México. Así pues, la investigación no solamente es una compilación de obras y artistas *queer* mexicanos que han trabajado en los últimos diez años con la pretensión de visibilizarlos. También implica el análisis crítico sobre el potencial poder catalizador de la imagen artística para proponer nuevas subjetividades en entornos sociales y artísticos más justos.

Erik Rivera “El Niño Terrible”

Erik Rivera nació en la ciudad de México en 1979, estudió la licenciatura de diseñador de la comunicación gráfica en la UAM Xochimilco y desde 2001 se ha dedicado a pintar. En un inicio a la par de su trabajo como diseñador editorial del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, y más tarde de manera exclusiva (Rivera, 2017). Su producción artística es muy amplia y diversa, ante lo cual la selección del *corpus* de obras específicas para analizar se basó, primeramente, en las series que abordan las corporalidades *queer* de manera directa. Dentro de las series que cumplían con este parámetro se encontraron cinco series específicas: *Cueros*, *Maricón*, *Niños princesa*, *+Culino* y *Goloso*. De estas series, conformadas cada una por un número diverso de obras, decidió seleccionarse una obra de cada serie.

Erik Rivera tiene una página de internet (Rivera, 2017) donde expone su obra y da una breve explicación sobre cada una de sus series. Se decidió usar la imagen de cada serie que

el mismo autor utiliza como portada, es decir, las imágenes que el mismo artista considera como las más representativas de cada serie, que son:



Rey Oso, 2014



+4+, 2015



Supermana, 2015



Glorioso, 2018



Big Bear, 2019

Estas cinco obras se analizaron a partir de la iconología de Panofsky (2017) en combinación con la semiótica de la imagen de Eco (1986, 1992) explicada con anterioridad⁷. Se usa de base el análisis planteado por Panofsky (2017) enfocado en los niveles: pre-iconográfico, iconográfico e iconológico y se complementa con la interpretación crítica de la semiótica de la imagen de Eco (1986, 1992). A partir de estos análisis⁸, se encontraron ciertos elementos en común de las corporalidades *queer* en las obras. El interés particular del análisis se centra en la exploración de la manera en que el artista representa las corporalidades sexo-genéricas disidentes y así contrastar estas con los parámetros normativos hegemónicos de masculinidad o feminidad. Es decir, no solamente se analizaron los elementos comunes presentes en las obras del artista y sus razones, sino también se hizo una reflexión en torno a los contrastes de estas representaciones con lo que hegemónicamente se consideran corporalidades estereotípicamente masculinas o femeninas.

Las obras están realizadas en su mayoría en óleo sobre tela, a excepción de la obra de la serie *+Culino*. Esto habla del uso de medios tradicionales de pintura por parte de Rivera, lo cual acerca su trabajo de pintura a los medios clásicos de representación, en una visible búsqueda de presentarse como un profesional al círculo artístico mexicano. Establece, pues, un diálogo con éste, a partir de sus propias singularidades. En este sentido, la plástica suele apegarse a lo tradicional, con composiciones predominantemente centrales, excepto en el caso de la obra de *Glorioso*. El fondo, con pocos o ningún elemento y los colores brillantes que dominan sus obras, colocan al personaje representado como único y principal foco de atención de la obra. La pincelada difuminada y suave, el uso de luces y sombras y la plástica

⁷ Revisar el capítulo ***La Representación y la Imagen*** de la presente investigación, particularmente el apartado ***Análisis de la Imagen. Teorías y Métodos***

⁸ Los cuadros de análisis de cada obra utilizados como base para las reflexiones aquí presentes pueden encontrarse completos en el **Anexo B** de la presente tesis

pictórica en las obras también muestra, junto con el uso del material y la composición, la intención de desplegar el dominio de una técnica.

Estas características plásticas académicas son contrastantes con el uso de la proporción humana en las figuras. Dicha desproporción es una de las características más representativas de todo el *corpus* del trabajo de Rivera: la cabeza es desproporcionadamente grande, al igual que los ojos. Estos rasgos caricaturizados tienen una fuerte intención simbólica en la obra del artista. Independientemente de la temática de la serie, Rivera centra toda su producción artística en exponer el 'niño interior' (E. Rivera, comunicación personal, 7 de mayo de 2021)⁹ de los personajes retratados, por esta razón, usa rasgos que acercan la obra a lo infantil.

Esta infantilización de las figuras permite recordar lo expuesto por Stockton (2009) sobre las infancias y su naturaleza *queer*. Así, los ojos desproporcionadamente grandes que confrontan siempre de manera directa al espectador tienen una intención comunicativa específica, lo que recuerda a trabajos de pintoras como Nahui Ollin o Margaret Keane. A pesar del evidente parecido plástico, y de la expresividad buscada con el recurso de los ojos y de la mirada, la obra de Rivera tiene una búsqueda más lúdica al respecto, pero que es al mismo tiempo contestaría. Sus figuras son *queer* no solamente por cómo son representadas sus corporalidades, sino también, porque son figuras infantilizadas que llevan consigo dicha naturaleza. Esto las hace ajenas al mundo adulto y sus reglas heteropatriarcales. Sus personajes pertenecen a una zona límite en la que su deseo y sexualidad resultan ajenas a las normas establecidas.

Otro de los recursos evidentes que suele tener un gran simbolismo en la obra de Rivera, aun cuando llega a estar ausente, es la vestimenta de sus personajes. Estos

⁹ La transcripción completa de esta entrevista puede encontrarse en el **Anexo A** del presente documento

elementos, junto con algunos que llegan a presentarse ocasionalmente en el fondo, permiten ubicar a los personajes en un contexto determinado. Así, el contexto y lugar en el que se ubica a los personajes representados no depende solamente de la corporalidad, sino que depende también de los elementos circundantes que permiten identificar de manera más precisa la naturaleza del personaje representado. Esto hace de su obra una representación que se ubica a medio camino entre las representaciones simbólicas e icónicas. Sus representaciones son simbólicas (Cassirer, 2007; Foucault, 1968; Geertz, 2003; Gombrich, 2012; Peirce, 1974) pues inutilizan signos que poseen un significado más allá de lo obvio. Así, la vestimenta de *Big Bear* permite identificarlo como un miembro de la comunidad de 'osos *leather*', la desnudez en *Glorioso* refleja su fragilidad 'femenina', la vestimenta de *Rey Oso* permite contrastar su aspecto de 'oso' con su naturaleza 'femenina' exaltada y la desnudez de +4+ dota la obra de erotismo.

En el caso de la vestimenta de la *Supermana*, pertenece más bien a la representación icónica (Gadamer, 1999; Goodman, 2010; Mitchell, 2016; Ricoeur, 2013), pues es la vestimenta típica de esta *drag* lo que permite al espectador identificar de manera inmediata al personaje retratado. El resto de las obras también pueden considerarse como un tipo de representaciones icónicas (Gadamer, 1999; Goodman, 2010; Mitchell, 2016; Ricoeur, 2013) pues en muchos casos están basados en modelos concretos, pero que, al contrario de la *Supermana*, no son reconocibles de manera tan inmediata por no tratarse de figuras públicas.

En este sentido, la vestimenta y las posiciones de los cuerpos dotan a las corporalidades de significados diversos, pero que, en todos los casos, rompen con los estereotipos de las corporalidades hegemónicas masculinas. Cabe destacar que todos los personajes representados por Rivera son mayoritariamente masculinos, pero en ellos se

pueden notar elementos que dotan a las figuras de atributos de ruptura con las masculinidades estereotípicas hegemónicas. Aunque la corporalidad de Big Bear parece apegarse a los estereotipos de fuerza y virilidad hegemónicos vistos con anterioridad (Connell, 2005), su vestimenta le delata como parte de la comunidad homosexual de 'osos *leather*'. Si bien su postura es poco visible debido a la composición que solo retrata el busto del personaje, los atributos que le rodean se transforman en indicador suficiente de la ruptura con la heterosexualidad esperada en una masculinidad hegemónica (Bonino, 2008; Connell, 2005; Domínguez Ruvalcaba, 2013; Monsiváis, 2004; Núñez Noriega, 2016).

También la obra de *Rey Oso* depende principalmente de la vestimenta y se enfoca menos en la corporalidad en sí misma. En este caso, si bien puede verse más de la postura corporal, es el vistoso y colorido vestido el que dota al personaje de una dimensión 'femenina' que rompe con la masculinidad hegemónica representada por el abundante vello facial del personaje. Si bien la postura del cuerpo y la manera en la que sostiene el báculo y el oso de peluche no son particularmente femeninos, la vestimenta sí lo es, entrando así en una especie de travestismo que le permite jugar con los límites del género.

Así mismo, los ojos grandes que utiliza Rivera para enfatizar la parte infantil y lúdica, también dotan a los personajes retratados de una ruptura con la masculinidad hegemónica. Esto se debe a que la masculinidad infantil, en su fragilidad y sensibilidad, se aleja del estereotipo de dominancia masculina que se ejerce por medio de la fuerza y el poder (Bourdieu, 2000). Los grandes ojos infantiles de Rivera dotan entonces de cierta fragilidad a los personajes que los acerca a la dimensión de lo femenino de los que los estereotipos masculinos hegemónicos pretenden alejarse con tanta desesperación (Wenceslau et al. 2017). Así, el oso de peluche sostenido por *Rey Oso* adquiere un doble significado, este

refuerza la dimensión infantil del personaje y, a su vez, denota la capacidad del personaje de 'jugar' con los osos, en referencia a los hombres *gay* que se autodenominan así.

La obra de +4+ resulta la de la corporalidad *queer* menos evidente de todas las obras seleccionadas, el personaje no únicamente carece de elementos contextuales o de atributos específicos que permitan ubicarlo como tal. En este caso el desnudo es frontal y la corporalidad carece de una postura que pueda identificarse con claridad como no correspondiente a la masculinidad hegemónica. El vello facial y corporal, la mirada frontal y segura otorgan al personaje de atributos que pueden considerarse más bien 'masculinos'. Sin embargo, la infantilización del personaje, por medio de la desproporción de los ojos antes mencionada, dota al personaje de una dimensión *queer* (Stockton, 2009) y una inocencia infantil que le despoja de la agresividad atribuida a las masculinidades hegemónicas (Monsiváis, 2004).

Pero esta característica no es la única que sobresale en las rupturas presentes en las corporalidades representadas por Rivera. Por ejemplo, *Supermana* muestra una corporalidad *drag* y esta se reconoce tanto por los atributos que la rodean como por la postura corporal del personaje retratado. En este caso particular, además, el retrato representa a una figura pública altamente reconocida dentro de la comunidad LGBTTTIQA+ mexicana. Así, el maquillaje exagerado, el vestido, la tiara y la posición corporal abierta y desinhibida permiten identificar a Daniel Vives *Ego* encarnando a su personaje más emblemático.

Daniel Vives *Ego*, es unx conductorx, cantantx y actorx de teatro, cine, radio y televisión que ha participado en múltiples proyectos incluyendo la película *Así del precipicio* y los programas televisivos *Desde Gayola*, *Farándula 40*, *El templo del morbo* y *Diversidad Capital* (Rivas, 2016), entre muchos otros. La *Supermana*, junto con *Superperra*, es considerada una de las iniciadoras de la escena *drag* en México, al igual que *Superperra*,

pertenece al colectivo de *Las hermanas vampiro* y es una activista por los derechos de la comunidad LGBTTTTIQA+ y lucha por los derechos de las mujeres oprimidas.

Supermana se caracteriza por ser una heroína que detiene los abusos contra las mujeres, y se ha convertido al paso de los años en un personaje emblemático de la comunidad LGBTTTTIQA+ (Rivas, 2016). Su humor carismático y amable, aunque no excepto de cierta acidez, la hacen un personaje entrañable al que se relaciona con cosas buenas y divertidas. Este personaje encarna atributos tanto masculinos como femeninos y los performa de manera simultánea, rompiendo así con el mandato performativo de uno u otro género (Butler, 2002, 2007). Supermana no es el único personaje de Vives, pero sí es el más emblemático, esa es la razón por la que Rivera la representa con su vestuario más emblemático. El fondo es neutro y hace de la Supermana el centro único de la representación, y está únicamente rodeada por seis estrellas, estas son de los colores de la bandera LGBT, mostrando así que este personaje es la heroína de la comunidad. No solo muestra a Supermana como una estrella, sino también como la heroína que protege siempre con su actitud positiva a todos los miembros de la comunidad, defendiéndolxs con una sonrisa y amabilidad de los 'malos' y de las injusticias. La representación es sencilla, pero emblemática, mostrando en todo su esplendor la personalidad sencilla, pero espectacular y carismática de la Supermana, para la que no hacen falta más elementos que su propia presencia.

La postura de la Supermana con las piernas cruzadas, la hacen ver como una modelo en una pasarela, explotando así los atributos femeninos hegemónicos del personaje y dotando su corporalidad de una dimensión *queer* casi inmediata. Esta representación, junto con el resto de las obras de Rivera pertenecientes a la serie *Niños Princesa* son las únicas realizadas por el artista dedicadas a la comunidad trans y *drag*. Estas corporalidades son en

sí mismas transgresoras, en particular las corporalidades *drag* como la de la Supermana no solamente son corporalidades masculinas con atributos femeninos, sino que los atributos femeninos explotados por las *dragas* son llevados al extremo en una caricaturización de lo que se considera hegemónicamente femenino. Es decir, estas corporalidades no explotan los atributos femeninos de la misma manera en que lo hacen las corporalidades trans, sino de manera tal que buscan exponer las contradicciones y presiones casi ridículas a las que son sometidas las feminidades a partir de los estereotipos corporales que se les imponen (Lagarde, 1990; Lamas, 2022).

Rivera maneja en la representación de la Supermana atributos externos como la vestimenta, pero también aprovecha los elementos de la postura corporal del personaje para dejar clara su naturaleza *queer*. Mientras que, en la obra de *Glorioso*, aprovecha solamente la corporalidad en sí misma para dejar clara la naturaleza subversiva del personaje. En este caso, la obra pertenece a la serie *Maricón*, que aprovecha desde el inicio uno de los adjetivos despectivos más utilizados en México para referirse a los hombres homosexuales o amanerados. En este caso, el término permea toda la serie, en la que las corporalidades representadas, al contrario de las de los 'osos', son evidentemente contra hegemónicas.

En el caso de la obra particular de *Glorioso*, el personaje se encuentra en una postura cerrada, pudorosa, frágil y lánguida, atributos comúnmente relacionados con la feminidad hegemónica estereotípica (Alegría, 2005; Paz, 1992). Esto es reforzado con la desnudez que le dota de fragilidad y la mirada entrecerrada que se contrapone a la mirada directa y poderosa del resto de las representaciones aquí analizadas. Las connotaciones pasivas de *Glorioso* lo colocan en el amaneramiento típicamente repudiado por la masculinidad hegemónica, exponiéndolo a la agresión, la derrota y la posesión violenta (Ramírez, 2005).

Esto tal vez explica por qué se protege a sí mismo y cubre su pecho y sus genitales, como suele representarse en los desnudos femeninos más pudorosos.

Por si estos atributos resultaran insuficientes para resaltar los atributos femeninos del personaje, Rivera añade el color rosa mexicano en el fondo, color estereotípicamente relacionado con la feminidad, así como una flor abierta en el fondo. La ausencia de vello corporal y facial son otros atributos corporales que permiten identificar a este personaje como extremadamente afeminado y, por lo tanto, extremadamente *queer*. *Glorioso*, *Supermana* y *Rey Oso* son representaciones que se contraponen al resto de las representaciones analizadas. Es decir, mientras que en *Big Bear* y *+4+* las corporalidades de los personajes no son evidentemente *queer*, al menos que se tenga el contexto de la comunidad de 'osos *leather*' en el caso de la primera, o la naturaleza homoerótica de la segunda. *Glorioso*, *Supermana* y *Rey Oso* conforman representaciones de corporalidades sexo-genéricas disidentes directas que no requieren de contextos previos para ser identificadas como tales.

La mayor parte de las obras de Rivera son retratos, estos en ocasiones son de personas o personajes específicos altamente reconocibles, pero en otras resultan ser de un personaje anónimo que representa una naturaleza de la diversidad sexo-genérica en específico. En este sentido, todas las series con una carga *queer* específica como las analizadas aquí se transforman en un espejo interesante de la diversidad de la comunidad LGBTQQIA+ de México. Vale mencionar como rasgo interesante que la obra *queer* de Rivera se centra, en su mayoría, en sus gustos y experiencias personales (E. Rivera, comunicación personal, 7 de mayo de 2021). Por ello, este *corpus* presenta de manera predominante personajes masculinos, con excepción de la serie *Niños Princesa*, que se centra en la comunidad *drag* y trans. Rivera se define a sí mismo como un hombre gay con un fuerte gusto por los llamados 'osos', que es un término usado entre la comunidad

LGBTTTIQA+ mexicana para definir a todos los hombres de complexión robusta y con abundante vello corporal, los cuales se caracterizan, en general, por tener un abdomen abultado y una apariencia imponente y, a primera instancia, poco afeminada.

Así puede notarse que dos de las cinco series analizadas en esta pequeña selección están centradas en esta comunidad específica. Algo que resulta sumamente interesante en la obra de Rivera, en este sentido, es su tremenda capacidad para retratar la inmensa diversidad de las corporalidades presentes en la comunidad LGBTTTIQA+ mexicana y, sobre todo, en la comunidad gay en específico. Su obra no solo permite visibilizar otras realidades posibles de existencia y expresión corporal, sexual, y afectiva en la disidencia, sino que hace visible el amplio espectro dentro de la misma comunidad gay mexicana. Así, su obra abarca desde el hombre gay afeminado y estereotípico en *Glorioso*, hasta el “oso *leather*” cuya corporalidad se relaciona con lo estereotípicamente masculino (corpulento, velludo y con una aparente gran fuerza física) en *Big Bear*.

Las obras permiten poner en un espacio relevante a los personajes retratados, dándoles así un lugar dentro de la comunidad en general y, al mismo tiempo, hacer visibles las diferentes tonalidades y matices que puede tener la comunidad gay. Esto hace que todas ellas pertenezcan también a las representaciones sociales (Doise, 1986; Jodelet, 1986; Moscovici, 1979), ya que permiten a su autor dar sentido al mundo que le rodea y a sentir una conexión determinada con la comunidad LGBTTTIQA+ a la que pertenece. Pero, además, la obra de Rivera puede influir en la forma en que las personas que no pertenecen a dicha comunidad perciben, juzgan y actúan hacia los hombres gays en particular. Es decir, la visibilización que da Rivera a estas realidades diversas de los hombres gays, puede contribuir a darle un lugar a estos en las narrativas sociales más allá de las que ya han logrado. Mostrar la diversidad de esta comunidad permite, por un lado, reforzar ciertos

estereotipos, pero, por otro lado, romperlos, pues hacen evidente que la feminidad y la masculinidad no son más que actitudes performativas (Butler, 2002, 2004, 2007). Es decir, son una representación muy interesante de la comunidad, ya que en el mundo real existen diversidad de corporalidades, algunas que encajan con los estereotipos y otras que no, algunas que los rompen con completo y otras que se acomodan en zonas intermedias, y Rivera logra representar esta variedad en sus series.

Si bien no en todas sus obras se encuentra presente el comentario de contraste entre el estereotipo y su ruptura, sí se encuentra el esfuerzo de retratar y exaltar el 'niño interior' de los personajes representados. Rivera logra crear un espacio lúdico y *queer* de identificación para la comunidad LGBTTTIQA+, en particular la de hombres gay. Por ello también es muy interesante su serie de *Niños Princesa*, que se centra en la comunidad trans y *drag* mexicana. De esta serie se analiza la obra de *Supermana*, quien es considerada una de las iniciadoras de la escena *drag* en México.

Esta representación, a diferencia del resto, tiene un aspecto visual más apegado a las figuras religiosas, lo que demuestra la profunda admiración de Rivera por estos personajes emblemáticos y sumamente relevantes para toda la comunidad LGBTTTIQA+. De hecho, esta representación es también la única de las analizadas que retrata a un personaje reconocible e identificable en lugar de a un personaje anónimo como el resto. Esto hace de esta serie, en general, la única de Rivera centrada en una comunidad de la diversidad que no es necesariamente gay, y también en la que pueden identificarse con claridad los personajes representados. Esta serie muestra la necesidad del autor de mostrar aquello que para él resulta relevante, haciendo su obra, por un lado, muy personal, y por otro algo con lo que los miembros de la comunidad LGBTTTIQA+ mexicana pueden identificarse.

Ana Segovia

Ana Segovia es un artista mexicano nacido en la Ciudad de México en 1991. Estudió Bellas Artes en el *Art Institute* de Chicago, donde reside y trabaja actualmente. Se ha dedicado desde 2014 al arte, teniendo como medio favorito la pintura al óleo. Su obra se enfoca principalmente al cuestionamiento de los estereotipos de la masculinidad hegemónica y sus repercusiones sociales. Su estilo pictórico está lleno de referencias cinematográficas y literarias, mostrando en su estilo una fuerte influencia de artistas como Hockney, Schutz y Bacon (Arteinformado, 2017).

La producción artística de Segovia es variada, aunque casi siempre conserva el mismo enfoque centrado en el cuestionamiento de las masculinidades hegemónicas y sus impactos sociales. La selección del *corpus* de obras específicas para analizar se basó en aquellas obras que abordan las corporalidades *queer* de manera directa. Dentro de las obras que cumplían con este parámetro se seleccionaron cuatro obras, que se consideró que por el contenido y el título eran más explícitas que el resto en cuanto a las corporalidades *queer*. La forma en que Ana Segovia da a conocer su trabajo, además de las exposiciones, es a través de la galería Karen Huber y a través de su Instagram, que es donde pueden encontrarse imágenes de la mayor parte de éstas. Las imágenes seleccionadas son:



Fag, 2018



Kiss it better, 2018



La vie en rose, but the Donna Summer one, 2019



Y la noche ya no era oscura, era de lentejuelas, 2019

Estas cuatro obras, al igual que las obras de Rivera, se analizaron a partir de la iconología de Panofsky (2017) en combinación con la semiótica de la imagen de Eco (1986, 1992) explicada con anterioridad¹⁰. Se usa de base el análisis planteado por Panofsky (2017) enfocado en los niveles: pre-iconográfico, iconográfico e iconológico y se complementa con la interpretación crítica de la semiótica de la imagen de Eco (1986, 1992). A partir de estos análisis¹¹, se encontraron ciertos elementos en común de las corporalidades *queer* en las obras.

Las obras están realizadas con óleo sobre tela, con tamaños medianos en su mayoría. Esto habla del uso de medios tradicionales de pintura por parte de Segovia, lo cual acerca su trabajo de pintura a los medios clásicos de representación, en una visible búsqueda de subvertir las tendencias artísticas actuales inclinadas a los medios alternativos como el arte objeto, la instalación y los medios digitales, únicamente por mencionar algunos.

En este sentido, la plástica es bastante diversa, pues si bien tiene algunas composiciones centrales como en *Y la noche ya no era oscura...* y *Fag*, en las otras obras muestra una composición más atrevida y experimental, saliéndose de lo tradicional. Así

¹⁰ Revisar el capítulo **La Representación y la Imagen** de la presente investigación, particularmente el apartado **Análisis de la Imagen. Teorías y Métodos**

¹¹ Los cuadros de análisis de cada obra utilizados como base para las reflexiones aquí presentes pueden encontrarse completos en el **Anexo B** de la presente tesis

mismo, varía entre fondos casi neutros que no permiten ver el contexto, como en *Fag* y *La vie en rose...*; y fondos más complejos que producen un efecto narrativo en sus obras, como es el caso de *Y la noche...* y *Kiss it better*. Esto da muestra de cómo en los primeros dos casos los personajes retratados son considerados por Segovia como elementos más que suficientes para comunicar el mensaje deseado.

Es decir, en el caso de *Fag*, al ser un autorretrato que mira de frente al espectador y en el que únicamente existe como elemento contextual la silla en la que Segovia reposa, permite entender la manera en la que estx artista se enfrenta al espectador. En una posición cómoda que expone por medio del texto ubicado en la parte frontal de su playera su propia identidad, así, Segovia se autoetiqueta con un término de uso normalmente peyorativo para las identidades disidentes y lo reivindica tal y como se ha hecho con el término *queer*. La palabra *Fag* se transforma entonces en un elemento identitario y desafiante, que junto con la mirada frontal del autorretrato informa al espectador de que lx artista está consciente de los adjetivos que pueden y han sido usados para denominarle (A. Segovia, comunicación personal, 13 de mayo de 2021)¹² y que ya no le afectan, por ello la imagen central resulta más que suficiente sin ningún otro elemento contextual.

En este mismo sentido, *La vie en rose...* muestra a los protagonistas de la representación con apenas el contexto de un cielo estrellado, esta ausencia de contexto puede interpretarse de dos maneras: puede tomarse desde el punto de vista literal en el que los protagonistas se encuentran solos y aislados para evitar ser objetos de miradas indiscretas, o simplemente puede tener una interpretación metafórica relacionada con la autoaceptación y el enamoramiento, en el que los juicios externos desaparecen, pues dejan de importarles a los involucrados en la relación. Cualquiera que sea el caso, la representación

¹² La transcripción completa de la entrevista realizada a Ana Segovia puede encontrarse en el **Anexo A** del presente documento

carece de elementos contextuales, pues lo que se pretende retratar es el lazo tanto emocional como corporal que existe entre los vaqueros que conforman el centro de la obra.

Opuesto a estas dos representaciones están *Y la noche...* y *Kiss it better*. Ambas obras poseen, al contrario de *Fag* y *La vie en rose...* complejos y abundantes elementos contextuales, en el caso de la primera obra se retrata la plaza de toros. En este caso en particular, el elemento contextual se vuelve fundamental por varias razones, en primer lugar, porque permite entender que los personajes retratados son toreros reales y que no son únicamente personas comunes que se disfrazan o portan el traje de luces por alguna razón distinta, enlazándolos así con la masculinidad hegemónica relacionada con la valentía y la violencia (Monsiváis, 2004) propias de la corrida de toros.

En segundo lugar, este elemento contextual se vuelve importante por el hecho de que la plaza de toros se encuentra vacía, esto aísla a los personajes de la mirada pública y los coloca en un espacio íntimo y privado. Esto se contrapone con *Kiss it better*, pues, por el contrario, aquí hay un testigo de la escena, un personaje externo que interviene en las acciones representadas y que sirve de mirada juzgadora a los sucesos representados.

Si bien *Kiss it better* al igual que *Y la noche...* usa el espacio de la cancha de fútbol como un elemento contextual relevante que se relaciona de manera tradicional con la masculinidad, al igual que sucede con la plaza de toros, se diferencia de esta última por la mirada externa. Es decir, en ambos casos el contexto es utilizado como un personaje más de la representación que permite reforzar los estereotipos de masculinidad relacionada con ciertas actividades, en un caso en fútbol y en el otro la corrida de toros (Domínguez Ruvalcaba, 2013). Pero en uno de los casos, el espacio en el que suceden las acciones se utiliza también para mostrar la ausencia de la mirada y el juicio público, y en el otro esto es justo lo que se enfatiza. Esto hace que sus representaciones puedan considerarse tanto

simbólicas (Cassirer, 2007; Foucault, 1968; Geertz, 2003; Gombrich, 2012; Peirce, 1974) como icónicas, la primera dado que dota de significados profundos los elementos plásticos utilizados como el color y las formas. Pero también son representaciones icónicas (Gadamer, 1999; Goodman, 2010; Mitchell, 2016; Ricoeur, 2013) al emplear personajes altamente reconocibles como los vaqueros y los toreros, aunque no sea la representación de algún vaquero o torero en concreto.

La obra de *Y la noche...* muestra lo que pasa en la intimidad de un grupo reducido que obedece públicamente a los estándares de la masculinidad hegemónica, mientras que en privado todo se permea de un fuerte homoerotismo. La obra de *Kiss it better* muestra cómo el ojo externo es el que juzga a los personajes, tanto a los vaqueros que se besan en medio de la cancha como a la niña que busca jugar un rol que estereotípicamente no le corresponde (Lamas, 2006), mostrando así parte de lo que sucede cuando las disidencias sexo genéricas dejan de ser secretas y se trasladan a la esfera pública.

La pincelada es también ambivalente, pues en ciertas partes de la obra es difuminada y suave, y en otras es más marcada, esto es particularmente notorio en *Fag*. Esta ambivalencia también está presente en el uso de la plástica, pues si bien en la mayoría de las ejecuciones es pictórica, también puede tener un uso de plástica lineal como en *La vie en rose...* En cuanto al uso de luces y sombras, es un uso de luces y sombras algo ambiguo, que no pretende representar una fuente lumínica realista, por lo que, en sus obras, suele jugar con estos elementos para enfatizar ciertos aspectos volumétricos de la representación, más que para responder de manera realista a la fuente de iluminación. Esta ambivalencia, si bien puede resultar fortuita, resulta interesante como parece encajar a la perfección con la ambivalencia identitaria de Segovia. Tal pareciera que los elementos plásticos de la representación en sí se niegan, al igual que el artista, a definirse manera tajante. Esto hace

que la representación sea, al igual que la artista fluida y prácticamente imposible de encasillar en los parámetros estilísticos convencionales.

Los trazos de Segovia son energéticos, y el empleo de sus colores es brillante, lo que recuerda un poco al fauvismo, logrando así obras de fuerte impacto visual. En general, el uso de la proporción humana en las figuras es adecuado de acuerdo con el canon académico de proporción¹³, excepto en *Kiss it better*, que por ello tiene un aspecto más caricaturizado que el resto de las obras analizadas. Los colores brillantes contrastan con la crítica social, es decir, como ya se ha mencionado, la obra se relaciona con los juicios sociales hacia las identidades disidentes. Estos juicios son los que normalmente colocan a las identidades disidentes en una posición desfavorecida respecto al resto de los miembros de la sociedad. Además, la incertidumbre y decepción de la niña es un tema que dista de ser alegre, sin embargo, es representado con colores vibrantes que normalmente se relacionan con sucesos felices.

Por otro lado, la pincelada de las obras otorga un carácter más bien pop que se relaciona de manera directa con las referencias cinematográficas y literarias que Segovia usa en sus obras. Esta artista suele usar referencias cinematográficas debido a su estrecho contacto con el cine¹⁴ en el que encontró a sus primeros ídolos y estereotipos masculinos como Pedro Infante y Jorge Negrete y que le ayudaron a conformar en un primer momento su identidad y después su obra. El uso de vaqueros o toreros, por ejemplo, proviene de los estereotipos de masculinidad tan explotados en el cine de oro nacional y que la artista ahora cuestiona a través de su obra. Así, esta pincelada pop únicamente se rompe un poco en *Fag*,

¹³ El canon académico de proporción suele apegarse aún al esquema de proporción griego basado en la medida de la cabeza como unidad de medida en el que la figura humana bien proporcionada debe medir entre siete y ocho cabezas de largo

¹⁴ Para entender de mejor manera la relación que existe entre Segovia y el cine, revisar la entrevista realizada para esta investigación en el **Anexo B**

que posee una pincelada más marcada y energética que le otorga un tinte ligeramente expresionista.

La búsqueda y crítica de Segovia, se relaciona con su propia historia personal, que es extrapolada al cuestionamiento social de los estereotipos cinematográficos, sobre todo los de la época del cine de oro mexicano, que conforman la construcción de la masculinidad hegemónica (A. Segovia, comunicación personal, 13 de mayo de 2021). Así, Segovia se vale de figuras estereotípicamente masculinas, principalmente vaqueros, aunque también pueden encontrarse figuras como toreros, para subvertirlas y así, cuestionarlas, lo que les brinda una posición política y, por ello, *queer*. Para ello, Segovia se vale de los títulos de las obras, la vestimenta y las situaciones contextuales de sus personajes. Este es el caso particular de *Y la noche ya no era oscura...* y de *Fag*, en las que el título es indispensable para subvertir el mensaje mostrado en la imagen. Por ejemplo, en el caso de *Y la noche ya no era oscura, era de lentejuelas*, Segovia se apropia del fragmento de una canción de Gloria Trevi¹⁵ para hacer un juego subversivo, creando una dilogía entre el contenido de la canción y el traje de luces de los toreros.

Si bien es cierto que el traje de luces no es un atuendo puramente masculino, pues contrasta la chaqueta de la parte superior con sus hombreras que denotan la fuerza masculina con las ceñidas mallas de la parte inferior que se relacionan con la fragilidad femenina (Pitt-Rivers, 1990). Debe tenerse en cuenta, que la parte inferior está diseñada para resaltar la fragilidad del torero que se enfrenta vulnerable al imponente toro y no para darle una identidad sexo-genérica ambigua. Es decir, la parte inferior más femenina del traje de luces responde también a los estereotipos de género tradicionales y se le da un aspecto

¹⁵ El fragmento corresponde a la canción *Todos me miran*, el fragmento corresponde al coro: “Y me solté el cabello, me vestí de reina. Me puse tacones, me pinté y era bella. Y caminé hacia la puerta y te escuché gritarme. Pero tus cadenas ya no pueden pararme. Y miré a la noche, ya no era oscura, era de lentejuelas” Esta canción de 2006, por su contenido, ha sido considerada un tema emblemático para la comunidad LGBTTTTIQA+

'femenino' para relacionarle con la fragilidad y la debilidad del torero. Este atributo, por el contrario de lo que parece a simple vista, resalta los atributos masculinos de quien lo porta tanto literal como simbólicamente, pues, el torero, aún consciente de su fragilidad y vulnerabilidad frente al toro, decide valientemente enfrentarle en un duelo en el que no lleva más protección que los bordados simbólicos de su traje mostrando así no únicamente su extraordinaria valentía, sino su inquebrantable fe (Pitt-Rivers, 1990). En cuanto a los bordados y las lentejuelas del traje de luces, estos han ido cambiando con el tiempo, y las lentejuelas fueron agregadas en el siglo XIX para hacer el traje más novedoso y elegante (Chávez Álvarez, 2020).

Segovia, por medio del título, hace el símil del traje de luces tapizado de lentejuelas de los toreros con las lentejuelas del vestido del personaje protagonista trans de la canción de Trevi. Los toreros de su pintura, quienes son, por definición, estereotipos de la masculinidad hegemónica, son acercados a la comunidad LGBTTTIQA+ por medio del título. Así, transforma una escena taurina en una escena homoerótica, en la que el contacto entre los toreros deja de ser un compañerismo heterosexual, para transformarse en algo *queer*. La inclinación de uno de los toreros sobre la zona genital del personaje central, junto con el contexto en el que sucede la escena, la plaza de toros vacía, dan acceso a una escena íntima en la que los toreros de los extremos son cómplices. Así, el traje de luces de los toreros y sus intrincados bordados brillantes, se han transformado en las lentejuelas brillantes de la salida del *closet* del personaje de la canción.

En el caso de *Fag*, se trata de un autorretrato de Segovia, en el que es la playera que porta la que lleva escrito, uno de los insultos más comunes en Estados Unidos para los miembros de la comunidad LGBTTTIQA+. Este término es el diminutivo de *Faggot*, que es una palabra que empieza a usarse en el Reino Unido en el siglo XII con el significado de haz

de leña y que también se usa para nombrar a los cigarrillos. En ese mismo lugar se emplea el término '*fag*' para referirse a algunas mujeres mayores y a los trabajos pesados. Incluso podía utilizarse para hacer referencia a una mujer de mal carácter (Moscas de colores, 2023). Si bien no es del todo claro cómo esta palabra llegó a transformarse en el término despectivo más ordinario en Estados Unidos para referirse y señalar a la comunidad LGBT.

Una teoría señala que dicho término podría provenir del *yidish* '*faygeleh*' que se traduce como 'pajarito' y es empleado por los judíos para llamar a los gays. Sin embargo, no hay ninguna evidencia del uso de '*faggot*' en el Reino Unido con el sentido despectivo para denominar a los hombres gays antes del siglo XX. La primera referencia al uso de '*faggot*' para referirse a un homosexual data de 1914 en Estados Unidos, en una noticia en la que se denominaba así a hombres que asistieron a un baile vestidos de mujer. Y más tarde, Hemingway en su obra *Fiesta* de 1926 también usó el término en este sentido (Moscas de colores, 2023).

Este término es, actualmente, uno de los más utilizados en Estados Unidos para referirse de manera despectiva a los hombres gays en particular, y suele traducirse con el español 'maricón'. Con la utilización de esta palabra en grandes letras al frente de su playera, Segovia hace una reflexión sobre su propia identidad *queer* y las etiquetas que le imponen, a pesar de la resistencia de Segovia a una catalogación sexo-genérica definida (A. Segovia, comunicación personal, 13 de mayo de 2021).

Por otro lado, se encuentran las obras de *Kiss it better* y *La vie en rose...*, ambas obras usan como figura de masculinidad hegemónica a subvertir al vaquero clásico. Esto es evidente a partir del empleo de los sombreros de los personajes, a partir de los cuales Segovia logra romper el estereotipo al colocar a sus personajes en escenas directamente homoafectivas. Es decir, en el caso de *Kiss it better*, la relación es directa y evidente, pues

los vaqueros se encuentran besándose en la boca en medio de la cancha de fútbol en la que se encuentran. Mientras en el caso de *La vie en rose...*, los vaqueros bailan entre sí tomados de la cintura, si bien este caso no es tan obvio como *Kiss it better*, tampoco pretende ser en absoluto una escena homoerótica velada, pues el baile ha sido siempre un elemento de los ritos de cortejo. Es decir, Segovia nos hace partícipes de una escena de seducción y cortejo entre dos hombres que, por medio de esta acción, rompen con el mandato de heterosexualidad de la masculinidad hegemónica (Bourdieu, 2000).

En *La vie en rose, but the Donna Summer one*, aprovecha el uso del color rosa intenso, que contrasta con el azul del cielo estrellado del fondo, en una escena en la que dos vaqueros bailan una canción icónica de una artista considerada emblemática por la comunidad LGTBTTIQA+. Así Segovia aprovecha las formas, el color y el título para crear un conjunto donde toma una figura estereotípicamente masculina y la *queeriza* transformándola en una escena de seducción gay. Es decir, la obra muestra una relación homosexual y, por lo tanto, forma parte del arte homosexual y por ello del arte *queer* al desafiar las sexualidades hegemónicas (Bao, 2019; Olvera, 2020; Prieto Stambaugh, 2016).

En sentido similar, con *Kiss it better*, se vale del elemento de los vaqueros, pero agrega el entorno estereotípicamente masculino del campo de fútbol, en el que, además, la única figura realmente interesada en el juego es la figura femenina que juega la posición de portera. El fútbol refleja estereotipos de masculinidad hegemónica y desempeña un papel crucial en la construcción de la identidad masculina. El deporte, especialmente el fútbol, se presenta como un espacio donde los hombres pueden afirmar su masculinidad y explorar aspectos como la heterosexualidad, la autoridad y la fuerza física (García Manso y Martín Cabello, 2011).

La socialización de los hombres a través del deporte se basa en ritos de iniciación que validan la masculinidad y rechazan lo femenino. Se enfatiza la resistencia al dolor y la represión de las emociones, mientras que se excluye la presencia de mujeres y se niegan los contactos homoeróticos. En las sociedades avanzadas, las culturas deportivas masculinas actúan como una compensación a la reducción de las estructuras patriarcales, proporcionando a los hombres la sensación de tener a las mujeres y homosexuales 'en su lugar' en el ámbito deportivo. Se observa machismo sexista en el lenguaje y comportamiento en el fútbol, tanto dentro como fuera del estadio (García Manso y Martín Cabello, 2011).

El fútbol refleja estereotipos de masculinidad hegemónica y juega un papel en la construcción de la identidad masculina. La cultura futbolística presenta rituales, actos simbólicos y comportamientos machistas que refuerzan la supremacía masculina y excluyen a las mujeres y a los homosexuales (García Manso y Martín Cabello, 2011). El beso de los vaqueros no es solamente una subversión al estereotipo masculino en sí mismo, sino que representa una ruptura con el espacio, cuestionando también el impacto social de dichos estereotipos. Además, se incluye la figura femenina como la única realmente interesada en el juego, provocando así una doble subversión al espacio, aquella ocasionada por la evidente homosexualidad de las figuras masculinas representadas por los vaqueros que se besan y aquella provocada por la figura femenina que muestra particular interés por pertenecer al espacio masculino.

La obra de Ana Segovia usa así las figuras masculinas hegemónicas de los vaqueros y los toreros que, aunque no son un reflejo de las masculinidades hegemónicas estereotípicamente mexicanas, han permeado en la cultura nacional con singular fuerza a través de las películas de vaqueros de la cinematografía mexicana y la popularidad de la corrida de toros en el país respectivamente. Así, la artista toma estas figuras y las transforma

en parte de la comunidad LGBTTTTIQA+, rompiendo con la regla de la heterosexualidad ligada estereotípicamente con la masculinidad (Bonino, 2008; Connell, 2005; Domínguez Ruvalcaba, 2013; Monsiváis, 2004; Núñez Noriega, 2016). La obra, por ello, no es únicamente una herramienta de visibilización de estas corporalidades, sino el cuestionamiento de la masculinidad como concepto y las actitudes esperadas de ésta. Su obra usa el símil y la ironía como herramientas para cuestionar las figuras de la masculinidad hegemónica y lo que comunican con su sola presencia, y revierte las expectativas de los personajes representados al ponerlos en situaciones de ruptura con el estereotipo que deberían reafirmar.

Segovia cuestiona así lo que las figuras en el cine, en la publicidad y en otros medios, enseñan a los individuos sobre 'ser hombre' y las actitudes, corporalidades y apariencia que deberían tenerse para ser considerado un ícono de la masculinidad (A. Segovia, comunicación personal, 13 de mayo de 2021). El vaquero empleado tanto en el cine mexicano como en el extranjero como epítome de la masculinidad hegemónica, heterosexual y valiente, es transformado por lx artista en símbolo de otra cosa. Lo mismo sucede con la figura deportiva del torero. Por ello, las obras de Segovia pueden considerarse también como representaciones sociales (Doise, 1986; Jodelet, 1986; Moscovici, 1979), pues no solo reflejan la manera en que Segovia otorga sentido a su contexto, vivencias y experiencias, sino que también pueden lograr cambiar la percepción del espectador sobre las masculinidades representadas. Es decir, en este sentido, Segovia logra con su obra subvertir las figuras tradicionales, cuestionarlas y generar diversos cuestionamientos sobre lo que estas representan, lo que puede contribuir a la reflexión de la audiencia.

Así Segovia rompe los moldes de las figuras que alguna vez fueron para ellx un modelo a seguir, y que después decidió cuestionar como un acto de rebeldía absolutamente

queer, al negarse a performar (Butler, 2002, 2004, 2007) tanto en su vestimenta como en sus actitudes lo que de acuerdo con su sexo biológico le correspondía según los estereotipos sociales establecidos. Segovia se revela a las etiquetas y definiciones, ya que para ellx son innecesarias, por lo que su obra se transforma en una especie de afrenta hacia todos aquellos que exigen una definición sexo-genérica tajante de los individuos, incluidx lx artistx.

Nelson Morales

Nelson Morales es un artista mexicano nacido en Unión Hidalgo, Oaxaca, en 1982. Estudió Ciencias de la Comunicación y se ha dedicado por más de doce años a la fotografía. Sus temas se enfocan, principalmente, a cuestiones de identidad y de diversidad sexo-genérica. Ha expuesto en diversas exhibiciones tanto individuales como colectivas, da cursos y ha participado como jurado en competencias tanto en México como en el extranjero. También ha recibido diversos premios, fue el gran ganador de Patrocinios de la Fundación Jumex en 2022; en la categoría *Zine* en el escenario central de Moscú, Rusia en 2020; del Premio a la Fotografía del Orgullo en la categoría de Historias en 2019, dentro de otros reconocimientos. A la fecha ha publicado dos fotolibros y es uno de los fotógrafos más representativos de la escena del arte *queer/queer* en México (Morales, 2013).

La producción artística de Nelson Morales es muy amplia, aunque casi siempre conserva el mismo enfoque centrado en la comunidad muxe del istmo de Tehuantepec, la selección del *corpus* de obras específicas para analizar se basó en las series que abordan las corporalidades *queer/queer* de manera directa. Dentro de las series que cumplían con este parámetro se encontraron siete de las ocho series fotográficas que tiene actualmente publicadas en su sitio de internet¹⁶. En estas series se encontraban *Transamazónicas*,

¹⁶ La página consultada estuvo en funcionamiento hasta 2021, después de esta fecha dejó de estar accesible, actualmente se pueden encontrar algunas de estas series en una versión en inglés en Morales (s.f.), pero la clasificación de las series es diferente y se han agrupado bajo el rubro *Muxe* las series que anteriormente conformaban *Relaciones ocultas*, *Musas muxe* y *Amantes*. Además de que se han integrado dos series nuevas: *Valiente* y *Nacidas para brillar*

Coronas, Musas Muxe, Fantastic Woman, Amantes, Relaciones ocultas, Quiero ser reina y El mexicano. La primera de estas series en ser descartada fue la de *Coronas*, ya que esta se centra en fotografías de las coronas de las reinas de belleza muxe por lo que no cumplía con el criterio de retratar las corporalidades.

En segundo lugar, se descartaron las series de *Transamazónicas* y de *Fantastic Woman* por estar centradas, la primera en mujeres trans del Amazonas colombiano y la segunda en una mujer trans estadounidense, lo que rompía con la premisa de darle prioridad a obras que retrataran la realidad mexicana. Por último, se descartó la serie de *El mexicano*, pues si bien esta serie se centra en las corporalidades, éstas no son específicamente *queer/cuir*, pues el autor se retrata a sí mismo caracterizado de diferentes maneras que se relacionan de una manera u otra con la identidad nacional y no de manera específica con las identidades sexo-genéricas disidentes.

Como última selección del *corpus* quedaron las fotografías pertenecientes a las series: *Musas Muxe, Amantes, Relaciones ocultas y Quiero ser reina*. De estas series, conformadas cada una por un número diverso de fotografías, se seleccionó una obra de cada serie para tener un número manejable de fotografías y no salir de los parámetros de selección definidos previamente que limita el número de obras de cada artista a un máximo de cinco obras. Dicha selección resultó complicada, pues todas las fotografías de cada serie cumplían con los criterios de selección respecto a las corporalidades y las características *queer/cuir* que estas debían contener. Por ello, la selección final se realizó a partir de un parámetro más bien subjetivo, relacionado con la vistosidad de los elementos visuales presentes en la obra, así como de la presencia de elementos simbólicos que se consideraron más interesantes para el análisis. Esto incluyó también la selección de dos obras en las que el mismo artista es

protagonista, permitiendo así relacionar de mejor manera la obra con la identidad del artista.

Las imágenes seleccionadas son:



Bethsua y el migrante, 2016



Autorretrato, 2017



Frida's dream, 2017



Madre e hija, 2017

Estas cuatro obras, al igual que las obras de Rivera y Segovia, se analizaron a partir de la iconología de Panofsky (2017) en combinación con la semiótica de la imagen de Eco (1986, 1992) explicada con anterioridad¹⁷. Se usa de base el análisis planteado por Panofsky (2017) enfocado en los niveles: pre-iconográfico, iconográfico e iconológico y se complementa con la interpretación crítica de la semiótica de la imagen de Eco (1986, 1992). A partir de estos análisis¹⁸, se encontraron ciertos elementos en común de las corporalidades *cuir*¹⁹ en las obras. Las obras son fotografía digital, esto habla del uso de medios actuales por parte de Morales, es decir, a diferencia del resto de lxs artistas seleccionadxs que utilizan la pintura, Morales utiliza un medio artístico mucho más reciente. Esta elección también hace

¹⁷ Revisar el capítulo **La Representación y la Imagen** de la presente investigación, particularmente el apartado **Análisis de la Imagen. Teorías y Métodos**

¹⁸ Los cuadros de análisis de cada obra utilizados como base para las reflexiones aquí presentes pueden encontrarse completos en el **Anexo B** de la presente tesis

¹⁹ En el caso de la obra de Nelson Morales se prefiere el término *cuir* pues su obra tiene la evidente intención de representar no sólo las corporalidades y sexualidades disidentes, sino que también hay una clara dimensión política que visibiliza la etnia, el color de piel y la clase social como factores fundamentales para su obra. Es decir, la obra de Morales no se realiza desde el privilegio blanco ciudadano, sino desde la periferia no sólo geográfica, sino también cultural, económica y étnica.

que el grado de iconicidad (Villafañe, 1985) de sus obras sea mayor que el de las obras del resto de los artistas. La pintura como medio artístico puede encontrarse desde las pinturas rupestres que datan aproximadamente de treinta mil años antes de Cristo, pero Morales opta por la fotografía digital. Si bien la fotografía surge en el siglo XIX, la fotografía digital es una innovación de la segunda mitad del siglo XX que ha ido adquiriendo popularidad conforme su calidad y disponibilidad han ido mejorando. Esto coloca a Morales, a comparación de los otros artistas analizados en esta investigación, como el único en optar por un método de representación más inmediato y actual.

En cuanto al uso de la luz, esta varía entre luz natural y artificial, algunas incluso mezclan ambos tipos de iluminación. Por ejemplo, en el caso de *Frida's dream* la luz es completamente natural, lo que no solamente enfatiza que el personaje se encuentra en un espacio abierto, sino que se relaciona con la libertad mostrada por el personaje retratado. La luz natural funciona como una analogía de la naturalidad y libertad del personaje retratado.

En *Madre e hija*, Morales utiliza una mezcla de luz natural y artificial, la utilización del flash se hace evidente en las figuras principales, esto contrasta visiblemente con el ambiente profusamente soleado del exterior. Si bien la luz artificial se emplea como un recurso práctico para evitar que la escena interior se vea muy oscura en contraste con el exterior, también se transforma en un recurso simbólico. Es decir, la luz artificial del interior sirve para enfatizar el contraste entre la suntuosidad del vestuario de la reina muxe con la pobreza del hogar en el que habita, así la iluminación artificial hace visible aquello que normalmente permanece oculto. La razón por la cual es visible el soleado exterior de la escena, es porque permite contextualizar la ubicación de la casa habitación en un terreno con jardín en el que la pobre construcción en obra negra, sin acabados, puertas o ventanas, se transforma en el símbolo de los sacrificios económicos que hacen las aspirantes a reina muxe.

Así mismo, en *Bethsua y el migrante*, en la que Morales aparece como protagonista junto con unx muxe, también posee una mezcla entre luz natural y luz artificial, pero aquí el uso de luz artificial es mucho más evidente. La luz artificial se utiliza por razones similares a las de *Madre e hija*, pues la luz natural resultaría insuficiente para la escena. En esta obra la luz artificial enfatiza la acción de los personajes, mientras que la luz natural proveniente del ocaso que coloca al espectador en un momento particular del día. Así, esta fotografía adquiere un tinte narrativo particular en el que los personajes son retratados como si hubieran sido atrapados infraganti en una situación oculta y/o prohibida. Esa es la razón por la que la luz artificial, además de ser muy intensa, se dibuja de forma circular, a modo de los círculos de vigilancia o de interrogatorio. La luz proviene de un solo lado y en una posición alta, como un ojo omnipresente que ha pillado a los amantes en una situación reveladora y oculta. Además, esta luz ha pillado al migrante, probablemente indocumentado en una situación doblemente comprometedora, por un lado, es el amante de unx muxe y por el otro está entrando al país de manera ilegal.

El título no únicamente revela la identidad de lx muxe, sino que también ubica de manera simbólica al mismo Morales como un inmigrante en el mundo muxe, un mundo negado por el artista durante mucho tiempo, pero que después de su relación con lxs muxes durante sus proyectos fotográficos le permitió identificarse con ellas (N. Morales, comunicación personal, 8 de julio de 2021)²⁰.

Por último, la obra *Autorretrato*, que presenta a Morales en proceso de ser maquillado y vestido como unx muxe posee únicamente luz artificial. Esta iluminación responde al espacio cerrado y sin ventanas visibles en las que se ubica la imagen y que resulta una analogía de la privacidad de la escena. Así, Morales comparte algo íntimo y privado y usa el

²⁰ La transcripción completa de esta entrevista puede encontrarse en el **Anexo A** del presente documento

cono de intensa luz como un elemento que hace visible aquello que, normalmente, permanece oculto. Esta metáfora se relaciona también con el descubrimiento del mismo autor sobre su propia identidad (N. Morales, comunicación personal, 8 de julio de 2021). *Autorretrato* permite al espectador asomarse al descubrimiento íntimo y personal del mismo autor y ser cómplice de este. La luz juega un papel fundamental para dar luz la escena en un cono de luz protagónico, que similar a la iluminación del cine de oro mexicano, alumbró a Morales como el protagonista de su propia historia.

Además, la iluminación presente en *Autorretrato* y *Bethsua y el migrante* recuerdan al claroscuro caravaggista, dotándolas de un tono más dramático en el que se enfatiza a los personajes y sus acciones por medio de la luz. La iluminación juega un papel protagónico en la construcción de la escena, en un cuidadoso montaje escenográfico que se aleja de la espontaneidad clásica de la imagen. Esto acerca su trabajo a la pintura en una visible búsqueda de entrar como un profesional al círculo artístico mexicano y que su fotografía no sea considerada solamente un recurso de registro documental sobre lxs muxes. Esto también hace que sus obras puedan considerarse como representaciones simbólicas (Cassirer, 2007; Foucault, 1968; Geertz, 2003; Gombrich, 2012; Peirce, 1974), ya que dota a los elementos de significado más allá de su mera utilidad estética.

Sus fotografías tienen un uso interesante de formato apaisado, sobre todo teniendo en cuenta que, sobre todo en *Autorretrato* y *Frida's dream*, al tener un solo elemento podría haberse usado el formato vertical más común en los retratos. Esto habla de una clara intención del artista de generar una sensación de más espacio a sus personajes, dotándolos de libertad en lugar de atraparlos en un formato convencional. Sus encuadres varían desde el *medium shot* a la panorámica. Enfatiza así, la expresión del rostro o el ambiente en el que suceden las acciones narrativas de las imágenes. Por ejemplo, en *Autorretrato* se hace

evidente la mirada baja y pudorosa de Morales que lo acerca a los estereotipos femeninos (Alegría, 2005). O bien enmarca el abrazo protector de los amantes en *Bethsua y el migrante*, haciendo énfasis en las vías del tren en las que ambos personajes tienen un encuentro furtivo y prohibido.

Es interesante como, al menos en la mitad de las obras seleccionadas, el mismo Morales es a la vez fotógrafo y modelo, lo que rompe con la postura del artista como mero espectador a ser un sujeto activo en la obra. Así, *Autorretrato* y *Bethsua y el migrante* pasan a formar parte de la narrativa que Morales crea de sí mismo. En el caso de *Autorretrato*, Morales fotografía una identidad alterna que surgió en un momento en que lxs muxes con las que trabajaba le pidieron que se dejara vestir y maquillar como una de ellas (N. Morales, comunicación personal, 8 de julio de 2021). Este momento que Morales usa para su *Autorretrato*, se transformó, al mismo tiempo, en una confrontación que el mismo artista asume como un momento de autodescubrimiento y auto-aceptación con el mundo muxe que se había negado a sí mismo por mucho tiempo. Esto hace de sus fotografías representaciones sociales (Doise, 1986; Jodelet, 1986; Moscovici, 1979) particulares, pues permiten a Morales encontrar su lugar en el mundo, sin dejar de lado, la capacidad que tienen para mostrar como centro fisonomías no normativas desde el punto de vista eurocentrista.

En cuanto a *Bethsua y el migrante*, representa una fantasía del mismo artista, en la que se coloca uno de los amantes secretos de unx muxe, quienes suelen tener relaciones ocultas y clandestinas con hombres que no aceptan de manera abierta su preferencia sexual. Morales se pone a sí mismo en representación de uno de estos hombres y, además, se coloca en la posición de uno de tantos migrantes que únicamente van de paso, pues su destino final son los Estados Unidos. El artista pone en escena su propia fantasía construida

a partir de las diversas narraciones que le comparten lxs muxes con las que convivió durante la realización de su trabajo fotográfico. Morales pasa de ser un espectador para transformarse en el protagonista de la acción y así cumplir de alguna manera con su propia fantasía.

Los encuadres y la composición varían en cada obra, en todas sus obras, excepto en *Frida's dream*, opta por una composición central que hace que la imagen sea inmediata y permita identificar de manera sencilla y armónica a los personajes principales. En *Frida's dream*, por otro lado, la composición es áurea, lo que hace que esta imagen adquiera, además de equilibrio y armonía visual, mayor dinamismo que las otras tres. Estas composiciones siempre formales permiten dar a las imágenes armonía visual y un sentido académico a las imágenes que, siendo clásicas en este sentido, centran la ruptura en la narrativa y temáticas representadas. El cuidadoso uso de la luz por parte de Morales les aporta a sus imágenes un aspecto etéreo, es decir, las imágenes tomadas por el autor dan la sensación de no ser del todo terrenales. Las imágenes parecen sacadas de la fantasía misma y el equilibrio de los elementos compositivos en ellas aporta un sentido de belleza técnica y compositiva a sus tomas. Éstas se notan muy pensadas y estructuradas, de tal manera que los sujetos retratados parezcan sujetos de un cuadro más que de una instantánea fotográfica. Puede decirse por ello que, hasta cierto punto, Morales orchestra sus fotografías tal y como un pintor hace con sus cuadros.

La obra de Morales es seria y reflexiva, todos los sujetos tienen la piel morena y rasgos físicos característicos atribuidos a la zona del istmo de Oaxaca, donde predomina la población indígena de las etnias: zapoteca, mixe, chontal, huave y zoque (Gobierno del Estado de Oaxaca, 2020). Exaltan así la belleza de los sujetos ubicados siempre en ambientes austeros que muestran, al mismo tiempo, las condiciones de vida y los entornos

en que se desenvuelve la comunidad muxe²¹. Por ejemplo, en *Madre e hija* el entorno presente en la imagen permite ver la pobreza de la construcción, en obra negra y sin acabados que contrastan fuertemente con la suntuosidad del vestido de gala que porta la reina muxe.

Esto hace referencia a los sacrificios económicos realizados por lxs muxes y sus familias para que ellx logre ser reina, pues, en las comunidades muxe, el título de reina es una cuestión de 'belleza'. La reina es sometida a votación, pero los atributos de su indumentaria suelen ser clave para que unx muxe sea votada como tal. Se utiliza la indumentaria típica llena de elegantes y costosos ornamentos y esta imagen debe mantenerse durante todo un año. Tanto la vestimenta típica como los ornamentos suelen ser muy costosos, lo que implica que la familia en general apoya económicamente a lx muxe y deja de lado otras necesidades. Por ello, en *Madre e hija* es tan importante el aspecto en obra negra de la casa de la reina, a penas amueblada con una hamaca, sin acabados, sin adornos y sin muebles que contrastan con la suntuosidad del vestuario de la reina.

En el caso de *Frida's dream*, se muestra a unx muxe joven, en el Istmo y dentro de las comunidades Zapotecas, principalmente, la identidad muxe se define desde la primera infancia y suele ser vista como una bendición en la familia (Miano Borruso, 2002). Así mismo cumplen con el mismo rol que cumplen las mujeres, se dedican a las tareas del hogar, trabajan en las tiendas familiares donde se comercia con lo que producen los hombres o bien en las tiendas de artesanías (Martínez Hernández, 2016). También tienen un papel

²¹ La comunidad muxe hace referencia a la comunidad de lo que se ha llamado como tercer sexo y que se ha traducido, sin resultar del todo exacto, como la comunidad zapoteca de mujeres trans del estado de Oaxaca, ellxs gozan de una situación privilegiada en lo social, ya que son plenamente aceptadxs dentro de su comunidad y son consideradxs como una bendición en el seno de las familias, pues suelen quedarse a cuidar a los padres durante la vejez, para ampliar la información sugiero el documental de Alejandra Islas, *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro* de 2005. (Incluir en las referencias de la tesis) producido con CONACULTA, el libro de Marinella Miano Borruso, *Hombre, mujer y muxe: en el Istmo de Tehuantepec* y la tesis de maestría de Sandra Martínez Hernández, *Participación política de los muxes: entre el capital social y la vulnerabilidad*

fundamental en el cuidado de los ancianos de la comunidad y son partícipes de las *Velas tradicionales*, incluyendo la suya en la que se nombra a la reina muxe (Miano Borruso, 2002).

Lxs muxes son consideradxs como el tercer sexo, por ello no pertenecen propiamente a la clasificación ni masculina ni femenina, así, mientras muchxs muxe se casan con hombres, otros lo hacen con mujeres y establecen núcleos familiares muy variados (Miano Borruso, 2002). Por ello, sus expresiones de género también varían y hay quienes usan atuendos completamente femeninos, mientras otrxs usan estos parcialmente o solamente en algunas ocasiones o momentos. Y esto es precisamente lo que queda en evidencia en *Frida's dream* y *Autorretrato*, pues lxs muxes retratadxs llevan el torso descubierto mostrando un pecho masculino, pero su actitud corporal responde a los estereotipos femeninos (Bartky, 1990; Bordo, 2001; Wolf, 1992).

Por último, *Bethsua y el migrante* muestra el tipo de relaciones sexoafectivas que son comunes entre lxs muxe, pues, si bien en comunidades como la de Juchitán es común que el primer encuentro sexual de un hombre sea con unx muxe antes que con una mujer (Martínez Hernández, 2016). Esto no hace perder a dicho hombre de sus atributos típicamente masculinos, pues no se le considera una relación homosexual como tal, sino una preparación y un despertar a la vida sexual (Martínez Hernández, 2016). Sin embargo, muchos hombres siguen manteniendo relaciones con lxs muxe de manera secreta y oculta, y es justo esto lo que representa Morales en esta obra.

Toda la obra de Morales muestra de un modo diferente a la comunidad muxe, ya no desde un punto de vista meramente antropológico, sociológico o documental, sino desde un punto de vista más personal centrado en la estética y en aquello que no suele hablarse, como la sexualidad, el amor y el deseo. En un intento de retratar el constante cuestionamiento identitario del propio artista relacionado con su inicial negación a su

pertenencia al mundo muxe y a su posterior aceptación (N. Morales, comunicación personal, 8 de julio de 2021). Esto resulta sobre todo evidente en *Autorretrato* en el que el mismo artista permitió a lxs muxes maquillarlo y vestirlo, cosa que el autor no había hecho antes (N. Morales, comunicación personal, 8 de julio de 2021). A partir de la peluca de cabello largo, el sostén y el maquillaje de labios, Morales asume esta parte muxe tanto tiempo negada por él.

La obra de Morales se mueve en un péndulo interesante en el que contrastan las obras donde sobresalen los colores brillantes y otras donde los colores son mucho más apagados y casi acromáticos. Por ejemplo, *Frida's dream* posee intensos azules en el cielo y un rosa brillante en la tela que cubre el rostro del personaje principal, mostrando así un fuerte contraste entre el azul estereotípicamente masculino y el rosa estereotípicamente femenino (Heller, 2006) que se conjuntan en la figura de Frida. La tela rosa que lleva el personaje sobre los ojos simboliza no únicamente lo femenino, sino también funciona como una especie de máscara. Es decir, el lado femenino es lo primero que se ve en el personaje, pero al mismo tiempo cubre la mirada de Frida. Esto podría interpretarse como una especie de filtro por medio del cual Frida decide ver la vida, es decir, estx muxe prefiere ver y vivir la vida a través de la mirada femenina en lugar de hacerlo a través de la mirada masculina.

Por medio de este contraste de colores, Morales usa el simbolismo para mostrar la forma en que convergen lo masculino y lo femenino en la figura de lxs muxes, ya que la corporalidad del torso obedece a lo masculino, representado a su vez por el azul del fondo, que contrasta con la postura corporal de lx muxe. Frida, además de ser delgado y frágil, adopta una postura lánguida y suave asociada con la feminidad (Alegría, 2005), que es representada a su vez por el rosa de la tela. Frida conjunta lo masculino y femenino al mismo tiempo en su identidad muxe que se representan de manera simultánea en los colores empleados y en las prendas: un pantalón de mezclilla que usa por encima de las pantimedias

visibles por encima del borde del cinturón. El brillo de los colores alude también al carácter abierto de la muxe retratada, que posa sin desenfado, mostrando con orgullo sus atributos identitarios y su cuerpo. Morales juega con los elementos identitarios de la muxe que van más allá de los atributos físicos y se relacionan también con la postura de su cuerpo y su vestimenta mixta que permiten identificarle como parte del llamado tercer sexo. Estos contrastes, por supuesto, están atentados en los estereotipos de la masculinidad y feminidad hegemónicas, que hacen que los elementos visuales presentes en las obras de Morales se perciban como *cuir* (Butler, 2002, 2004, 2007).

En contraste con estos colores brillantes, *Autorretrato* y *Bethsua y el migrante*, se pueden encontrar colores más apagados. En *Autorretrato* se encuentra el mismo Nelson Morales maquillado, usando una peluca y portando un sostén. Esta imagen surge de un juego entre las muxe con las que Morales ha forjado una relación mucho más profunda a partir de trabajar retratándolas por tantos años (N. Morales, comunicación personal, 8 de julio de 2021). Si bien Morales ha tenido clara su orientación sexual como hombre gay, nunca se planteó la posibilidad de ser muxe. La continua convivencia con este grupo le ha hecho cuestionar su propia manera de entender su identidad y su deseo (N. Morales, comunicación personal, 8 de julio de 2021).

En *Autorretrato* se utiliza un verde seco en el fondo que armoniza con el color de piel de Morales y contrasta fuertemente con el rojo de sus labios, haciendo de este el punto focal y sumergiendo al espectador en una sensación de naturalidad, pero al mismo tiempo de peligro (Heller, 2006). El color contribuye así al significado de la obra, en la que el autor se muestra a sí mismo en una situación a la que no se ha enfrentado antes, pero que de cierta manera le resulta natural. Morales se enfrenta a lo que siempre rechazó y que ahora acepta como parte de su identidad. Este autorretrato responde al hecho de dejarse llevar por las

insistencias de sus amigxs muxe, en un acto lúdico de dejarse maquillar y caracterizar como una muxe. *Autorretrato* es más una reflexión autorreferencial, donde el autor se atreve y se permite experimentar la identidad muxe en carne propia, aunque sea por un breve instante.

La obra de Morales es profundamente personal, habla de su propia experiencia y deja ver las violencias a las que no únicamente la comunidad muxe se enfrentan, sino a las que él mismo se ha enfrentado. Esto hace recordar el trabajo de Gloria Anzaldúa (2015), quien también habla siempre desde su propia experiencia marginal y por ello desarrolla una teoría interseccional.

En *Autorretrato* el acto de travestismo de Morales se transforma, al mismo tiempo, en juego y desafío, tanto consigo mismo como con los espectadores. Los estereotipos de lo masculino y lo femenino saltan a la vista y producen contrastes interesantes, la peluca, el sostén y el rojo de los labios contrastan con el vello corporal del pecho del autor. Lo masculino y lo femenino se contraponen en una identidad muxe que combina ambos sexos sin pertenecer por completo a ninguno de ellos. Los estereotipos físicos de cada género se combinan en una identidad muxe de la comunidad zapoteca que solo allí puede ser entendida del todo y ha buscado traducciones en lo trans que no terminan de aprehender lo que ser muxe significa. Lo muxe y lo *cuir* se entrelazan en el sentido de que ambos escapan a definiciones cerradas y limitantes que les enmarquen y siempre dejan algo en el ámbito de lo ininteligible.

En el caso *Bethsua y el migrante* en la que Morales participa de una escena oculta y prohibida que acontece en un lugar apartado de las miradas del resto de la comunidad, en un lugar apartado y oculto por los trenes. Esta escena, que protagoniza el propio Morales junto con unx muxe, materializa sus propias fantasías (N. Morales, comunicación personal, 8 de julio de 2021), a partir de las narraciones de lxs muxe sobre sus relaciones sexuales y

amorosas. Lxs muxes suelen tener relaciones con hombres que no se aceptan como parte de la comunidad LGBTTTIQA+ y que, muchas veces, están casados, por lo que sus relaciones con lxs muxes suelen tener un carácter oculto y clandestino.

Bethsua y el migrante usa colores mucho más apagados, tendiendo a la escala de grises que se rompe únicamente por el color de piel de los personajes principales y por la calidez de los colores del atardecer. Esta gama cromática dota de misterio y seriedad a la representación, brindándole al mismo tiempo un toque dramático que se aleja de la alegría, libertad y apertura presentes en *Frida's dream* o *Madre e hija*. Morales emplea esta gama cromática para mostrar lo oculto, lo que sucede al anochecer y forma parte de lo secreto.

Esta representación se convierte así, no solamente en la proyección de las fantasías del autor, sino en un espejo de las posibles fantasías del espectador. El tinte misterioso y potencialmente peligroso del encuentro clandestino, en un espacio alejado, pero abierto, en donde se corre el riesgo de ser encontrados, detona en el espectador la relación entre lo prohibido, la sexualidad y el erotismo (Bataille, s.f). La imagen ofrece al espectador un vistazo a este otro mundo, en el que se transgreden las reglas y las prohibiciones en el encuentro entre los dos personajes retratados.

Estas narrativas de las vidas de lxs muxes y la negativa de sus amantes a ser retratados, llevaron a Morales a montar representaciones de carácter erótico que mostraran el carácter oculto y peligroso de las relaciones sexoafectivas que existen entre lxs muxes y hombres casados, por ejemplo (N. Morales, comunicación personal, 8 de julio de 2021). Así mismo, él participa de ellas como una manera alterna de cumplir también sus propias fantasías, dando rienda suelta a su imaginación. La imagen es una mezcla de realidad y fantasía que tiene como centro el deseo, la sexualidad y el amor de lxs muxes y sus amantes.

Bethsua y el migrante muestra algo secreto y contrasta con la apertura y la visibilidad de *Frida's dream*. En este sentido, es curioso cómo los documentales centrados en la vida de lxs muxes, como *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro* (Islas, 2005) suelen evitar el tema de la sexualidad y sus relaciones sexoafectivas. Estos se centran en lo identitario, lo social, lo tradicional y la peculiaridad de la comunidad, en contraste con otros lugares de la república mexicana.

Por último, en *Madre e hija*, se enfoca en la realidad aspiracional de lxs muxes y las relaciones estrechas y entrañables que tienen con sus madres (y, en general, con su genealogía femenina: abuelas, hermanas). Esta imagen pertenece a la serie *Quiero ser reina*, en la que Morales retrata los esfuerzos para ser coronadxs como reinas en las festividades del Istmo de Tehuantepec. En la imagen contrastan los lujosos y coloridos atuendos de ambas mujeres con la construcción austera que carece de decoración y que parece estar en obra negra. En *Madre e hija*, los colores son un contraste constante, los brillantes bordados del vestido de la reina, la colorida vestimenta de su madre y la policromática hamaca contrastan fuertemente con el gris apagado de la construcción en la que se encuentran. Mostrando así, como la alegría del hogar proviene de la reina muxe y su estrecha relación con su madre y no de las condiciones de su vivienda. Esto, a su vez, contrasta con el iluminado exterior, en el que brilla el sol y alcanzan a verse flores y algo de pasto, que muestran la naturaleza como simbolismo de la naturalidad de la situación.

No debe olvidarse que la representación está realizada en el estado de Oaxaca, donde las Velas son una tradición. Estas implican grandes fiestas en las que se come, se bebe, se baila y la entrada se paga con un cartón de cerveza (Miano Borruso, 2002). Estas festividades, ligadas a lo religioso, implican un fuerte sentido comunitario, en el que las mayordomías y las jerarquías de organización se evidencian en la preparación de las

festividades organizadas para la santa o santo patrono del lugar. En éstas, tanto lxs muxe como las mujeres tienen un papel fundamental, pues son lxs encargados de cocinar y preparar los puestos de comida. Así mismo se involucran fuertemente en la organización de la fiesta (Martínez Hernández, 2016). Al mostrar esta tradición, la obra de morales funciona como una representación icónica (Gadamer, 1999; Goodman, 2010; Mitchell, 2016; Ricoeur, 2013), que permite la identificación de las velas tradicionales, así como de lxs muxe.

Poco a poco lxs muxe se han ganado un sitio en las Velas tradicionales, en las que tenían prohibido utilizar la vestimenta de gala típica de tehuana reservada exclusivamente para las mujeres (Martínez Hernández, 2016). Esta es la razón por la que, usando elementos tradicionales, lxs muxe suelen hacer adaptaciones a la vestimenta tradicional, como es el caso del atuendo de la reina protagonista de *Madre e hija*. El reconocimiento social que conlleva ser nombradx reina de la vela, es un factor fundamental que genera el imaginario aspiracional en la comunidad muxe. Morales escenifica de manera cuidadosa las poses de la fotografía, en la que la reina muxe se muestra orgullosx en su estilizado vestido y portando una estilizada corona que le brindan el estatuto de reina.

Este contraste es el punto central de la fotografía de Morales, en el que pretende mostrar, por medio de estos contrastes de color tan característicos de la vestimenta tradicional de tehuana en el Istmo, las prioridades de lxs muxes, sus sueños y aspiraciones de ser reconocidxs como reinas y transformarse en el punto central de la festividad. Al mismo tiempo, muestra la relación tan estrecha entre madre e hija, y cómo se apoyan mutuamente en todos los sentidos. Los atributos de reina muxe como la corona y el vestido de coloridas flores bordadas sobre fondo negro que, a pesar de su estilización, remite al traje de gala de las mujeres istmeñas, muestran su estatus y el orgullo al lograr alcanzar su sueño.

Como puede notarse, la obra de Morales seleccionada se centra en la comunidad muxe. Esto no solamente tiene que ver con la relación personal del artista con la comunidad en la que creció y en sus raíces, sino que muestra también el profundo interés del artista por dar a conocer la comunidad muxe en sus diferentes dimensiones. Su obra no muestra el enfoque típico y antropológico de la comunidad muxe, sino que pretende ir más allá, retratando las aspiraciones y las relaciones sexoafectivas de quienes pertenecen a esta comunidad. Muestra las corporalidades en sus diferentes dimensiones, tanto la reina muxe con el vestido elegante lleno de atributos típicos identitarios del istmo de Tehuantepec, hasta lx muxe con el torso descubierto y vestimenta masculina que muestra que la naturaleza muxe se relaciona con cómo se maneja el cuerpo más que con su aspecto exterior solamente.

Esto lleva a preguntar si lo muxe es también *cuir*, en el sentido estricto no lo sería, pues su existencia se remonta a los tiempos prehispánicos, donde la existencia de lxs muxes es perfectamente normal y no una ruptura con las estructuras tradicionales. Lo muxe es en sí mismo tradicional. Pero desde el punto de vista exterior, donde las dicotomías rígidas de género entre lo masculino y lo femenino son las que rigen la estructura de pensamiento, lo muxe es una de las tantas manifestaciones de lo cuir. Es decir, lo muxe es y no *cuir* al mismo tiempo, dentro de su comunidad simplemente pertenece a la norma que no se rige por una visión dual, y para el exterior es una ruptura con los estereotipos sexogenéricos tradicionales que se ha equiparado a lo trans y a lo homosexual. Además de implicar una ruptura interseccional en la que convergen factores como la clase social, el color de piel y la etnia (Anzaldúa, 2015).

Las obras permiten poner en un espacio relevante a la comunidad muxe, no solo dentro de su comunidad como ha sido siempre, sino también fuera de ella. Brindándoles así un lugar preponderante en todas sus dimensiones, mostrando que lxs muxe no únicamente

son una curiosidad, sino que son parte fundamental de la estructura social y económica de sus comunidades. Las obras de Morales se transforman en una herramienta política que legitima y visibiliza a estas comunidades (Barthes, 1999). Muchos de ellos incluso se han profesionalizado en los campos del derecho y la política para poder tener un rol activo en la toma de decisiones y en la defensa de sus comunidades (Martínez Hernández, 2016).

Morales lleva a cabo con su obra una labor intensa de visibilización más allá de los aspectos públicos, mostrando a lxs muxes también en su dimensión más humana, en la que sus afectos y sueños más profundos son abordados. Morales busca con su obra abrir espacios de representación, de difusión y de distribución para el arte como el suyo, que se centra en las disidencias sexo-genéricas (N. Morales, comunicación personal, 8 de julio de 2021). Su pensamiento es comunitario y personal a la vez. Lxs muxes forman parte de su identidad como oaxaqueño y como parte de la comunidad LGBTTTIQA+.

El orgullo identitario y la sinceridad de las representaciones de Morales se conjugan con la belleza visual de sus representaciones fotográficas. Su capacidad de crear fotografías de naturaleza casi pictórica en las que el cuidadoso manejo de los ambientes, las poses, la luz y la composición lo acercan a lo académico. El contexto y la cultura representadas amplían el sentido y la potencia cultural de estas imágenes (Barthes, 1964). Todo ello dota a sus imágenes de un atractivo y una 'intensidad' (Barthes, 1990) particular que despierta la curiosidad del espectador y hace de estas escenas imágenes que perpetúan y amplían el mito (Barthes, 1999) de las comunidades muxe. Así, la obra de Morales permite ver una de tantas realidades del diverso mosaico de la comunidad LGBTTTIQA+ en México. En este caso, a la comunidad muxe, cuya realidad difiere de otras comunidades trans, pues lxs muxe no son hombres que nacieron en el cuerpo equivocado, ni hombres que simplemente se visten como mujeres. Lxs muxes son el tercer sexo, ni hombres ni mujeres, y simplemente

indefinibles a partir de esta dicotomía. Además, ellxs viven en una aceptación particular en la república mexicana, que difícilmente se encuentra en otros lugares de la misma.

Fabián Cháirez

Fabián Cháirez es un artista mexicano nacido en Chiapas en 1987. Estudió Artes Visuales en la Facultad de Artes en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Se ha dedicado al arte desde 2012, teniendo como medio favorito la pintura al óleo. Su obra se enfoca principalmente en el uso de la anatomía masculina como eje y al cuestionamiento de los estereotipos de la masculinidad hegemónica mexicana. Su trabajo es un cuestionamiento a las imposiciones machistas. Su estilo pictórico está lleno de referencias a la cultura popular mexicana y a las figuras tradicionalmente masculinas mexicanas. Ha realizado diversas exposiciones colectivas e individuales desde 2012, entre las que destaca su participación en la exposición *Emiliano: Zapata después de Zapata*²² realizada por la Secretaría de Cultura de México en el Palacio de Bellas Artes en 2019, la que causó gran controversia (La Llorona Art Gallery, s.f.).

La producción artística de Cháirez es amplia y técnicamente muy pulida, es decir, tiene un magnífico uso de la proporción, el volumen, la luz, la perspectiva y el color desde un punto de vista académico. Sus principales influencias remiten a las obras de otros artistas mexicanos como Julio Galán y Saturnino Herrán. En el caso de las obras de Galán, Cháirez echa mano de la manera en que este artista representa las masculinidades no hegemónicas, agregando elementos sutiles a figuras estereotípicamente masculinas, como agregar carmín a los labios o algo de maquillaje en los rostros. En cuanto a la influencia de Herrán, esta

²² Para revisar un análisis más profundo de *La Revolución*, obra presentada en esta exposición, recomiendo revisar el artículo de Rodolfo Hachén (2020), el artículo de Úrsula Albo Cos y José Luis Sánchez Ramírez (2020) y la tesis de maestría de Nivardo Trejo Olvera (2020)

puede notarse en el tipo de pincelada, los escorzos y la reivindicación de personas morenas y de rasgos indígenas como sujetos protagónicos de sus representaciones.

La selección del *corpus* de obras específicas para analizar se basó en aquellas obras que abordan las corporalidades *cuir*²³ de manera directa, lo que dificulta acotar la selección, pues toda la obra de Cháirez tiene base en las corporalidades principalmente masculinas no hegemónicas. Por ello, la selección fue más compleja y se decidió tomar cinco ejemplos de las distintas corporalidades que suele representar el artista con mayor frecuencia, que son: charros, luchadores y maras. Si bien, el autor también tiene obras ligadas con la religión, estas decidieron dejarse de lado, no solamente porque no componen un conjunto de obras tan frecuente en el trabajo del artista, sino también por su carácter polémico centrado más en la crítica del autor del catolicismo que hacia las corporalidades propiamente dichas. Dentro de las obras que cumplían con este parámetro se seleccionaron cinco obras, que se consideraron representativas de las corporalidades *cuir* representadas por el artista. La forma en que Fabián Cháirez da a conocer su trabajo, además de las exposiciones, es a través de la galería La Llorona Art Gallery y a través de su Instagram²⁴, que es donde pueden encontrarse imágenes de la mayor parte de sus obras. Las imágenes seleccionadas son:

²³ En el caso de la obra de Fabián Cháirez se prefiere el término *cuir* pues su obra tiene la evidente intención de representar no sólo las corporalidades y sexualidades disidentes, sino que también hay una clara dimensión política que visibiliza la etnia, el color de piel y la clase social como factores fundamentales para su obra. Es decir, la obra de Morales no se realiza desde el privilegio blanco ciudadano, sino desde la periferia no sólo geográfica, sino también cultural, económica y étnica.

²⁴ @fabian_chairez [Perfil de Instagram]



Corazón de quinceañera II, 2012



Invocación, 2015



Desnudo enmascarado, 2017



Caricias a Herrán, 2020



Idilio, 2021

Estas cinco obras se analizaron a partir de la iconología de Panofsky (2017) en combinación con la semiótica de la imagen de Eco (1986, 1992) explicada con anterioridad²⁵. Se usa de base el análisis planteado por Panofsky (2017) enfocado en los niveles: pre-
iconográfico, iconográfico e iconológico y se complementa con la interpretación crítica de la

²⁵ Revisar el capítulo *La Representación y la Imagen* de la presente investigación, particularmente el apartado *Análisis de la Imagen. Teorías y Métodos*

semiótica de la imagen de Eco (1986, 1992). A partir de estos análisis²⁶, se encontraron ciertos elementos en común de las corporalidades *cuir* en las obras.

Las obras están realizadas con óleo sobre tela de grandes dimensiones, en general superan el metro cuadrado. Esto habla del uso de medios tradicionales de pintura por parte de Cháirez, lo cual acerca su trabajo a los medios clásicos de representación, en una visible búsqueda de subvertir las tendencias artísticas actuales inclinadas a los medios alternativos como el arte objeto, la instalación y los medios digitales, únicamente por mencionar algunos.

En este sentido, la plástica también se apega a lo académico buscando altos grados de figuración, con un uno extremadamente pulido, detallado y realista de la proporción, el volumen, la luz, la perspectiva y el escorzo. Sus composiciones son dinámicas y académicas, siendo las más utilizadas las composiciones centrales y áureas. El nivel técnico de las pinturas de Cháirez se ha complejizado con el paso de los años, si bien las obras de 2012 tienen un academicismo marcado, este se ha perfeccionado con el paso del tiempo. Cháirez no únicamente ha aumentado la cantidad de elementos presentes en los fondos de sus obras, pasando de fondos neutros como el presente en *Corazón de quinceañera II*, a fondos con elementos complejos como *Caricias a Herrán*, sino que también ha pasado de composiciones más bien estáticas como la de *Corazón de quinceañera II*, a unas completamente dinámicas y escorzadas como la presente en *Idilio*.

La pincelada varía entre las obras, pues en *Invocación*, *Corazón de quinceañera* e *Idilio* se decanta por una pincelada suave y difuminada que da a sus obras un aspecto casi fotográfico, mientras que en obras como *Caricias a Herrán* y *Desnudo enmascarado* opta por una pincelada marcada que otorga textura a los cuerpos. La plástica en todos los casos es pictórica, con una marcada figuración y grado de iconicidad en la representación (Villafañe,

²⁶ Los cuadros de análisis de cada obra utilizados como base para las reflexiones aquí presentes pueden encontrarse completos en el **Anexo B** de la presente tesis

1985) en el que se muestra un meticuloso estudio de la figura humana. La mayor parte de las obras tienen un aspecto luminoso en el que las sombras se aprovechan para enfatizar el volumen de los cuerpos, excepto en *Invocación*, en la que el uso de la luz es más bien *caravaggista*, con un claro oscuro barroquista. Así, mientras que la mayor parte de las obras tiene un aspecto brillante y vibrante en la que los colores destacan por medio de la luz, *Invocación* adquiere un tono más enigmático que da un protagonismo particular y misterioso al sujeto central.

Los trazos de Cháirez son cuidadosos y pulidos, la aplicación de los colores es muy meditado, dotando a los colores utilizados en cada obra de un significado particular. Por ejemplo, en *Corazón de quinceañera II* y las flores de *Caricias a Herrán*, Cháirez usa el rosa pastel como un elemento relacionado estereotípicamente con la feminidad (Heller, 2006) como punto de contraste con el Mara Salvatrucha²⁷ y el charro representado respectivamente. En *Invocación*, emplea los colores de la bandera nacional de manera sutil, utilizando el verde en el maguey, el rojo en el fondo y el blanco en el rebozo que el personaje principal lleva en los hombros. Mientras que el *Desnudo enmascarado e Idilio*, usa el amarillo anaranjado de los fondos para representar el dinamismo de los luchadores y sus acciones, rodeándolos a la vez de un aspecto radiante (Heller, 2006).

El color es usado como herramienta comunicativa principal apegada a los simbolismos y estereotipos de la mexicanidad. Cháirez aprovecha los simbolismos del vestido suntuoso de quinceañera para subvertir la imagen del Mara representado en *Corazón de quinceañera II*, al igual que usa el sombrero de charro para subvertir la imagen de masculinidad hegemónica representada por el charro que es presentado en una lánguida postura femenina

²⁷ Los maras son pandillas criminales de jóvenes entre los cinco y los treinta y cinco años de edad que tienen una profunda cohesión interna y ritos iniciáticos, para saber más recomiendo la lectura del trabajo de Julio Rivera Clavería (2013) y el de Stanisław Kosmyńka (2020) al respecto

en *Caricias a Herrán*. También utiliza la figura fuerte y estereotípicamente masculina de los luchadores como ídolos populares mexicanos, utilizando como referencias inmediatas la figura de El Santo y Blue Demon en sus obras de *Desnudo enmascarado* e *Idilio* (Bonino, 2008; Connell, 2005; Domínguez Ruvalcaba, 2013; Monsiváis, 2004; Núñez Noriega, 2016).

Así mismo, en *Invocación*, emplea como elementos de la mexicanidad el maguey, el águila y el rebozo, logrando así obras de fuerte impacto visual tanto por su temática como por su técnica academicista. Esto hace de las obras de Cháirez representaciones tanto icónicas (Gadamer, 1999; Goodman, 2010; Mitchell, 2016; Ricoeur, 2013) como simbólicas (Cassirer, 2007; Foucault, 1968; Geertz, 2003; Gombrich, 2012; Peirce, 1974), en las que no únicamente se aprovecha el parecido con el modelo original, sino también el significado complejo de los signos.

El uso de la proporción humana en las figuras es siempre adecuado de acuerdo con el canon griego de proporción humana que, aún hoy día, se enseña en las academias de arte, evidenciando el profundo interés del artista por la figura humana como tema central. Además, las posturas de sus sujetos muestran una complejidad cada vez más acusada, iniciando por el plano medio de *Corazón de quinceañera II* y terminando con el complejo escorzo de *Idilio*. Estas son al mismo tiempo simbólicas, pues hacen visibles las complejidades de las figuras representadas, en *Corazón de quinceañera II*, la posición de las manos, la mirada desafiante y el machete en alto se transforman en la representación de la violencia machista. En *Caricias a Herrán*, *Invocación* y *Desnudo enmascarado*, la posición lánguida, curvada y de rodillas juntas de los personajes permite acercarlos a lo estereotípicamente femenino (Alegría, 2005). Mientras que, en *Idilio*, es más bien el abrazo entre los luchadores lo que permite ubicarlos en la subversión de la heterosexualidad hegemónica y acercarlos a lo *cuir*.

Las figuras de Cháirez muestran los cuerpos masculinos de piel morena como figura central, subvirtiendo no solo los estereotipos de género a partir de escenas homoeróticas, sino también retando los estereotipos de belleza eurocentristas blancos al representar cuerpos morenos de rasgos predominantemente indígenas o mestizos. Para Cháirez es muy importante poner en el centro de atención al hombre homosexual, pero no el hegemónico blanco que ha logrado adquirir cierto grado de aceptabilidad.

Todo se detonó por la necesidad de representación, porque, repito, al ser prieto, amanerado, homosexual, de clase media-baja, en una ciudad como Tuxtla Gutiérrez, pues yo creía que no valía nada porque no tenía un referente positivo en el cuerpo de mi condición (Cháirez, comunicación personal, 05 de agosto de 2021)²⁸.

Las representaciones pictóricas de Cháirez se relacionan con su propia historia personal que es extrapolada al cuestionamiento de los estereotipos hegemónicos de la masculinidad mexicana (F. Cháirez, comunicación personal, 05 de agosto de 2021). Así, el artista se vale de figuras estereotípicamente masculinas para subvertirlas y cuestionarlas. Por ejemplo, en *Corazón de quinceañera II*, el autor utiliza el color rosa pastel del fondo y el vestido suntuoso de quinceañera utilizado por la figura del Mara, dotando así de una feminidad dulce y juvenil a la figura del Mara Salvatrucha estereotípicamente masculino y violento (Kosmyinka, 2020). Con esta contradicción, el autor genera un doble discurso, en el que el Mara representa la violencia pura e irracional de las represiones exigidas a la masculinidad hegemónica (Monsiváis, 2004; Núñez Noriega, 2016), mientras que el fondo y el vestido representan el verdadero ser del personaje representado.

En el caso de *Caricias a Herrán*, Cháirez utiliza la figura del charro, epítome de la masculinidad mexicana, y lo coloca desnudo, hincado, con las rodillas muy juntas y en una

²⁸ La transcripción completa de esta entrevista puede encontrarse en el **Anexo A** del presente documento

posición inclinada, las uñas pintadas y la mirada baja que muestran el pudor estereotípicamente relacionado con lo femenino (Alegría, 2005). Así, la figura de masculinidad hegemónica es transformada de golpe en una representación de la feminidad masculina. Algo similar sucede con *Desnudo enmascarado*, en esta obra no solamente el cuerpo está desnudo y, por ello, vulnerable, sino que la figura del luchador enmascarado con una máscara de plata, en una evidente alusión a la figura de El Santo, se muestra en una acción sumamente sugerente.

En *Desnudo enmascarado* (...) de Cháirez observamos a un gladiador que lame una pistola, acción que asemeja una felación y que ejemplifica una erotización de la violencia. El revólver, dispositivo arquetípico del macho mexicano, bragado y hegemónico, resulta ahora conquistado por el imaginario homosexual de una manera lúdica (Trejo Olvera y Ruiz Tresgallo, 2021, p.25).

El personaje sujeta en su mano derecha un revólver plateado y levanta el dedo meñique de su mano derecha, lo que permite ver la larga uña pintada de un intenso rojo que simboliza la naturaleza afeminada de la figura. Pero al mismo tiempo, el luchador lame el revólver, en una sugerente alusión al acto de lamer el falo masculino. Así, el enmascarado de plata, ídolo de las masas y ejemplo de masculinidad y valor, es transformado en la imagen viva del deseo homosexual. La figura es así subvertida y transformada en una imagen homoerótica que rompe con el dictamen de heterosexualidad demandado a la masculinidad hegemónica (Núñez Noriega, 2016).

En cuanto a *Idilio*, la subversión proviene del uso de luchadores, al igual que en *Desnudo enmascarado*, pero aquí, el acto amoroso sucede entre los dos personajes representados. Los luchadores se entrelazan en un abrazo y parecen estar a punto de darse un beso. Esta imagen en la que los luchadores parecen estar cayendo o volando se

transforma en una imagen romántica entre un luchador con máscara azul y capa que recuerda a Blue Demon y otro luchador con máscara y capa lila. Esta escena homoerótica entre dos figuras que normalmente son simbolismo de la masculinidad hegemónica que, como ya se ha mencionado, demanda la heterosexualidad obligatoria. Cháirez se vale de elementos visuales específicos que cambian por completo la lectura de la imagen, desde la postura corporal de los personajes hasta detalles como el color de las uñas en *Caricias a Herrán*.

La mexicanidad y los elementos visuales que se han relacionado tradicionalmente con esta son explotados por Cháirez, particularmente en *Invocación*. En esta, se utilizan elementos como el maguey, que es considerado como un elemento identitario debido a que de él se sacan bebidas nacionales como el pulque y el tequila. Así mismo, frente a la figura principal se encuentra un águila real, que es la misma que aparece en el escudo nacional. El personaje principal también lleva enredada en su brazo izquierdo, esta serpiente pertenece también al escudo nacional. Esta obra en particular se transforma en una metáfora de la bandera nacional y la patria, que normalmente se representa con una mujer y que Cháirez representa con un hombre moreno de rasgos indígenas y evidentemente amanerado. Esta obra, muestra la búsqueda constante de Cháirez de incluir las identidades *otras*, es decir, aquellas que no son blancas, heterosexuales o europeas, en la identidad nacional. Es decir, Cháirez busca representar a los miembros de la comunidad LGTBTTTIQA+, en particular a los hombres gays de comportamiento más bien femenino, que han sido excluidos del discurso hegemónico nacional de la identidad nacional, presentándolos como la parte central de sus piezas en un proceso de reivindicación, inclusión y visibilidad (Núñez Noriega, 2016).

El uso de cuerpos masculinos de piel morena es una constante en su obra. Si bien este intento reivindicativo ya se había realizado durante el muralismo mexicano

postrevolucionario, con autores como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Saturnino Herrán y José Clemente Orozco, quienes en sus diversas representaciones reivindican al indígena, al campesino y al obrero de piel morena en un discurso que correspondía a la visión de nación que se construía en el México postrevolucionario. Cháirez añade una vuelta de tuerca, al hacer que estos personajes, además, tengan posturas corporales contra hegemónicas, es decir, se representan hombres que en lugar de tener posturas corporales que denoten seguridad, fuerza y dominio (Monsiváis, 2004; Núñez Noriega, 2016), se encuentran en posturas que se relacionan de manera hegemónica con la feminidad (Alegría, 2005). Así, sus obras muestran no solamente al hombre moreno que sale de los estándares eurocentristas de belleza que se han establecido como hegemónicos, sino que, además, muestra hombres afeminados o acompañados de atributos femeninos, que rompen con la heterosexualidad hegemónica.

El uso de simbolismos en las obras es complejo, en el caso de *Corazón de quinceañera II*, Cháirez representa a un Mara, símbolo de masculinidad violenta por la naturaleza de estas bandas delictivas, quien ostenta un machete en una mano y los tatuajes que cubren su cuerpo como elementos identitarios de su lugar en la organización Mara. Esto contrasta visiblemente con el atuendo de quinceañera del Mara, así como con el fondo rosa mexicano. Este contraste no solamente hace alusión al paralelismo entre la fiesta de quince años como rito iniciático de entrada a la adultez de las mujeres en México con los de los Maras para mostrar su valía y su capacidad de pertenecer a la agrupación.

Al mismo tiempo, expone el carácter homosexual del personaje retratado al ataviarlo con el vestido típico de la quinceañera, evidenciando así la falsa relación entre las identidades sexo-genéricas disidentes y las características particulares de los individuos. Resulta muy común que también las identidades sexo-genéricas disidentes son socialmente

estereotipadas, es decir, se espera que las características físicas y de comportamiento de lxs individuos que pertenecen a la comunidad LGBTTTIQA+ correspondan a ciertos códigos, cuando esto no es necesariamente así. Es decir, dentro de la comunidad LGBTTTIQA+ existen grandes variantes, los hombres gays no son siempre afeminados, ni las lesbianas son siempre machorras. Estos estereotipos obedecen a la compulsión de relacionar las disidencias con los estereotipos dicotómicos hegemónicos, pero esto responde rara vez a la realidad de los sujetos.

Cháirez juega con el oxímoron, al usar un Mara que por definición es machista, violento y, por supuesto, heterosexual (Kosmyńska, 2020), en una situación que le acerca a la homosexualidad y el travestismo. Este juego visual evidencia la represión que sufren los sujetos dentro de ciertos círculos, en lo que se ven obligados a reprimir y esconder sus preferencias sexuales o sus identidades sexo-genéricas disidentes para poder pertenecer (Núñez Noriega, 2016).

En el caso de *Invocación*, los simbolismos se encuentran en los elementos del entorno. La postura del personaje principal, en una curva casi *praxiteliana*, dota a la obra de dinamismo y sensualidad. El desnudo frontal masculino remite al arte griego clásico en el que se exaltaba la belleza del cuerpo masculino, pero la fisonomía del personaje rompe con el canon de belleza hegemónico occidental, ya que el personaje retratado no es blanco ni presenta una musculatura particularmente marcada. Los elementos del entorno de esta obra: el águila a los pies del personaje, el maguey, el rebozo blanco, el fondo y la flor rojos que corona la sien del personaje conforman en su conjunto la bandera nacional mexicana. Cháirez construye una versión subversiva de la patria que es tradicionalmente una mujer en

el discurso nacional²⁹, colocando en su lugar a un hombre homosexual que se evidencia por la postura corporal afeminada. Esto permite que la obra adquiera no solo un significado que cuestiona los elementos simbólicos usados de manera tradicional para representar la identidad nacional, sino que otorga una carga *cuir* a la misma al colocar un personaje sexogenérico disidente como elemento representativo de dicha identidad.

En el caso de *Desnudo enmascarado*, Cháirez utiliza la figura emblemática del Santo, el enmascarado de plata, como figura de masculinidad arquetípica del imaginario visual nacional, para subvertirla y transformarla en una figura homoerótica. Dicha figura posee como elementos de disidencia sexo-genérica la uña larga en el dedo meñique que se levanta hacia arriba, y la alusión sexual en el acto del enmascarado al lamer la pistola que sostiene. Esto en una clara analogía entre la pistola y el miembro masculino, dando así un giro total de la figura del luchador enmascarado como un símbolo de la masculinidad hegemónica, transformándolo en una figura de sensualidad homosexual.

Algo similar sucede con la obra de *Idilio*, en la que las dos figuras masculinas ataviadas como luchadores enredan sus cuerpos y se encuentran a punto de darse un beso. Además, ambas figuras se encuentran flechadas del lado izquierdo del cuerpo, a la altura del corazón, aludiendo claramente al flechazo de amor. Así, el idilio se refiere a la relación homoafectiva entre los personajes representados quienes, así, subvierten la heterosexualidad hegemónica normalmente representada por este tipo de figuras (Bonino, 2008; Connell, 2005; Domínguez Ruvalcaba, 2013; Monsiváis, 2004; Núñez Noriega, 2016).

En el caso de *Caricias a Herrán*, es al mismo tiempo una subversión y un homenaje. Es subversiva, pues utiliza la figura del charro, hombre estereotípicamente masculino en el

²⁹ Basta tomar como ejemplo la imagen utilizada durante 60 años en los Libros de Texto Gratuito distribuidos por la Secretaría de Educación Pública (SEP) de México, esta obra llamada *La Patria*, fue pintada por Jorge González Camarena en 1962

imaginario nacional que se caracteriza por su naturaleza de mujeriego, macho y valiente, y que ha servido como imagen de identidad nacional (Wenceslau, 2017). Cháirez coloca esta figura masculina desnuda en una posición corporal estereotípicamente femenina, lo que, junto con el esmalte rojo de las uñas del personaje, dota a la figura de un carácter evidentemente relacionado con la homosexualidad. La obra es, al mismo tiempo, un homenaje a Saturnino Herrán, pintor que inspira a Cháirez tanto en el tratamiento de la figura humana como en la pincelada. Así, el uso de la pose, el énfasis del volumen, la centralidad de la figura humana y el uso del color (Bital Grupo Financiero, 1994), recuerdan a las pinturas de dicho autor. También por ello, coloca Cháirez la cúpula de la catedral de Aguascalientes como fondo, pues este es el lugar natal de Herrán. *Caricias a Herrán*, muestra la admiración de Cháirez hacia el pintor, evidencia la manera en que retoma la técnica y los elementos identitarios mexicanos de éste, pero desde una perspectiva *cuir*.

La obra de Fabián Cháirez usa así las figuras hegemónicas de la masculinidad mexicana y las transforma en figuras emblemáticas de la comunidad LGBT+T+I+Q+A+, en particular de la homosexualidad masculina. Pero la ruptura no es únicamente en este sentido, pues Cháirez entiende a la perfección el entrecruzamiento entre preferencia sexual, origen étnico, color de piel y clase social. Es decir, al autor le queda más que claro que las actitudes de aceptación o rechazo hacia los hombres homosexuales no es la misma si estos son blancos, de rasgos europeos, de clase alta y fisiológica y actitudinalmente apegados a la masculinidad hegemónica, que sí son morenos, de origen indígena, de clase media baja y afeminados. La experiencia de Cháirez le ha permitido vivir en carne propia el rechazo no solamente por su orientación sexual, sino también por su color de piel y su clase social (F. Cháirez, comunicación personal, 05 de agosto de 2021). La apertura hacia las disidencias

sexo-genéricas sigue teniendo sesgos y la mayor parte de las identidades disidentes aceptadas son aquellas que se acercan lo más posible a la hegemonía dicotómica.

La representación es una manera de re-articular, en términos propios, la noción de masculinidad (...) el cuerpo deviene un lienzo (...) donde se dirimen las batallas de género (...) estas escrituras sobre los cuerpos consisten en utilizar el erotismo y la sexualidad de forma explícita (...) Re-escribir los deseos homosexuales entreverados con la iconografía nacional mexicana (...) las imágenes realizan una “descolonización” de la cultura visual mexicana a la que pertenecen. Lo hacen a través de la inserción de los imaginarios disidentes del cuerpo, cuyos componentes orgánicos son las modulaciones del homoerotismo; la fetichización de la genitalidad y la feminización del cuerpo masculino (Trejo Olvera, 2020, pp.98-99).

Sus figuras no solamente cuestionan la masculinidad hegemónica, sino también las representaciones de la misma homosexualidad, que parece únicamente ser viable a través de estereotipos blancos de clase media (Gómez Beltrán, 2018). Su obra parte entonces de un cuestionamiento más amplio, que no solamente se centra en la disidencia sexo-genérica, sino que resalta las diferencias existentes entre estos mismos grupos. Cháirez pone sobre la mesa las diferencias sociales, étnicas y de color de piel como una dimensión más que hace más o menos aceptable una disidencia sexo-genérica, cuestionando también la ubicación geográfica del individuo, ya que no es lo mismo ser abiertamente homosexual o perteneciente a la comunidad LGBTQTIA+ en zonas urbanas como la Ciudad de México, que serlo en una pequeña población de una zona rural. Para Cháirez queda claro que las violencias enfrentadas por los hombres homosexuales, blancos y de clase media que habitan en la ciudad de México, no son las mismas que las que enfrenta un hombre homosexual, moreno, de una etnia determinada y que habita en un pueblo pequeño del sureste de la

república mexicana (Cháirez, comunicación personal, 05 de agosto de 2021). “Fabián Cháirez, resemantiza el cuerpo masculino a través de una visión no normativa, que cuestiona los estereotipos en términos propios de los artistas miembros de la comunidad de la diversidad sexual en México” (Trejo Olvera, 2020, p.75).

La obra de Cháirez parte de su propia experiencia como hombre homosexual, moreno, que nació en un lugar distinto a la ciudad de México y reivindica estas diferencias y disidencias a través de su pintura. Su pintura es una herramienta que pretende darle un lugar a los *otros*, no solo por su diferencia sexo-genérica, sino a partir de las múltiples diferencias de clase, color de piel, origen étnico y posición socioeconómica, que les hacen objeto de discriminación y violencias incluso dentro de la misma comunidad LGTBTTIQA+. Esto hace que su pintura pertenezca a las representaciones sociales (Doise, 1986; Jodelet, 1986; Moscovici, 1979), ya que permiten a su autor dar sentido al mundo que le rodea y además puede influir en la forma en que las personas perciben, juzgan y actúan hacia los cuerpos morenos de rasgos indígenas. Cháirez, dota de particular belleza a estas corporalidades, lo que no solamente las visibiliza, sino que les da un lugar en las narrativas artísticas y sociales más allá del eurocentrismo, que únicamente acepta como bello aquello que se apega a los estándares blancos heteronormados.

Valeria Ortega Osuna

Valeria Ortega Osuna es una artista mexicana nacida en Tijuana en 1995. Estudió Artes Plásticas en la Universidad Autónoma de Baja California Campus Tijuana de 2014 a 2018. Se ha dedicado al arte desde 2016, como parte de la segunda generación del Programa de Producción de Arte Contemporáneo. Ha participado en seminarios transnacionales en 2017 entre Tijuana y San Diego; y fue el mérito escolar de su generación. Tiene como medio favorito la pintura al óleo y los medios tradicionales con una técnica

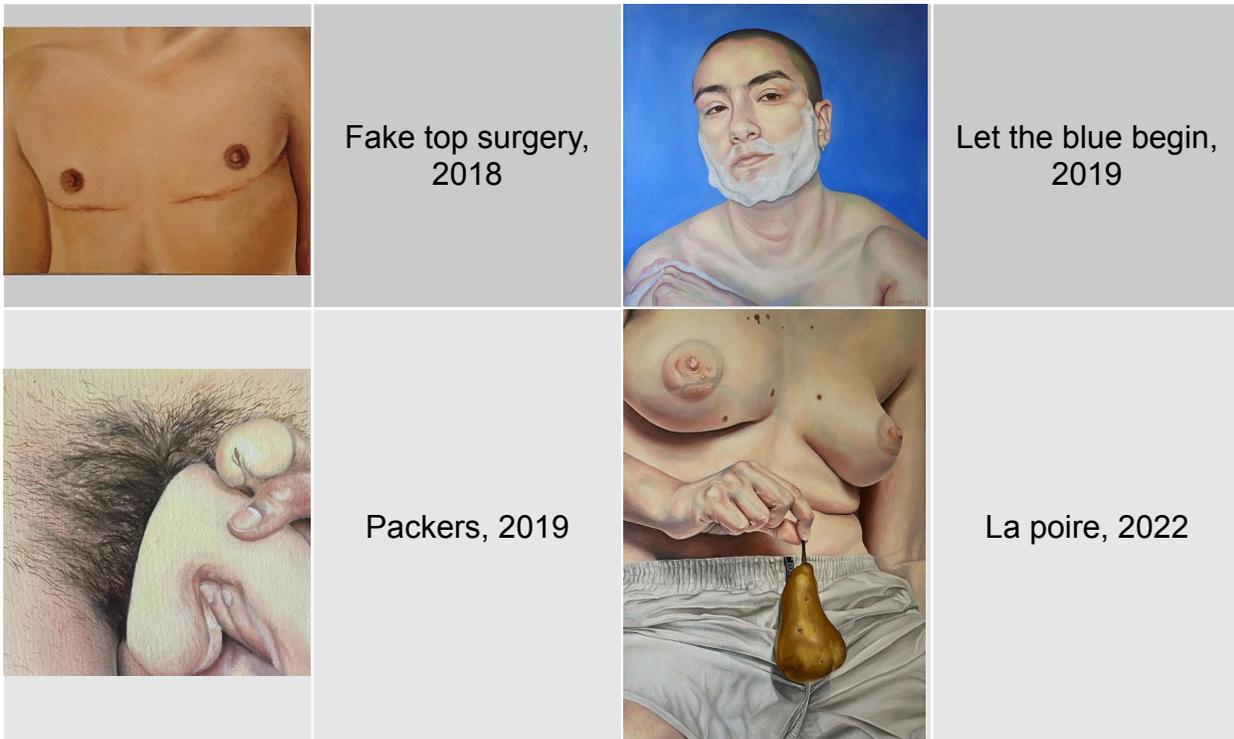
hiperrealista basada en fotografías tomadas por ella. Su obra se enfoca en la representación de sus propias preocupaciones y obsesiones. Su trabajo es un reflejo de experiencias propias como persona *queer*, y de otros que la rodean, explorando con especial énfasis en lo relacionado con el género y la sexualidad. Cuestiona la fragilidad de las ideologías binarias dominantes a través de diversas imágenes centradas en el cuerpo. Ha realizado algunas exposiciones colectivas e individuales, entre las cuales, la más importante, es *Hyperreal/ Precession of simulacra* realizada en San Diego para el proyecto *Weird Hues* (Breast & Chest, 2016).

La producción artística de Ortega Osuna es relativamente pequeña debido a su juventud, pero a pesar de ello es técnicamente muy pulida. Sus principales influencias remiten a las obras de artistas como David Hockney, sobre todo en cuanto al tamaño y formato de las obras (V. Ortega Osuna, comunicación personal, 10 de junio de 2021)³⁰. La selección del *corpus* de obras específicas para analizar se basó en aquellas que abordan las corporalidades *queer* de manera directa, lo que dificultó acotar la selección, pues gran parte de la obra de Ortega Osuna tiene base en corporalidades que cuestionan los binarismos hegemónicos. Dentro de las obras que cumplían con este parámetro se seleccionaron cuatro representativas de las corporalidades *queer* representadas por la artista, debido a que despliegan cuestionamientos interesantes sobre la concepción del cuerpo y se aprovechan los estereotipos hegemónicos de masculinidad y feminidad para subvertirlos y cuestionarlos.

La forma en que Valeria Ortega Osuna da a conocer su trabajo, además de las exposiciones, es a través de su Instagram, que es donde pueden encontrarse imágenes de la mayor parte de sus obras. Instagram las ha censurado en varias ocasiones por el recurrente

³⁰ La transcripción completa de esta entrevista puede encontrarse en el **Anexo A** del presente documento

uso de desnudos hiperrealistas que son confundidos con fotografías. Las imágenes seleccionadas son:



Estas cuatro obras se analizaron a partir de la iconología de Panofsky (2017) en combinación con la semiótica de la imagen de Eco (1986, 1992) explicada con anterioridad³¹. Se usa de base el análisis planteado por Panofsky (2017) enfocado en los niveles: pre-iconográfico, iconográfico e iconológico y se complementa con la interpretación crítica de la semiótica de la imagen de Eco (1986, 1992). A partir de estos análisis³², se encontraron ciertos elementos en común de las corporalidades *queer* en las obras.

³¹ Revisar el capítulo **La Representación y la Imagen** de la presente investigación, particularmente el apartado **Análisis de la Imagen. Teorías y Métodos**

³² Los cuadros de análisis de cada obra utilizados como base para las reflexiones aquí presentes pueden encontrarse completos en el **Anexo B** de la presente tesis

Las obras están realizadas con óleo sobre tela de dimensiones medianas, entre los 25 y los 80 cm por lado. Esto habla de la utilización de medios tradicionales de pintura por parte de Ortega Osuna, pero con un acercamiento profundo con la fotografía. La obra de Ortega Osuna es primero un trabajo fotográfico, que después de una cuidadosa selección y un detallado trabajo plástico se traslada al lienzo con el mayor realismo posible, tal y como hacen los artistas hiperrealistas de los 60 como Chuck Close o Don Eddy. El uso de la fotografía como base para después trasladarla al lienzo en la técnica de óleo, el cuidadoso detalle en el volumen, la luz, el color y la proporción, acerca el trabajo de la artista a los medios clásicos de representación, como es la pintura, en una visible búsqueda de mostrar su capacidad técnica con los medios tradicionales.

La plástica se apega a lo académico buscando altos grados de figuración, con un empleo extremadamente pulido de la proporción, el volumen, la luz, la perspectiva y el escorzo. Sus composiciones son generalmente centrales y académicas. A pesar de su juventud, puede notarse un estilo marcado en el trabajo de Ortega Osuna, su paleta cromática, al tener siempre acercamientos extremos a los sujetos, se centra en los colores neutros propios de la piel. Como excepción está la obra de *Let the blue begin* donde el azul del fondo corresponde con la relación entre este color y la masculinidad hegemónica. Ortega Osuna y su obsesión por las figuras fálicas (V. Ortega Osuna, comunicación personal, 10 de junio de 2021), evidente en la obra de *Packers*, la hacen fácilmente reconocible. También es notorio el avance técnico en el empleo de las sombras, jugando con diferentes tonalidades para lograr un volumen más marcado en las figuras.

La pincelada es suave y difuminada, lo que da a sus obras un aspecto casi fotográfico, lo que dota a su obra de un alto grado de iconicidad (Villafañe, 1985) y permite ubicar su obra dentro de las representaciones icónicas (Gadamer, 1999; Goodman, 2010; Mitchell,

2016; Ricoeur, 2013). La plástica en todos los casos es pictórica, con un fuerte realismo en la representación en el que se muestra un meticuloso estudio de la figura humana. La mayor parte de las obras tienen un aspecto luminoso en el que las sombras se aprovechan para enfatizar el volumen de los cuerpos. Estos normalmente se muestran fragmentados al estilo del *close up* fotográfico, evitando mostrar los cuerpos completos y enfatizando de esta manera ciertas zonas específicas de la fisonomía humana. Los trazos de Ortega Osuna son cuidadosos y pulidos, el uso de sus colores tiende a ser frío excepto en *Fake top surgery*. El empleo de la proporción humana en las figuras es siempre adecuado, evidenciando el profundo interés de la artista por la figura humana como tema central, dando siempre un giro lúdico y subversivo hacia la sexualidad. En este sentido, Ortega Osuna juega con la ruptura de la corporalidad femenina hegemónica (Lagarde, 1990; Lamas, 2022) y aprovecha su obsesión hacia los penes y la utilización de *packers*³³ y prostéticos para subvertir lo esperado en una figura femenina.

Sus figuras muestran cuerpos ambiguos, por ejemplo, en *Fake top surgery* es imposible saber si se trata de un cuerpo masculino o femenino, no solamente por el encuadre cerrado de la pintura que no proporciona más información sobre el modelo. A primera instancia podría pensarse que es el torso de un hombre trans, pero el título hace que esto también se cuestione. Por otro lado, *Let the blue begin* es un autorretrato de la artista, pero ella está retratada de los hombros hacia arriba, además, el corte de cabello a rape y la espuma para rasurar que cubre su barba dota de ambigüedad sexo-genérica a la obra.

³³ Los *packers* hacen referencia en el sentido más coloquial de la palabra al 'paquete'. Son prostéticos "diseñados para verse y sentirse lo más cercanos posible a un pene" (Ureta, 2022), estos son utilizados por los hombres *trans* y existen de diferentes naturalezas, algunos simulan un pene flácido y están pensados para usarse en lo cotidiano entre la ropa interior creando la forma del bulto entre las piernas. Los *packers* STP «stand to pee», tienen un doble uso, ya que pueden usarse como bulto de diario y para orinar de pie y los *packers* de uso sexual están entre los más comunes.

En el caso de *Packers* el encuadre extremadamente cerrado, al igual que en *Fake top surgery*, impide tener más información sobre los modelos, únicamente pueden verse los *packers* y el vello púbico, por lo que la imagen dota de ambigüedad al sujeto pudiendo pertenecer a cualquiera de los sexos. Y en el caso de *La poire*, si bien hay más información visual por tratarse de un encuadre ligeramente más abierto que permite ver el torso femenino desnudo, la vestimenta (los bóxers de hombre), la postura del sentado con piernas abiertas y la sugerencia del falo por medio de la pera contribuyen a la ambigüedad sexo-genérica de la figura representada. El uso de todos estos elementos y signos con un profundo significado acerca su trabajo a las representaciones simbólicas (Cassirer, 2007; Foucault, 1968; Geertz, 2003; Gombrich, 2012; Peirce, 1974).

Las obras de Ortega Osuna en general son las de la misma artista como figura central, cuestionando no solo los binarismos de género a partir del uso de *packers*, sino también retando las inquietudes personales de la artista. Si bien Ortega Osuna se identifica a sí misma como mujer y no se concibe como hombre ni pretende ser un hombre trans, tiene una fuerte obsesión por los penes que la lleva a representar estos de manera continua en sus obras (Ortega Osuna, comunicación personal, 10 de junio de 2021). Para Ortega Osuna es muy importante poner en el centro de atención su propio cuestionamiento como persona *queer* que se identifica como mujer *gay* y que piensa de manera constante en hacerse una cirugía de remoción de senos, pues los siente ajenos a su identidad (Ortega Osuna, comunicación personal, 10 de junio de 2021).

Las representaciones pictóricas de Ortega Osuna se relacionan con su propia historia y la de las personas más cercanas a ella; esto convierte su obra en una reflexión profundamente autorreferencial. Así, la artista se vale de figuras altamente erotizadas que cuestionan las maneras hegemónicas de convivir con el propio cuerpo y de ejercer la

sexualidad. Es decir, para Ortega Osuna es importante mostrar su forma diferente de ser mujer y de convivir con su propio cuerpo, que rompe con los mandatos hegemónicos de feminidad que suelen exigir del cuerpo femenino énfasis en los senos y las caderas, el cabello largo y la vestimenta ceñida y provocativa (Lagarde, 1990; Lamas, 2022) a la que la autora se opone. Para ello, Ortega Osuna se vale de elementos fálicos en imágenes fragmentarias, así no puede verse a la totalidad del sujeto, sino únicamente una fracción, ya sea el pecho, los genitales o el rostro, pero siempre solamente un fragmento. Esta fragmentación provoca un énfasis particular, el espectador mira únicamente lo que Ortega Osuna quiere que se vea. Los cuerpos usados por la artista se tornan entonces ambiguos, pues da solamente un trozo de la información, por lo que la escena debe ser completada siempre por el espectador.

Así mismo, la visión de Ortega Osuna se aleja de la mexicanidad tradicional, ya que su contexto fronterizo la acerca más a la cultura estadounidense que a la propia. Esto es notorio incluso en los títulos de sus obras, que están en inglés. El uso de su propio cuerpo es una constante en su obra, si bien también retrata a otras personas, la reflexión sobre sí misma y sus inquietudes de expresión de género que tienden a la masculinidad, se transforman paulatinamente en una constante. Sus inquietudes surgen de que la misma autora no encontraba trabajos artísticos en los que pudiera sentirse representada, en cuanto a sus inquietudes y su expresión de género (Méndez, 2019-presente, 28m15s).

La obra de Ortega Osuna es directa y, por ello, transgresora, lo que hace ver tanto formal como simbólicamente, no oculta sus intenciones y habla de frente al espectador, pero al mismo tiempo deja muchos huecos que el espectador se ve obligado a llenar. En el caso de la obra de *Fake top surgery*, el título nos indica que la cirugía mostrada no es real, y es una muestra del juego constante entre apariencia y realidad. El torso es visiblemente

masculino, pero podría tratarse de un hombre trans, o de una mujer que ha sido sometida a una cirugía de extracción de senos, pero el título revela el juego detrás de la pintura y que advierte que no hay que dejarse llevar por las apariencias. Al mismo tiempo, saca de la zona interpretativa el manejo de los cuerpos en la reasignación de sexos y la amplía al provocar que pensamientos en torno a lo que ocurre en las mastectomías por cáncer, por ejemplo.

Este juego parece inocente, pero refleja la realidad de la artista, quien posee una apariencia masculina desde el punto de vista hegemónico (Bonino, 2008; Connell, 2005; Domínguez Ruvalcaba, 2013; Monsiváis, 2004; Núñez Noriega, 2016) y, sin embargo, se identifica como mujer. Por supuesto, la experiencia de la artista puede extrapolarse a la de muchas otras mujeres, que aun identificándose como tales, no logran entrar en los estereotipos de feminidad socialmente establecidos. Esto no tiene que responder necesariamente a una expresión de género totalmente apegada a la masculinidad, puede deberse simplemente a la imposibilidad de cumplir con los estándares establecidos para los cuerpos femeninos (Lagarde, 1990; Lamas, 2022). La obra es el reflejo de uno de los deseos de la artista de extirparse los senos algún día, y es, al mismo tiempo, una reflexión de la artista sobre las mujeres que se ven obligadas a removerse los senos, debido al cáncer de mama. Por ello, la obra tiene una lectura múltiple, todas ellas relacionadas con la artista, su entorno y las vivencias propias y de las personas más cercanas a ella.

A diferencia de esta obra, las otras tres son un juego más directo con las identidades genéricas, entretejen la sexualidad y la identidad de género en complejas ecuaciones que rompen con los binarismos clásicos. Es decir, los estereotipos de masculinidad y feminidad hegemónicos establecen principios tanto de comportamiento como de corporalidad que implican ciertos códigos. En el caso de las masculinidades, estas deben ser fuertes, dominantes, asertivas, abiertas y agresivas, pero, sobre todo, tener características lo más

alejadas posibles a la feminidad (Ramírez, 2005; Scott, 2008). En el caso de las feminidades, por el contrario, además de oponerse a la masculinidad, deben ser frágiles, dependientes, seductoras, pasivas y receptivas, entre otras cosas (Lagarde, 1990; Lamas, 2022).

Estas cualidades se entretajan en la obra de Ortega Osuna, quien juega con la mezcla constante de las corporalidades y cualidades masculinas y femeninas, en una obra que es al mismo tiempo lúdica y reflexiva sobre las expectativas sexo-genéricas hegemónicas. La obra refleja las inquietudes de la artista respecto al propio cuerpo y, al mismo tiempo, cuestiona las formas hegemónicas únicas de ser mujer, hombre, trans, *gay*, lesbiana, etc. Estas obras se *queerizan* a partir de la fragmentación, el trazo, la fisonomía de lxs modelos, el juego retórico entre la imagen y el texto y la simbología del cuerpo, que muestran imágenes poco convencionales en las que no se puede identificar del todo al sujeto.

Packers y *La poire* muestran, tanto como aluden, al falo; la primera por medio de un prótesis y la segunda por medio de una pera que se transforma en una figura fálica ante el espectador. En la primera no hay manera contundente de saber el género del individuo que sostiene el prótesis, lo que permite que el juego de Ortega Osuna sea aún mejor logrado, al cuestionar los límites genéricos de la sexualidad misma. La autora juega con la performatividad (Butler, 2002, 2004, 2007) como elemento fundamental. La identidad sexo-genérica de lxs individuos retratados se resiste a performar de manera clara alguno de los binarismos hegemónicos, las figuras no son ni masculinas ni femeninas, rompen con los estereotipos de uno y otro género y se liberan con ello de las ataduras y las reglas establecidas.

En el segundo caso, la pera es sostenida por una figura femenina, con lo que alude a otras maneras de concebir la sexualidad de las mujeres. Si bien refleja la profunda obsesión

artística de la autora por los penes y las figuras fálicas, también induce a considerarlos fuera de los contextos tradicionales en los que se les inserta. No hay una sugerencia de intercambio sexual, de autoplacer o de venta del cuerpo. Más bien estos textos pictóricos funcionan como la apropiación que hace la artista del falo. Ortega Osuna decide performar (Butler, 2002, 2004, 2007) la masculinidad, pero de una manera que no pretende ser un simulacro de la masculinidad, sino que pretende evidenciar su identidad como mujer. Es decir, las imágenes, al usar elementos fálicos evidentemente artificiales, dejan claro el juego con la figura fálica sin pretender que esta sea percibida como una verdad. La intención de Ortega Osuna es perforar su feminidad fuera de los límites de la feminidad hegemónica y acercarse a la performatividad de la masculina sin lograrla del todo, quedándose así, a medio camino, en una feminidad que coquetea con lo masculino sin entrar del todo en ese territorio.

En cuanto a la obra *Let the blue begin* la autora se autorretrató con espuma de afeitar sobre el rostro en un acto tradicionalmente masculino. La artista se masculiniza al límite, poniendo sobre la mesa otras formas de ser mujer que no se adaptan ni se constriñen a los binarismos hegemónicos tradicionales. La obra de Ortega Osuna es el claro ejemplo de una obra autorreferencial que da visibilidad a otros modos de existencia y corporalidades sexo genéricas, que en este caso no pueden definirse ni como gays, lésbicas, bisexuales o trans, sino más bien como meramente *queer*, pues escapan a toda clasificación. La autora, si bien se define como una mujer lesbiana (Ortega Osuna, comunicación personal, 10 de junio de 2021), permite a través de su obra representar sus reflexiones en torno a lo que esto significa.

Esto hace que sus obras puedan considerarse también como representaciones sociales (Doise, 1986; Jodelet, 1986; Moscovici, 1979), ya que pueden influir en la forma en que las personas perciben, juzgan y actúan hacia corporalidades atípicas que rompen con

los estereotipos de lo masculino y lo femenino como únicas posibilidades de existencia válidas. Es decir, las identificaciones de la comunidad LGBTTTIQA+ se hacen evidentemente insuficientes, pues Ortega Osuna, por medio de sus pinturas, hace evidente que no hay una sola forma de ser gay, lesbiana, bisexual, trans o *queer*. Las inquietudes personales de la autora sobre el cuerpo relacionado con la identidad, representadas sobre el lienzo, se transforman en ventanas de identificación e información para los espectadores. Su obra no solo visibiliza realidades diferentes como las descritas, sino que las realidades sexo-genéricas mostradas también subvierten los estereotipos hegemónicos.

Ortega Osuna se identifica a sí misma como una mujer, no desea ser un hombre y su naturaleza no es trans. Ella más bien busca ser mujer de una manera distinta, con una expresión genérica y afectiva disidente, que rompe con la performatividad sexo-genérica hegemónica (Butler, 2002, 2004, 2007). Su realidad idealizada de una mujer carente de senos, no se ajusta a los estándares hegemónicos de 'ser mujer'. Estas inquietudes son mostradas en sus obras, con una técnica pulida y casi fotográfica que inquieta y atrae por igual debido a su inmediatez y especificidad. La obra es directa y muestra sin tapujos, lo que en otras obras únicamente se insinúa. La ausencia de senos y la proliferación de elementos fálicos hacen evidentes los juegos con la genitalidad que sucede en las realidades trans y en los juegos de transgresión sexogenéricos, pero que en la mayor parte de las representaciones de este tipo de corporalidades únicamente se insinúan, pero no se muestran. Ortega Osuna rompe con el tabú y deja a la vista lo que en la mayor parte de los casos solo se intuye o se da por sentado. Este ejercicio destapa aquello que normalmente permanece oculto y confronta al espectador con la realidad de aquello que normalmente solo puede imaginar, pero que forma parte de la realidad cotidiana de la artista y de las personas trans (López y Ortega Osuna, 2022).

Conclusiones

En esta investigación se ha abordado la definición de arte *queer/kuir* desde dos perspectivas: la autodesignación del artista y el contenido plástico y temático de la obra. Estas dos maneras de entender el arte *queer/kuir* no son excluyentes y se complementan entre sí. El arte *queer/kuir* se considera una herramienta ideológica y un espacio de movilidad y visibilidad que cuestiona los discursos hegemónicos y lucha por abrirse a otras identidades. Por su naturaleza, el arte *queer/kuir* implica una ruptura con lo establecido.

En este sentido, puede afirmarse que también puede denominarse arte *queer/kuir* a toda aquella manifestación artística que se resiste a las reglas y moldes tradicionales, aunque su contenido temático no esté ligado con las identidades sexo-genéricas disidentes. Las rupturas realizadas durante las vanguardias pictóricas del siglo XX, por ejemplo, podrían ser consideradas como una manera de *queerizar* el arte. No porque estas manifestaciones se relacionen de alguna manera con la comunidad LGTBTTIQA+, sino porque, desde un punto de vista apegado a Judith Butler (2002, 2004, 2007), performan el arte de manera disidente. Es decir, rompen con los estándares establecidos de lo que hegemónicamente debe ser el arte e inventan nuevas formas de representación.

Cabría preguntarse entonces cómo funciona el término *queer/kuir* cuando se traslada de la discusión sexo genérica a otros ámbitos. En este sentido, ¿podría hablarse entonces de una forma *queer* aislada por completo del cuerpo, el género y el sexo?, esto, sin lugar a dudas, es una pregunta interesante que aún queda abierta a discusión y que ha generado una línea de pensamiento adversa a ella. La posibilidad de que lo *queer* se expanda a otros ámbitos sería una manera de desarticular la potencia del término y olvidar sus orígenes ligados a las luchas por el reconocimiento a la diversidad. Pero, por otro lado, tendría que pensarse en que lo *queer/kuir* como herramienta de análisis invita a ampliar la comprensión

acerca de las normatividades, el ejercicio del poder sobre los cuerpos y los sujetos, las geografías, las disciplinas, por mencionar unos pocos ámbitos. Debido a esta complejidad se decidió enfocar el presente estudio en representaciones artísticas que se apegaran a las corporalidades sexo-genéricas disidentes y, como se ha visto, se eligieron formas de creación artística apegadas al figurativismo. Es decir, esta investigación ha dejado de lado las discusiones sobre la *queerización* formal de la imagen, para centrarse solamente en la temática de ésta. Y dentro de la misma, se ha optado por representaciones que dialogan explícitamente con la norma corporal.

En general, el punto de partida ha sido que el arte *queer* es una forma de expresión artística que desafía las representaciones binarias de género. Tal confrontación busca, directa o indirectamente, la transformación social, al proponer otras maneras de entender la realidad y las relaciones de los sujetos consigo mismos, con sus cuerpos y con los de los demás. Asimismo, repercute en la normalización de imaginarios disidentes, impulsa su circulación y exhibición, así como su legibilidad ante otros segmentos sociales.

A partir de esta decisión, el *corpus* de esta investigación se integra por cinco artistas que cumplen con los parámetros fijados en el objetivo general del trabajo: son catalogadxs como *queer/quir* tanto por el contenido de sus obras como por la identidad de lxs mismxs autorxs. Así mismo se eligieron dos artistas de la Ciudad de México (Erik Rivera “el niño terrible” y Ana Segovia), dos del sureste del país (Fabián Cháirez y Nelson Morales) y una del norte del país (Valeria Ortega Osuna), tratando de tener una visión que abarcara una mayor diversidad sociogeográfica. En este sentido, queda como tarea, para futuras aproximaciones, estudios que ofrezcan un mapeo mucho más amplio de las diferentes representaciones de lo *queer/quir* en el arte en una mayor cantidad de zonas o, incluso, abarcando toda la república mexicana en la década entre 2012 y 2022. Sin embargo, y al

contrario de lo que pudiera parecer dado el interés tanto académico como general por la diversidad, encontrar información sobre artistas *queer* mexicanos no resulta tarea fácil porque no poseen el mismo nivel de visibilidad, tanto dentro de las instituciones como fuera de ellas, que lxs artistas cis-género, heterosexuales (y menos con las limitaciones dadas por la pandemia mundial del COVID-19, periodo en el que se realizó la presente investigación).

La muestra elegida para este estudio es solo un pequeño fragmento del gran espectro artístico de temática *queer* que existe en el país, sin embargo, resulta suficiente para hacer comparaciones y reflexiones en torno al tema. Además, la dificultad para encontrar representantes mexicanos de arte *queer* fuera de la Ciudad de México, evidencia uno de los primeros sesgos, que tiene que ver tanto con la centralización del país, como con la poca visibilidad de los artistas que abarcan estos temas. Es decir, desde una perspectiva sociológica, se podría profundizar sobre si crear y exhibir desde ciertas regiones del país, desde una identidad *queer/cuir*, resulta mucho más problemático que desde la gran metrópoli mexicana.

Otro aspecto que queda pendiente es indagar sobre cómo, independientemente de la identificación de género, el sexo de lxs artistas o las representaciones de la diversidad corporal de sus obras influye, sea en la decisión de dedicarse por completo a la creación, sea en la recepción de su obra. Por ejemplo, en la búsqueda inicial realizada por medio de internet, se encontraron prácticamente únicamente artistas hombres y, fue complicado encontrar artistas mujeres, trans o no binarixs. Esto es muestra del, aún actual, sesgo machista, patriarcal y heteronormado del mundo del arte. Por ello, tres de lxs cinco artistas seleccionados se identifican a sí mismos como hombres, solo una como mujer y unx como no binarix.

Algo interesante de señalar respecto a las características encontradas en los artistas seleccionados, es que cuatro de lxs cinco artistas elegidos utilizan la técnica clásica del óleo sobre tela, todxs ellxs coinciden en ver esta decisión como un acto de rebeldía. Es decir, si bien es cierto que la pintura constituye una de las formas artísticas tradicionales, también es cierto que el arte actual se decanta por formas artísticas de ruptura como el vídeoarte, la performance, el arte objeto o la instalación. Por lo que estxs artistas contemporáneos consideran su retorno al clasicismo del óleo sobre tela como un desafío a las reglas vigentes en el mundo artístico actual. Mientras que únicamente Nelson Morales hace uso de un medio más actual que es la fotografía digital, lo que se acerca más a la inmediatez de los medios artísticos dominantes en la actualidad.

También es notorio en el caso de todxs lxs artistas seleccionados, el empleo constante de las redes sociales como Instagram para dar a conocer su trabajo plástico. Esto responde, en la mayoría de los casos, a la cantidad limitada de espacios expositivos para su trabajo, pues, aunque hay cierta apertura a la diversificación de temáticas en torno a las corporalidades *queer*, se siguen privilegiando otros tipos de representación. Por ello, estos artistas buscan alternativas para dar difusión a su trabajo, rompen así con los esquemas y los moldes tradicionales de difusión y distribución de los círculos artísticos. Ya que en muchos casos han sufrido censura (como es el caso de la obra de Valeria Ortega Osuna), o bien han sido objeto de encarnadas reacciones del público (como el caso de *La Revolución* de Fabián Cháirez).

Cabe destacar que la iconología de Erwin Panofsky (2017) en conjunto con la semiótica de Umberto Eco (1986, 1992), han sido herramientas fundamentales para el análisis y comprensión del *corpus* de obras. Dicho análisis ha hecho posible desmontar los códigos utilizados por lxs artistas y llegar a las conclusiones aquí presentadas. Pero no debe

olvidarse la inmensa relevancia que éste análisis adquiere a la luz de las entrevistas de profundidad. Es decir, si bien es cierto que el análisis puede realizarse de manera independiente a las entrevistas, estas han enriquecido la dimensión del análisis, creando así un potente conjunto entre la interpretación del analista y la intención comunicativa original de lxs creadorxs. Así se han tratado de cubrir puntos que de otra manera podrían permanecer ocultos y que permiten comprender de manera más profunda las relaciones existentes entre las vivencias de lxs autorxs y las inquietudes representadas en sus obras.

Lxs artistas analizados se basan, en todos los casos, en sus propias experiencias y vivencias como parte fundamental para la realización de su trabajo, este es un punto común. Todxs buscan por medio de su obra desmontar los códigos binarios de identificación sexo-genérica y representan diferentes alternativas a los códigos sexogenéricos tradicionales. Sin embargo, la mayoría de las representaciones analizadas se centran en las masculinidades. Incluso, en la obra de Valeria Ortega Osuna, en la que ella es la modelo de sus obras, estas son masculinizadas. Así, los códigos más presentes en ellas presentan la ocasión para repensar las identidades sexo-genéricas, pero también otras nociones como las de la identificación. Una de las excepciones es la representación de *Supermana* de Erik Rivera “el niño terrible”, o toda la producción artística de Nelson Morales enfocada en la comunidad muxe.

Es interesante observar cómo las disidencias sexo-genéricas se basan en la apropiación de códigos propios de los estereotipos binarios, pues la figura masculina adopta códigos corporales de la feminidad hegemónica o las figuras femeninas adoptan códigos corporales de la masculinidad hegemónica. Esto puede verse claramente en las obras de Ana Segovia, en algunas de obras de Erik Rivera “El niño terrible” o en la mayor parte de las de Fabián Cháirez, en las que los cuerpos masculinos llevan las uñas pintadas o adoptan

posiciones corporales y actitudes que se relacionan de manera estereotípica con la feminidad. Así, las posturas cerradas y curvas, las miradas bajas y las posiciones de las manos dotan de feminidad a las figuras masculinas.

Por otro lado, las figuras femeninas que adoptan actitudes masculinas existen en la obra *Fag* de Ana Segovia, o en el *corpus* de Valeria Ortega Osuna. Verbigracia, en el caso de *Fag*, Ana Segovia se retrata a sí mismx con atuendo masculino, sentadx con las piernas abiertas y mirando de manera directa al espectador. Mientras que en las obras fragmentadas de Valeria Ortega Osuna se usan las referencias fálicas, la ausencia de senos o el vello facial como elementos de masculinidad hegemónica que son incluidos sobre el cuerpo de la artista para así *queerizarlo*.

Las corporalidades representadas en las obras juegan con la ruptura de los estereotipos binarios sexogenéricos al adoptar códigos del sexo opuesto. La excepción es el *corpus* de obra de Nelson Morales. Si bien puede pensarse a simple vista que las corporalidades muxe son solamente una variante de las identidades trans, es decir, hombres que se apropian de códigos de vestimenta y comportamiento de las feminidades hegemónicas, esto no es así. Es importante resaltar que lxs muxe son comprendidxs como el tercer sexo, es decir, no son una simple variante de ‘mujeres trans del Istmo de Tehuantepec’ sino que proponen como una identidad propia de la región. Esta identidad tiene implicaciones únicas de aceptación y roles dentro de sus propias comunidades que, si bien tienen puntos en común con las comunidades de mujeres trans, no cumplen con los mismos roles sociales de estas.

Es relevante mencionar algunas de las obras de Erik Rivera “el niño terrible”, como *Big Bear* o *+4+*, en las que la dimensión *queer* de la obra está dada, no por la feminización de las figuras en sí mismas, sino por los atributos contextuales de las figuras representadas. En el

caso de *Big Bear*, se identifica la figura como un 'oso *leather*' gracias a su vestimenta y al símbolo de 'osos' que el personaje lleva en la gorra, a pesar de que el resto de su apariencia corresponde a la masculinidad hegemónica. Y en el caso de +4+, el desnudo masculino en sí mismo posee una postura y una fisonomía correspondientes a la masculinidad hegemónica que únicamente se rompe a partir del contexto de creación y a la dimensión homoerótica que adquiere la figura a partir del contexto lúdico de la sexualidad logrado por la desproporción de los ojos. Las representaciones de Erik Rivera "el niño terrible" muestran corporalidades de hombres homosexuales cuya fisonomía no necesariamente se encuentra feminizada y en algunos casos, por el contrario, corresponde con el aspecto de la masculinidad hegemónica.

En la mayor parte de las obras analizadas, hay una presencia falocéntrica, tal y como lo plantea Nivardo Trejo (2020) en su propia reflexión alrededor de las masculinidades en el arte *queer*. Si bien la intención de la selección inicial era buscar una mayor variedad en las representaciones de las corporalidades *queer* en el arte mexicano contemporáneo, esto resultó de un modo u otro falocéntrico. Pero, como bien menciona Trejo (2020), el falocentrismo es problematizado desde el punto de vista *queer*, ya que el falo empodera a los sujetos masculinos a partir del deseo homosexual y no de la posesión misma del pene. En contraste, en las figuras femeninas, como es el caso de la obra de Valeria Ortega Osuna, la inclusión de un protésico fálico, *queeriza* la figura femenina y la empodera a partir de la apropiación del pene como instrumento para modificar la propia expresión de género y no ya como objeto de deseo sexual en sí mismo.

En el caso de las obras de Nelson Morales y de Fabián Cháirez, puede encontrarse también un entrecruzamiento de clase y color de piel, que no está presente en el resto de lxs artistxs, lo que los acerca más a lo *cuir* propiamente dicho que a lo *queer*. Es decir, el uso de cuerpos de piel morena, de clase económicamente baja y de origen indígena, queda

fuertemente ligado a las corporalidades de los propios artistas que los producen. Lo que contrasta visiblemente con las representaciones predominantemente blancas de Segovia, Rivera y Ortega Osuna. Esto otorga una mayor complejidad a los autores del sureste, pues también ponen sobre la mesa otras dimensiones en las corporalidades *cuir*, que abren la reflexión hacia las diferencias que factores como el color de piel, la etnia y la posición socioeconómica tiene dentro de los mismos cuerpos *cuir*. Es decir, tal y como lo menciona Gloria Anzaldúa (2015), la interseccionalidad entre el color de piel, la clase socioeconómica, la etnia, el idioma, la geografía que se habita, el nivel educativo y la religión, solo por mencionar algunos, atraviesan a lxs individuos. Esto da una perspectiva interesante de cómo se vive y experimenta el cuerpo *cuir* a partir de distintas dimensiones que van más allá de lo *queer* como algo aislado que afecta a lxs individuos por igual. Esta interseccionalidad es la que busca ser representada de alguna manera por Morales y Cháirez y que, hasta cierto punto, escapa en la obra de lxs otrxs autorxs analizadxs.

Si bien no puede hablarse de una escala en la que puedan clasificarse los cuerpos como más o menos *queer/cuir*, sí puede reflexionarse sobre el nivel de representación, inclusión o exclusión que sufren los cuerpos a partir de los entrecruzamientos de diversos factores. Como ya se ha mostrado en este estudio, la mayor parte de las representaciones corresponden a cuerpos masculinos, por ejemplo, y lo mismo suele pasar con las corporalidades blancas, delgadas y de rasgos europeos. En cuanto a las características corporales, es un aspecto que vale la pena resaltar, pues incluso en las obras de Nelson Morales y de Fabián Cháirez en las que se privilegian los cuerpos morenos de rasgos indígenas, prácticamente todos son delgados, y en el caso de Cháirez incluso suelen presentar una musculatura marcada.

Esta dimensión corporal responde de una manera u otra a los estándares de belleza hegemónicos, en los que los cuerpos no delgados son excluidos, punto que podría tratarse a mayor profundidad en otra investigación. El arte *queer/cuir* en este caso ha sido entendido desde el punto de vista de las disidencias sexo-genéricas, pero podría estudiarse también desde otras dimensiones corporales no tratadas aquí, como la discapacidad, la obesidad, la altura o cualquier otra dimensión que rompiese con los estándares hegemónicos de la belleza y que no tendría que implicar necesariamente la de las identidades LGBTTTIQA+ entendidas *queer/cuir*.

A partir de esta investigación, ha quedado claro que el término 'arte *queer/cuir*' suele usarse como un paraguas que abarca todas las posibilidades de las disidencias sexo-genéricas, por lo que suele entenderse como un equivalente a arte LGBTTTIQA+. Sin embargo, el término *queer/cuir* puede fungir como herramienta de análisis mucho más allá de ese ámbito. También debe tenerse en cuenta que, en la mayor parte de los casos, el término se refiere a la naturaleza de lo representado. Es decir, suele aludir al manejo de temáticas relacionadas con la comunidad LGBTTTIQA+ que por su naturaleza reaccionan frente a los estereotipos hegemónicos de género. En este sentido, las obras analizadas son importantes, pues ofrecen visibilidad a realidades diversas y permiten la expresión de emociones que normalmente son discriminadas y silenciadas. Las obras de arte *queer/cuir* cuestionan los estereotipos y patrones heteronormados hegemónicos, ofreciendo a lxs espectadores espacios de identificación o de acceso a otras realidades que muestran la existencia de otros mundos posibles más allá de los normalizados.

El arte *queer/cuir* busca romper con los límites y establecer nuevas aproximaciones de ruptura sin establecer una nueva normatividad. Por el contrario, visibilizan la diversidad de las corporalidades, las sexualidades y los afectos disidentes como algo válido, valioso, bello

y por ello, digno de ser representado e inmortalizado en una obra de arte. La representación de corporalidades sexo-genéricas disidentes en el arte permite conectar a los espectadores con identidades similares y también a aquellos que no comparten esas identidades, pero se acercan a estas a través de las expresiones creativas.

Como todo el arte, estas representaciones funcionan, como representaciones icónicas, pero también como unas de naturaleza social que permiten construir la realidad, pero no a través de normas, sino a partir de la ruptura de éstas. Se muestran así otros valores y convenciones culturales que forman parte de un amplio espectro que cuestiona con su propia existencia las violentas dicotomías sexo-genéricas a las que son sometidos todos los individuos. El arte *queer/queer*, se transforma así en una herramienta emancipadora que, por medio del arte, juega con los binarismos y los inserta en complejas variantes que poseen de manera simultánea y no excluyente características masculinas y femeninas en las que el límite parece no existir.

De acuerdo con lo dicho por Nivardo Trejo (2020), el análisis del *corpus* permite enfatizar que los códigos sexogenéricos no son estables ni naturales en sí mismos, sino únicamente una construcción social. Así, los individuos son libres de performar (Butler, 2002, 2004, 2007) el género según sus posibilidades y romper con los moldes de la feminidad y la masculinidad hegemónicas. Invita a construir así sus propias maneras de ser hombre, mujer, trans, no binarix o cualquier otro intermedio inclasificable. El arte *queer/queer* se yergue como una bandera de emancipación que le grita al mundo que es posible debilitar estereotipos y romper con las ataduras de las corporalidades y los roles de género convencionales, cuestionarlos y vivirlos de otras maneras más libres e inclusivas.

La aportación de esta investigación respecto al arte *queer/queer* en Mexico se centra en explicitar la manera en que este se ha entendido en el país. Es decir, si bien el término de

arte *queer/queer* puede entenderse desde muchas perspectivas, en México suele entenderse como un equivalente a arte de temática LGBT en el que, además, suele estar implícita la identidad sexo-genérica disidente delx autorx. Si bien esta investigación aborda las corporalidades en arte *queer/queer* en México, al igual que la tesis de Trejo Olvera (2020) y los escritos de Prieto Stambaugh (2016), esta se diferencia en el método utilizado para el análisis de la imagen basado en la iconología y la semiótica. Si bien este tipo de análisis resulta útil, también limita los hallazgos a lo mostrado en la imagen, por ello decidió complementarse dicha información con las entrevistas de profundidad realizadas a lxs artistas.

Por otro lado, mientras Trejo Olvera (2020) se centra solamente en la corporalidad masculina, este trabajo pretende abarcar también corporalidades femeninas y no binarias, continuando y ampliando así esta perspectiva. Si bien esto también lo hace en parte Prieto Stambaugh (2016), este se centra en la performance y no en la pintura o la fotografía como la presente tesis.

Con la presente investigación ha logrado confirmarse la hipótesis planteada, pues se ha demostrado como el arte *queer/queer*, en particular la pintura y la fotografía, producido por lxs artistas mexicanos seleccionados entre 2012 y 2022, cuestiona y subvierte las construcciones de las corporalidades de género tradicionales en la sociedad mexicana, a través de los cuestionamientos temáticos en sus obras. Sin embargo, no ha logrado demostrarse esta subversión a través de los elementos plásticos, pues, si bien es cierto que dichos elementos son utilizados por todxs lxs artistas con una intención simbólica y comunicativa, estos aislados de la narrativa temática de la obra pueden adquirir diversos significados que no pueden ser considerados particularmente *queer/queer*. Lo que sí representa cierto grado de subversión es la intención de todxs lxs artistas, con excepción de

Nelson Morales, de distanciarse de los actuales métodos de producción artística y regresar a la pintura en óleo como una forma de revelarse ante lo esperado en el sistema artístico.

En cuanto al objetivo de investigación, se han logrado identificar algunas de las estrategias estéticas utilizadas por lxs artistas para configurar representaciones *queer* en el arte contemporáneo mexicano, las cuales se centran en mezclar en las corporalidades representadas características de lo que se considera estereotípicamente masculino y femenino. Dichas representaciones continúan y amplían las líneas de representación de las corporalidades sexo-genéricas disidentes en México, como las de Julio Galán en su momento. Así generan un diálogo con el público, que, si bien resulta puntilloso e incómodo para muchos espectadores, abre el diálogo que visibiliza los esquemas represores y violentos contra los miembros de la comunidad LGTBTTIQA+ y sus manifestaciones culturales.

Esta tesis es una contribución que se suma a las de Trejo Olvera (2020) y Prieto Stambaugh (2016), para dar mayor visibilidad al arte *queer/cuir* mexicano y deja nuevas líneas de investigación abiertas en diferentes campos, tanto en los estudios de género como en el ámbito del arte. Sólo por poner algunos ejemplos, una línea de investigación que puede dar continuidad a la presente tesis es aquella que indaga en la relación existente entre el arte y lo *queer*, entendiendo como las rupturas en el arte podrían ser consideradas de otra manera.

Otra de las posibles líneas de investigación es profundizar en la mexicanidad presente en las obras analizadas, ya que, si bien artistas como Faián Cháirez, Nelson Morales y Ana Segovia tocan mucho más estos temas a partir de elementos icónicos como charros, muxes, y personajes del cine nacional. En este trabajo no se analizan a profundidad los signos relacionados con la mexicanidad hegemónica presentes en las diferentes obras y que

responden a los elementos que se se han considerados tradicionales en el país. Así mismo se abre un mundo de posibilidades centradas en qué se entiende como mexicanidad y si esta ha mutado y en qué manera lo ha hecho. Cómo se entiende la identidad de lxs diferentes artistas a partir de esta dimensión y muchos cuestionamientos más.

Por ello, esta investigación, además de continuar las investigaciones antes mencionadas, abre nuevas líneas que dan continuidad al tema desde perspectivas diversas que permiten explorar el arte *queer/cuir* mexicano como lo que es, un campo rico e inmenso de expresión en el que se entrecruzan múltiples dimensiones más allá de las abarcadas aquí.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. UNAM.
- Albo Cos, Ú. y Sánchez Ramírez, J. (2020). La masculinidad de Zapata en disputa a través del meme: El mito y la comedia en la pintura de Fabián Cháirez. *Revista Mexicana de Comunicación*, (146-147). http://mexicanadecomunicacion.com.mx/wp-content/uploads/2021/08/no146-147_ensayo_albo_sánchez_masculinidad_zapata.pdf
- Alegría, J. (2005). La sexualidad de la mexicana. En Bartha, R. (*selección y prólogo*). *Anatomía del mexicano* (pp. 273-280). De Bolsillo.
- Amnistía Internacional. (4 de julio de 2008). *Love, hate and the law: decriminalizing homosexuality*. Amnistía Internacional. <https://www.amnesty.org/download/Documents/56000/pol300032008spa.pdf>
- Ana Segovia [@ana.sgv]. (s.f.). *Publicaciones* [Perfil]. Instagram. Recuperado el 24 de mayo de 2023, de <https://instagram.com/ana.sgv?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ==>
- Anzaldúa, G. (2015). *Frontera/Bordes: The New Mestiza*. Aunt Lute Books.
- Aparici, R., García, A., Fernández, J. y Osuna, S. (2006). *La imagen. Análisis y representación de la realidad*. Gedisa.
- Aristóteles. (2003). *El arte poética*. Del Cardo.
- Armstrong, F. (2019). Cuerpos de madera. Diversidad y relacionalidad en objetos antropo/zoomorfos de rapa nui obtenidos entre los siglos XVIII y XX. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 24(2), 89-105. <https://doi.org/10.4067/s0718-68942019000200089>
- Arnheim, R. (2001). *El poder del centro: estudio sobre la composición en las artes visuales*. Akal.

- Arte Informado. (2017). Ana Segovia de Fuentes. Arte Informado. Espacio Iberoamericano del arte. <https://www.arteinformado.com/guia/f/ana-segovia-de-fuentes-190325>
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Paidós.
- Bao, H. (2019). Metamorphosis of a butterfly: Neo-liberal subjetivation and queer autonomy in Xiyadies's papercutting art. *Journal of Contemporary Chinese Art*, 6(2), 243-263. https://doi.org/10.1386/jcca_00006_1
- Barthes, R. (1964). *Retórica de la imagen*. Communications. 4.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Paidós Comunicación.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Siglo XXI.
- Bartky, S. (1990). *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. Routledge.
- Bataille, G. (s.f.). *El erotismo*. Scan Spartakku.
- Battista Alberti, L. (1998). *Tratado de pintura*. UAM.
- Baudrillard, J. (2002). *Cultura y simulacro*. Kairós.
- Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.
- Berger, J. (1998). *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Árdora.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Gustavo Gilli.
- Bersani, L. (1998). *Homos*. Manantial.
- Bertín, J. (1991) Variables y gramática del lenguaje gráfico convencional. En J. Costa y A. Moles. *Imagen didáctica* (p. 171-181). CEAC.
- Bltal Grupo Financiero. (1994). *Herrán. La pasión y el principio*. Bltal Grupo Financiero.

- Boivin, R. (2011). De la ambigüedad del clóset a la cultura del gueto gay: género y homosexualidad en París, Madrid y México. *La ventana. Revista de estudios de género*, 4(34), 146-190. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362011000200007&lng=es&tlng=es.
- Bonino, L. (2008). *Hombres y violencia de género más allá de los maltratadores y de los factores de riesgo*. Ministerio de Asuntos Sociales.
- Bordo, S. (2001). El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo. *La ventana*, No.14, 7-81.
- Bornay, E. (2001). *Las hijas de Lilith*. Cátedra.
- Bornstein, K. (2013). *A Queer and Pleasant Danger: The true story of a nice Jewish boy who joins the Church of Scientology, and leaves twelve years later to become the lovely lady she is today*. Beacon Press.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Breast & Chest. (2016). Artist. Breast & Chest.
<https://breastsandchests.weebly.com/artist.html>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- Butler, J. (2004). *Deshacer el género*. Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Cabrera, F. (1986). *¿Qué es la pintura?*. Libros de México.
- Cara. (2013a, 9 de enero). More Than Words: Queer, Part 1 (The Early Years). Autostraddle.
<https://www.autostraddle.com/more-than-words-queer-part-1-the-early-years-153356/>
- Cara. (2013b, 5 de febrero). More Than Words: Queer, Part 2 (Growing pains). Autostraddle.
<https://www.autostraddle.com/more-than-words-queer-part-2-growing-pains-155616/>

Carreño, S. (s.f.). La Patria, de Jorge González Camarena. Museo CJV.

<https://www.museocjv.com/jorgegonzalezcamarenalapatria.htm>

Casas Ortiz, A. (2014). La fiesta de quince años. Un rito iniciático contemporáneo. *Históricas* (99), 32-37.

Cassirer, E. (2007). *Ensayo sobre el hombre: introducción a una filosofía de la cultura humana*. Fondo de Cultura Económica.

Castellanos, B. (2018). Prostitución general: La mujer como bien común en el marxismo y en el feminismo. *Problemata. Revista Internacional de Filosofía*, 9(4), 234-255.

Cervantes, T. (2018). Indisciplinar la lengua. Políticas de fuga y resistencia cuir y ciborg. *Re-visiones*, 8(2018). <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/272/524>

Chávez Álvarez, H. (5 de agosto de 2020). *El traje de luces del torero*. Apolo. Revista Política Empresarial. <https://revistaapolo.com/el-traje-de-luces-del-torero/>

Comisión de Derechos Humanos de la Ciudad de México. (S.f). 1.4 ¿Que es la identidad de género? https://www.policia bancaria.cdmx.gob.mx/storage/app/media/DOCS_2021/11-lgbttti-que-es-la-identidad-de-genero.pdf

Comisión de Derechos Humanos de la Ciudad de México. (2021). Para que tomes en cuenta ¿Quiénes integran el grupo lgbtttiqa+? *Ciudad Defensora. Revista de Derechos Humanos*, 11(1), 14-16. https://piensadh.cd hdf.org.mx/images/ciudad_defensora/2021_Ciudad_Defensora_11.pdf

Congreso de la Ciudad de México. (2019). *La Larga Marcha: Memoria política y legislativa por la lucha de los derechos de la comunidad LGBTTTI*. Comité de Asuntos Editoriales.

Congreso de la Ciudad de México [I Legislatura]. Ley para el reconocimiento y la atención de las personas Iniciativa con proyecto de decreto que LGBTTTI de la Ciudad de México; 07 de septiembre de 2021.

Congreso de la Ciudad de México [II Legislatura]. Iniciativa con proyecto de decreto que reforma y adiciona los artículos 24 y 39 de a ley para el reconocimiento y la atención de las personas LGBTTTI de la Ciudad de México; 17 de mayo de 2022.

Connell, R. (2005). *Masculinities*. University of California Press.

Córdova Quero, H. (2020). Hacia un breve glosario queer: Algunas nociones acerca del género, la sexualidad y la teoría queer. *Análisis*, 52(96), 95-121. <https://doi.org/10.15332/21459169/5326>

Cortés, J. (1997). *Orden y caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama.

Cruz, J. (2009). *Imagen. ¿Signo, icono o ídolo? De la imagen a la representación política*. Siglo XXI.

De Beauvoir, S. (2009). *El segundo sexo*. Alianza.

De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press.

De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Indiana University Press.

De Lauretis, T. (1991). Queer Theory: Lesbian and gay Sexualities. An introduction. *Differences*, 3(2), 107-118.

De Lauretis, T. (2015). Género y teoría Queer. *Dossier de Mora/21*, Sv(sn), iii-xviii.

De Martino Bermúdez, M. (2013). Connel y el concepto de masculinidades hegemónicas: notas críticas desde la obra de Pierre Bourdieu. *Estudios Feministas*, 21(1), 283-300. <https://www.redalyc.org/pdf/381/38126283028.pdf>

- Derda, N. (2012). *El laberinto de la vulnerabilidad: Representando las homosexualidades mexicanas en el arte de Nahum B. Zenil y Julio Galán*. https://www.academia.edu/6205740/Queer_Neo_Mexicanism_Negotiating_Mexican_and_Gay_Identities_in_the_Art_of_Nahum_B_Zenil_and_Julio_Galán
- Derrida, J. (2009). *La verdad en pintura*. Paidós.
- Descartes, R. (s.f). *Obras completas*. Gredos.
- Diez, J. (2011). La trayectoria política del movimiento Lésbico-Gay en México. *Estudios Sociológicos*, XXIX(86), 687-712. <https://www.redalyc.org/pdf/598/59823584010.pdf>
- Doise, W. (1986). *Las representaciones sociales*. Nueva Visión.
- Domínguez-Ruvalcaba, H. (2013). *De la sensualidad a la violencia de género. La modernidad y la nación en las representaciones de la masculinidad en el México contemporáneo*. Ciesas.
- Domínguez-Ruvalcaba, H. (2019). *Latinoamérica Queer: Cuerpo y política queer en América Latina*. Ariel.
- Dubois, F. (1991). *El acto fotográfico*. Paidós.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Lumen.
- Entenza, A. (2008). *Elementos básicos de las representaciones visuales funcionales. Análisis crítico de las aportaciones realizadas desde diversas disciplinas* [Tesis doctoral, Universidad autónoma de Barcelona]. Repositorio institucional UAB. <https://ddd.uab.cat>
- Fabián Cháirez [@fabian_chairez]. (s.f.). *Publicaciones* [Perfil]. Instagram. Recuperado el 24 de mayo de 2023, de https://instagram.com/fabian_chairez?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ==

- Fajardo, C. (2010). Nuevas representaciones artísticas, otros receptores. *Aisthesis*, N° 47, 284-295.
- Fodor, J. (1986). *La modularidad de la mente*. Morata.
- Fonseca, C. y Quintero, M. (2009). La teoría Queer: la deconstrucción de las sexualidades periféricas. *Sociológica*, 24(69), 43-60.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Gustavo Gili.
- Foster, D. (2006). El gay como modelo cultural. En Ingenschay, D. (Ed.) *Desde aceras opuestas. Literatura/ cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (pp.199-138). Iberoamericana.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2019). *Historia de la sexualidad*. Siglo XXI.
- Francica, C. (2019). A Dystopian Utopia: Queerness, Affect and the Political in Roberto Jacoby's Darkroom (2002). *Journal of Latin American Cultural Studies*, 28(2), 291-320. <https://doi.org/10.1080/13569325.2018.1485556>
- Fugellie, I. (2009). *Las complejidades de la imagen*. Ediciones Coyoacán.
- Fundación para la promoción de la mujer. (1997). *Liderazgo* [folleto]. Convenio Panameño Alemán-Formación profesional dual.
- Gadamer, H. (1999). *Verdad y método I*. Sígueme.
- García Manso, A. y Martín Cabello, A. (2011). Construyendo la masculinidad: fútbol, violencia e identidad. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 10(2), 73-95.
- García, M., Mancho, C. y Ruiz, I. (2012). *Historia del arte medieval*. Universitat de Valencia.

- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Getsy, D. (2017). Queer Relations. *ASAP/Journal*, 2(2), 254-257.
<https://doi.org/10.1353/asa.2017.0041>
- Gilroy, P. (1993). *El Atlántico negro: modernidad y doble conciencia*. Anagrama.
- Gobierno del Estado de Oaxaca. (2020). Diagnóstico. Plan de Desarrollo Regional Istmo.
<https://www.oaxaca.gob.mx/coplade/wp-content/uploads/sites/29/2021/04/Istmo.pdf>
- Gombrich, E. (1995). *La historia del arte*. Diana.
- Gombrich, E. H. (2012). *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Phaidon.
- Gómez Beltrán, I. (2018). Grindr y la masculinidad hegemónica: aproximación comparativa al rechazo de la feminidad. *Estudios Sociológicos de El Colegio de México*, 37(109), 39–68. <https://doi.org/10.24201/es.2019v37n109.1644>
- González, M. y Raphael, L. (2019). *Enseñanza transversal en Bioética y Bioderecho*. Instituto de Investigaciones Jurídicas. UNAM.
- González Diz, M. (2023). *Situación actual del debate entre el feminismo radical “crítico del género” y el transfeminismo* (Tesis de maestría). Universidad de Coruña, Coruña.
- Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Paidós Estética.
- Gorman-Murray, A. y Brickell, C. (2017) Over the Ditch: Queer mobilities at the nexus of art, geography and history. *ACME An International Journal for Critical Geographies*, 16(3), 576-604.
- Greteman, A. (2017). Helping Kids Turn Out Queer: Queer Theory in Art Education. *Studies in Art Education*, 58(3), 195-205. <https://doi.org/10.1080/00393541.2017.1331089>

- Grose, F. (1788). *A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*. Hooper and Wigstead.
<https://publicdomainreview.org/collection/a-classical-dictionary-of-the-vulgar-tongue-1788>
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta*. Gustavo Gili.
- Hachén, R. (2020). Arte, género e historia: Dialogismo traes-genérico en la obra de Fabián Cháirez. *Open Minds International Journal*, 1(1), 8-20. DOI: <https://doi.org/10.47180/omij.v1i1.12>
- Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. Egales.
- Hall, J. (2016, 28 de julio). Tracing the history of the word “queer”. Dazed.
<https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/32213/1/tracing-the-history-of-the-word-queer>
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage.
- Haraway, D. (2013). *Manifiesto ciborg: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Cátedra.
- Heller, E. (2006). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Gustavo Gili.
- Hjelmslev, L. (1976). *Sistema lingüístico y cambio lingüístico*. Gredos.
- Hormigós, M. (2002). Nuevas especies para el panteón de lo grotesco femenino. David Cronenberg y la Nueva Carne. En Navarro, A. (Ed.). *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo* (pp. 135-171). Valdemar.
- Iglesias, J. (2010). *Derecho Romano Historia e Instituciones*. Ariel.
- Irys, S. (2022). Tiempo de inauguraciones. Museo Universitario del Chopo.
<https://www.chopo.unam.mx/01ESPECIAL/artesvisuales/fids2022.html>

- Islas, A. (2005). *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro* [documental]. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA.
- Jiménez, J. (2002). *Teoría del arte*. Alianza.
- Jodelet, D. (1986). La representación social: fenómenos, conceptos y teoría. En S. Moscovici (Ed.). *Psicología Social II: Pensamiento y vida social* (pp. 469-494). Páidos.
- Keywords proyect. (2016). Keyword: Queer. University of Pittsburgh, Jesus College University of Cambridge. http://keywords.pitt.edu/keywords_defined/queer.html
- Kimmel, M. (2017). Sobre masculinidad: nuevos aportes. *Géneros*, 1(3), 54-62.
- Kosmyńska, S. (2020). Importancia de los rituales de iniciación y de los tatuajes en las maras y pandillas centroamericanas. *Sztuka Ameryki Lacinskiej*, (10), 161-178.
- Kosofsky, E. (1998). *Epistemología del armario*. Tempestad.
- Krozer, A. (27 de agosto de 2019) La mentira de la meritocracia: para ser rico hay que nacer rico. *Nexos. Economía y Sociedad*. https://economia.nexos.com.mx/la-mentira-de-la-meritocracia-para-ser-rico-hay-que-nacer-rico/#_ftn6
- La Llorona Gallery. (s.f.). Fabián Cháirez. La Llorona Gallery. Specializing in Mexico & Latino Fine Arts. <http://lalloronagallery.com/Artists/fabian-chairez/>
- Lagarde, M. (1990). *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. UNAM.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.
- Lamas, M. (2022). *Dimensiones de la diferencia. Género y política*. Clacso.
- Leal, C. (2016) Sobre las dimensiones del pensamiento queer en Latinoamérica: teoría y política. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 70(s.n.).
- Lingel, J. (2020). Dazzle camouflage as queer counter conduct. *European Journal of Cultural Studies*, 24(5), 1107–1124 . <https://doi.org/10.1177/1367549420902805>

- Lipovetsky, G. (2000). *La tercera mujer*. Anagrama.
- Llamas, R. (1998). *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a <<la homosexualidad>>*. Siglo XXI.
- López, I. (2018). *No fit da cuir: arte participativo y contravisualidades estratégicas en la obra de seis artistas tijuanaenses*. Colegio de la Frontera Norte.
- López, P. y Ortega Osuna, V. (2022). (24-25 de mayo de 2022). *Arte, género, performance y pintura* [Discurso de Mesa: Género, video, performance y pintura]. IV Coloquio Arte y Género. Instituto de Investigaciones Culturales IIC-Museo UABC, Baja California, México. <https://www.facebook.com/iicmuseouabc/videos/iv-coloquio-arte-y-genero/426772888880012/>
- Lord, C. y Meyer, R (2019). *Art & queer culture*. Phaidon.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, (9), 73-101.
- Marr, D. (1985). *La visión*. Alianza.
- Martínez Castañeda, B. (s.f.). Cuir. Retóricas Latinoamericanas [Archivo PDF]. https://www.academia.edu/30710729/Cuir_Reticas_Latinoamericanas
- Martínez Hernández, S. (2016). *Participación política de los muxes: entre el capital social y la vulnerabilidad* (Tesis de maestría). Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Ciudad de México.
- McLean, H. (2017). Hos in the garden: Staging and resisting neoliberal creativity. *Environment and Planning D: Society and Space*, 35(1), 38-56. <https://doi.org/10.1177/0263775816654915>
- Méndez, A. (Anfitriona). (2019-presente). Diálogos de autor [Podcast]. UABC Radio. <http://radio.uabc.mx/podcast/conoce-las-relaciones-inesperadas-y-el-arte-queer-de-valeria-ortega>

- Miano Borruso, M. (2002). *Hombre, mujer y muxe: en el Istmo de Tehuantepec*. Plaza y Valdéz.
- Mitchell, J. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Paidós.
- Molina, M. (2018). Judith Butler y las facetas de la “vulnerabilidad”: el poder de “agencia” en el activismo artístico de Mujeres Creando. *ISEGORIA*, (58) 221-238. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2018.058.12>
- Monsiváis, C. (2004). Crónica de aspectos, aspersiones, cambios, arquetipos y estereotipos de la masculinidad. *Desacatos*, (15-16), 90-108.
- Morales, N. (s.f.). *Nelson Morales*. <https://nelsonmorales.mx/index.html>
- Morales, N. (2013). *Nelson Morales. Photography*.
<https://nelsonnickfoto.wixsite.com/nelsonmorales/about>
- Moreno, Y. (2016). Aparecer, existir. Nuevas narrativas sobre la subjetividad. *Arte y políticas de identidad*, 15(15), 73-99. <https://doi.org/10.6018/284421>
- Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós.
- Morrisey, M. (2017). The Incongruities of Queer Decorum: Exploring Gabriel García Román’s Queer Icons. *Women’s Studies in Communication*, 40(3), 289-303. <https://doi.org/10.1080/07491409.2017.1346532>
- Moscas de colores. (17 de mayo de 2023). *Faggot. Diccionario gay (USA)*.
<https://www.moscasdecolores.com/es/serie-gay-slang/faggot-diccionario-gay-usa/>
- Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Huelmul.
- Muchembled, R. (2004). *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz Sánchez, H. (2017). *Hacerse hombres: La construcción de masculinidades desde las subjetividades*. Universidad de Antioquia.

- Naciones Unidas. (2021, 9 de marzo). Derechos de las minorías y el poder del arte y la protesta durante la pandemia. Naciones Unidas. Derechos Humanos. Oficina del alto comisionado. <https://www.ohchr.org/es/stories/2021/03/minority-rights-and-power-art-and-protest-amidst-pandemic>
- Nelson Morales [@nelsonmoralesmx]. (s.f.). *Publicaciones* [Perfil]. Instagram. Recuperado el 24 de mayo de 2023, de <https://instagram.com/nelsonmoralesmx?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ==>
- Núñez Noriega, G. (2016). *¿Qué es la diversidad sexual?*. UNAM.
- Online Etymology Dictionary. (2020). Queer. En *Online Etymology Dictionary*. Recuperado el 11 de abril de 2020, de <https://www.etymonline.com/word/queer>
- Ospina Álvarez, J. (2012). Del homoerotismo del arte antiguo al movimiento queer de los nuevos medios, ambientes virtuales y videojuegos. *Revista de Investigación Social*, VII(11), 79-98. <https://ru.iis.sociales.unam.mx/handle/IIS/5338>
- País, A. (01 de octubre de 2021). Premios Nobel: Menos del 10% de las nominaciones en física y química son para mujeres científicas y no podemos premiar a alguien que no ha sido nominado *BBC News. Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-58749861>
- Panofsky, E. (2017). *Estudios sobre iconología*. ePublibre.
- Parra, J. (2017). Imagen, virtualidad y heterotopía. Reflexiones acerca de la imagen y su función heterotópica. *Civilizar Ciencias Sociales y Humanas*, 17(32), 229-244. <http://doi.org/10.22518/16578953.828>
- Parrini, R. y Brito, A. [coord.]. (2014). *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*. UNAM.
- Paz, O. (1992). *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.
- Peirce, C. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Nueva visión.

- Pérez, H. (2017). *Concordancia Sexo Genérica*. Instituto de investigaciones jurídicas. UNAM.
- Pitt-Rivers, J. (2002). V. Traje de luces, traje de lunares. *Revista de Estudios Taurinos*, 14, 133-156.
- Platón. (2000). *Platón. Obras selectas*. Edimat.
- Porta, C. (2011). La importancia de la mirada en el comportamiento artístico: identidad histórica y percepción visual. *Aisthesis*, N° 49, 11-28.
- Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui*. Espasa.
- Preciado, P. (2017). *Historia de una palabra: Queer*. Popova. <https://bit.ly/2Moa8Bg>
- Prieto Stambaugh, A. (2016). El eros politizado del performance sexo-diverso en México. *Revista de teatro latinoamericano*, Sv(181), 36-43.
- Queer Nation NY. (1990). *Queers Read This*.
<http://www.qrd.org/qrd/misc/text/queers.read.this>
- Queer Nation NY. (2016). *Queer Nation NY History*. Queer Nation NY.
<https://queernationny.org/history>
- Quintana Osuna, K. (s.f.). Matrimonio Igualitario en México. Su evolución desde la Judicatura [Archivo PDF]. https://www.sitios.scjn.gob.mx/cec/sites/default/files/publication/documents/2020-06/12_QUINTANA_REVISTA_CEC_01.pdf
- Ramírez, S. (2005). Psicoanálisis del mestizaje. En Bartha, R. (selección y prólogo). *Anatomía del mexicano* (pp. 237-242). De Bolsillo.
- Ragón, M. (1985). *El arte ¿Para qué?* Extemporáneos.
- Real Academia Española. (2020). Representación. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 10 de febrero de 2022, de <https://dle.rae.es/representaci%C3%B3n>
- Rendón, D. (s.f.). *Documentos de Trabajo. El ABC de la Teoría queer*. Espolea.

- Restrepo Medina, M. (2005). La definición clásica de arte. *Saberes: Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales*, 3(sn), 1-10. <https://revistas.uax.es/index.php/saberes/article/viewFile/769/725>
- Ricoeur, P. (2013). *La metáfora viva*. Trotta.
- Rivas, S. (2016, 4 de septiembre) Entrevista con Daniel Vives Ego, La Supermana. Time Out. <https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/gay-y-lesbico/entrevista-con-daniel-vives-ego-la-supermana>
- Rivera, E. (2017). Erik Rivera “el niño terrible”. <http://www.elninoterrible.com>
- Rivera, G., Kazandjian, R., Winterfox, C., Halloway, K., Ruiz y J., Hernann, A. (2017). *No nacemos Machos. Cinco ensayos para repensar el ser hombre en el patriarcado*. La Social.
- Rivera Clavería, J. (2013). *Las Maras. El fenómeno criminal del siglo XXI*. s.Ed. <https://www.galileo.edu/ies/files/2011/04/LAS-MARAS.-El-Fenómeno-criminal-del-siglo-XXI.-Ensayo.pdf>
- Robles, M. (2003). *Mujeres, mitos y diosas*. Fondo de Cultura Económica.
- Rojas de Rojas, M. (2004). Identidad y cultura. *Educere*, 8(27), 489-496. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35602707>
- Romano, R. (1999). La historia y la fotografía. En G. von Wobeser (Coord.). *Reflexiones sobre el oficio del historiador* (pp. 55-64). UNAM.
- Rubin, G. (2013). El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo. En Lamas, M. (Comp.) *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp.35-96). Porrúa.
- San Agustín. (2010). *Confesiones*. Gredos.
- Saussure, F. (1998). *Curso de lingüística general*. Fontamara.

- Saxe, F. (2022). Acerca del Término Queer y sus Derivas Latinoamericanas: Contra el Relato Norte-Sur y la Supuesta Importación Teórica. *Belas Infiéis*, 11(2), 1-17. <http://doi.org/10.26512/belasinfiéis.v11.n2.2022.42356>
- Sayers, W. (2005). The Etymology of Queer. *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, 18(2), 17-19. <http://doi.org/10.3200/ANQQ.18.2.17-19>
- Scerbo, R. (2020). Artivismo político y teoría queer: hacia una politización de la autobiografía femenina. *Debate Feminista*, 30(59), 48-71. <http://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2020.59.03>
- Scott, J. (2008). *Género e historia*. Fondo de Cultura Económica.
- Sel, S. (2004). Representaciones visuales y procesos sociales en antropología. *RUNA*, XXV(2004-2005), 161-179.
- Semilla Salvaje. (S.f.). Significado de la Amapola. Semilla salvaje. Diseño floral. <https://semillasalvaje.com/significado-de-la-amapola>
- Serano, J. (2013). *Excluded: Making Feminist and Queer Movements More Inclusive*. Seal Press.
- Sikora, T. (2020). Queer life-worlds and the art of David Wojnarowicz. *Journal of Gender Studies*, 29(1), 76-87. <https://doi.org/10.1080/09589236.2019.1692194>
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Soto, J. (2015). Nosotros entre las imágenes (o los usos sociales de las imágenes). *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 78 (36), 103-137. <http://dx.doi.org/10.28928/revistaiztapalapa/782015/atc4/sotoramirezjj>
- Stockton, K. (2009). *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Duke University Press.

- Suprema Corte de Justicia de la Nación. (2016). Acceso a la justicia en condiciones de igualdad. Elementos para juzgar con perspectiva de género. <https://sjf.scjn.gob.mx/SJFSem/Paginas/Reportes/ReporteDE.aspx?idius=2011430&Tipo=1>
- Trejo Olvera, N. (2020). *Los imaginarios disruptivos del cuerpo queer: masculinidades disidentes en la ilustración digital mexicana* [tesis de maestría, Universidad Autónoma de Querétaro]. Repositorio Institucional UAQ. <https://ri-ng.uaq.mx/handle/123456789/1928>
- Trejo Olvera, N. y Ruiz Tregallo, S. (2021). Los imaginarios disruptivos del cuerpo queer: un análisis de la masculinidad disidente en la ilustración mexicana del siglo XXI. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 7(e616). doi: <http://dx.doi.org/10.24201/reg.v7i1.616>
- Trejo Ortiz, S. (2013). *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 de Maestría, Universidad Iberoamericana, México]. <https://ri.ibero.mx/handle/ibero/331>
- Trevi, G. (2006). Todos me miran [Canción]. En *La trayectoria*. Univisión Records.
- Ureta, D. (2022, 21 de octubre). Packer trans: ¿Qué es un packer y para qué sirve?. Homosensual. <https://www.homosensual.com/lgbt/trans/packer-trans-que-es-un-packer-y-para-que-sirve/>
- Valencia, S. (2011). *Capitalismo gore*. Melusina.
- Valeria Ortega Osuna [@iamvaboros]. (s.f.). *Publicaciones* [Perfil]. Instagram. Recuperado el 24 de mayo de 2023, de <https://instagram.com/iamvaboros?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ==>

- Vargas, S. (2014). Saliendo del clóset en México: ¿queer, gay o maricón? En R. Parrini y A. Brito (Coord.). *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México* (pp.151-175). UNAM.
- Vaskes Santches, I. (2008). La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total. *Estudios de filosofía*, (38), 197-219.
- Villafañe, J. (1985). *Introducción a la teoría de la imagen*. Pirámide.
- Villaplana, V., Valencia, S., Lozano, R. y Gutierrez, C. (2017). Memoria queer/cuir. Usos materiales del pasado, narrativas postglobales de imaginarios del sur global. *Arte y políticas de Identidad*, 16(n.d.), 9-14.
- Viñolo, S. e Infante, F. (2012). La imagen sometida. Ideología y contraideología de la representación visual en el cine digital y de animación latinoamericano. *Aisthesis*, N° 52, 369-391.
- Vitta, M. (2003). *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Paidós.
- Walters, J. (2019). "So let me paint" Navajo artist RC Gorman and the artistic, native, and queer subcultures of San Francisco. *Pacific Historical Review*, 88(3), 439-467. <https://doi.org/10.1525/phr.2019.88.3.439>
- Warburg, A. (1981). *La supervivencia de los antiguos dioses. Ensayos sobre la función simbólica de los mitos y la interpretación ritual*. Alianza.
- Weis, R. (2014). El activismo LGBT en México: nuevos retos... viejas amenazas. Fundación Heinrich Böll. https://mx.boell.org/sites/default/files/uploads/2014/10/act_lgtbi_mexico.pdf

Wenceslau, T., Sticco, G., Ottaviano, C., Serner, A., Ramsis, A., Salinas, A., Lagunes, L.,
Gutiérrez, C., Ferreira, J., Zecchi, B., Fouz-Hernández, S. y Cabañas, J. (2017).

Representaciones de género en la industria audiovisual. Osífragos.

Wittig, M. (1992). *The Straight Mind and other essays*. Beacon Press.

Wolf, N. (1992). *El mito de la belleza: Cómo las imágenes de belleza son usadas contra las mujeres*. Paidós.

Zamora, F. (2007). *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. ENAP.

ANEXOS

Anexo A. Transcripción de Entrevistas

En este anexo, se realiza la compilación de las entrevistas realizadas a lxs artistas *queer* seleccionadxs para la realización de la presente investigación. Dichas entrevistas se llevaron a cabo vía Zoom, en un formato de entrevista semiestructurada y se grabaron siempre con el consentimiento de los entrevistados.

Si bien en algunos de los casos no fue necesario realizar todas las preguntas, pues habían sido respondidas previamente y de manera orgánica por los entrevistados, en otros se agregaron o sustituyeron preguntas que permitieran arrojar luces o profundizar sobre alguno de los temas abordados.

Cabe señalar, que la mayor parte de lxs artistas entrevistados mostraron una gran disposición y la entrevista tuvo un tono más casual y de conversatorio, por lo que, en la transcripción aquí realizada, se respetan los puntos de vista compartidos por lxs artistas, pero se han omitido los comentarios no relacionados con el tema de entrevista y la mayoría de las muletillas, procurando que esto no afecte la esencia de lo compartido por lxs entrevistadxs. Las entrevistas se encuentran ordenadas de acuerdo con la fecha en la que fueron llevadas a cabo.

Guion usado para la entrevista semiestructurada

Objetivo de la entrevista: Conocer las motivaciones tras la producción de las obras de lxs artistas seleccionadxs, así como la relación de éstas con la identidad de lxs artistas

Dirigido a: artistas contemporánexs mexicanxs que abordan la temática de las corporalidades *queer* en su obra

Tiempo aproximado de la entrevista: 45 a 60 minutos

Recursos: guía de entrevista, grabación de sesión de Zoom

Fecha de entrevistas: viernes 7 de mayo de 2021, jueves 13 de mayo de 2021, jueves 10 de junio de 2021, jueves 8 de julio de 2021 y jueves 5 de agosto de 2021.

Guion:

¿Cuál es tu formación profesional y cómo te involucraste en el mundo del arte?

¿Qué temas has manejado dentro de tus propuestas artísticas?

¿Por qué elegiste trabajar estos temas en particular?

¿De qué manera tu obra es un cuestionamiento a los roles de género tradicionales en México?

¿Consideras que estos temas pueden catalogarse como queer, y por qué lo consideras así?

¿Crees que el arte queer tiene su propio concepto o forma de representación en México, por qué?

¿Cuál es la relación entre tu propia identidad y las identidades representadas en tu obra?

¿Hay algo más que desees compartir sobre tu obra?

Erik Rivera “El Niño Terrible”

Transcripción de entrevista realizada el 7 de mayo de 2021

¿Cuál es tu formación profesional y cómo te involucraste en el mundo del arte?

Mi título es Diseñador de la Comunicación Gráfica, soy diseñador gráfico por la UAM, campus o unidad Xochimilco, entré en 1998 y salí en 2004. Entré a clases de dibujo fuera de la universidad, en la colonia Condesa, enfrente del Museo de Arte Moderno, entonces el cuate que me daba las clases, que ahora es uno de mis mejores amigos, me dijo: “oye, ¿por qué no haces tu servicio social en el Museo de Arte Moderno?; en la mañana te vas a hacer el servicio social en el Museo de Arte Moderno y en las tardes te vienes a dibujar”. Entonces entré al Museo de Arte Moderno y yo me quedé enganchado; como a los tres meses me dieron el puesto de diseñador editorial del Museo de Arte Moderno.

Tuve mucha suerte, la administración era la nueva, que era la de Fox en ese entonces y yo tuve el chance de quedarme allí unos meses para ganarme el puesto, sí me dieron el puesto y me quedé todo el sexenio de Fox a cargo del diseño editorial del museo y allí empecé. Un privilegio trabajar allí, a la fecha es un lugar que amo. Hay una canción de Chavela Vargas que dice: “uno siempre vuelve a los lugares donde amó la vida” y, definitivamente, amo esa parte de mi vida. Trabajar en el Museo de Arte Moderno me marcó. Y saliendo del Museo de Arte Moderno, empecé a trabajar más en serio como pintor. Me di cuenta de que sí se podía vivir del arte y que se podía hacer una carrera artística.

¿Quién te puso ese apodo, o tú mismo te pusiste ese sobre nombre?

Un poco me lo puse yo, cuando trabajaba en el Museo de Arte Moderno estaba súper chavo, tendría yo veinte o veintiún años y me veía de dieciséis; iba a trabajar con la gorrita para atrás. Cambiaban al policía de la entrada del museo y me decía: “¡ey joven!, ¿a dónde va?”, y yo: “pues aquí trabajo”. Entonces allí en el museo me empezaron a decir ‘el niño

MAM' por Museo de Arte Moderno, cuando iba al INBA a hacer los trámites para un nuevo catálogo la directora de finanza que decía: "niño MAM, ¿cómo estás?", y entonces del 'niño MAM' terminó en el 'niño Erik'. Si te llamas Iván o te llamas Erik, siempre te dicen 'Iván el terrible' o 'Erik el terrible', entonces del 'niño MAM' a 'Erik el terrible'.

Erik Rivera también es un cómico en Nueva York, un standupero, entonces cuando quise hacer el dominio de la obra ya estaba ocupado el Erik Rivera, entonces un novio me dijo, "pues por qué no te pones 'el niño terrible.com'" y yo: "ah, pues sí" y allí ya quedó y a la gente le gusta. Literal hay gente que me encuentro en la calle y me sigue diciendo niño, como dice un amigo: "quién sabe si te aguante a los 80".

¿Qué temas has manejado dentro de tus propuestas artísticas?

Uno empieza a copiarle a los artistas favoritos y, yo recuerdo que un artista que estuvo exponiendo en el museo dentro de una exposición que se llamó "Transvanguardia italiana", que es un grupo de pintores italianos de los 60, 70, y hay uno que se llama Francesco Clemente que es un pintor figurativo, muy expresionista que es precisamente de este grupo. Después trabajó con Warhol y con Basquiat, es un pintor de Nápoles y a la fecha vive en Nueva York, pero es una maravilla. La gente lo ubica mucho porque estuvo en una película de Alfonso Cuarón que se llamó "Grandes esperanzas"; esta película se trata de un pintor que es Ethan Hawke, que es el que hace dibujos, se vuelve pintor, se vuelve famoso, etc. Y todos los dibujos que se supone pinta son de Francesco y son una maravilla. En ese entonces, después de la película, a Francesco le ofrecieron una exposición retrospectiva en el Museo Guggenheim de Nueva York y yo hice lo imposible por conseguir el libro de la exposición. Yo estaba enamorado y me salían los dibujos idénticos. Pero después, en el Museo de Arte Moderno conocí otros pintores mexicanos como: Julio Galán, Nahui Olin, Miguel Covarrubias, Rosa Rolanda y entonces de pronto me di cuenta de que yo estaba muy

ligado hacia los ojos, sobre todo hacia la mirada. Lo que me jalaba de la obra de estos pintores es que todos tenían esta coincidencia que era como meterme a los ojos. También en ese entonces, estaba leyendo a Freud y cosas de la infancia o un reporte sobre Leonardo da Vinci; lo que hace Freud es imaginar y reconstruir la infancia de Leonardo da Vinci para entender el genio del artista adulto.

En ese momento yo dije: “qué padre sería que todos tuviéramos o que todos fuéramos a terapia y reconstruir nuestra infancia para entender, no nada más para verla con melancolía o con tristeza, sino también para entender o analizar por qué reaccionamos o cómo reaccionamos”. Después fui a otra exposición sobre el cuerpo humano y había un epígrafe donde decía que los únicos órganos que no te crecen son los ojos. Entonces era una analogía super bonita de mantener tu niño interior, que finalmente es la causa de todo lo que estás viviendo o de cómo percibes el mundo por medio de esos ojos, y nunca crecen.

De allí empecé a fijarme mucho en la mirada, mis referencias se empezaron a mezclar, hasta que conseguí un estilo propio. Probablemente, se parezca a otros pintores, pero sí siento que son reconocibles y la gente me ha dicho: “¡ah!, este es un Erik”, o “¡ah!, vi una obra tuya” o “un cuate tiene un cuadro tuyo” sin preguntar. Los cuadros no los firmo, con esos ojos, ¿qué más firma quieres?, y desde el tema de la infancia puedes retomar cualquier tema. Toda la temática tiene que ver con eso, con cómo percibes, por ejemplo, en mi condición de homosexual o gay, también hay un entendimiento desde tu infancia, cómo es que vives tu sexualidad o cómo es que no la vives, o cómo es que te la contaron o cómo es que tú la entendiste, o cómo es que te dijeron que la tenías que vivir, pero verdaderamente cómo la vives tú. Y eso también desde niño te marca, entonces tomar cualquier tema desde el tema de la infancia me parece bien interesante, bien lúdico y con buenos resultados.

¿De qué manera tu obra es un cuestionamiento a los roles de género tradicionales en México? (haciendo referencia a series como “cueros”, “maricón”, “niños princesa”, “+culino” y “goloso”)

La cuestión de la transgresión en mi caso es diferente, porque hace la transgresión artística o el activismo desde otro ángulo mucho más antiguo. El arte desde el activismo homosexual siempre refiere a sexualidad, a desnudos, a músculos, a penes, a vaginas, pero sí mi transgresión es desde otro punto de vista. Yo quiero proyectar la transgresión desde la infancia, para mí es bien importante cómo es que vivieron estos personajes a los que yo estoy retratando.

Para mí es básico el juego, yo creo que los homosexuales o la comunidad del colectivo LGBT siempre estamos jugando mucho más que los que no son de esta comunidad y ese es un gran acierto que casi nadie ve o que nadie está consciente, y entonces terminamos siendo estos niños finalmente también jugando para no ser rechazados, jugando, aparentando un poco o armándote una vida juguetona, desmadroza, colorida. Para mí era muy importante poner esa transgresión, la transgresión es así.

Había un personaje en la serie de “niños princesa” que se llama Franka Polari, que falleció el año pasado, en paz descanse, es Omar Feliciano y él siempre decía: “nuestra venganza será ser felices” y creo que el juego tiene que ver con esa felicidad, el jugar a ser el otro, jugar a ser un *drag*; hay gente que dice: “es que los drag Queens ya son los nuevos payasitos”, y es verdad, hay unos que son más interesantes en cuanto a su propuesta ideológica, sus argumentos o su discurso es mucho más interesante, pero hay otros que simplemente lo hacen por diversión y eso está muy bien, que sean los nuevos payasitos está bien, precisamente ese es el juego, eso es lo que nos conecta con este niño que probablemente está abandonado, rechazado. Evidentemente, la comunidad o colectivo LGBT

está muy herido desde la infancia, abandonado, no te quieren ver, como eres gay, entonces no te veo, no existes, no te valoran, no te reconocen. A veces no te reconoces tú, pero peor, no te ayudan a salir, no hay opciones. Entonces la comunidad ya traemos arrastrando un rollito desde niños que es difícil si no estás consciente y si no juegas un poco a sacarte de ese hoyito en el que vienes arrastrándote.

Entonces para mí es bien importante la transgresión desde la infancia y poniendo el punto en el colectivo LGBT, todos mis cuadros son juegos, son niños jugando a, incluso a tener sexo, el sexo se vuelve un juego, como dice el eslogan de una *sex shop*, solo cambias de juguetes, cambias de juego.

¿Consideras que estos temas pueden catalogarse como *queer*, y por qué lo consideras así?

Creo que sí y también creo que no, en específico creo que mis cuadros, y eso me gusta mucho, alguien los puede catalogar como *queer* y si no los catalogan como *queer* también está bien, el arte de escapar a las etiquetas. La verdad es que no me importa, ha habido gente que me dice, sí es *queer* a veces que no, tengo muy descompuesto el sentido de la pertenencia, entonces, si pertenezco al grupo que padre, si no, pues también. Hay colectivos, grupos homosexuales que ni siquiera me pelan, no existo para ellos y está bien, y de un día para otro ellos mismos me hablan y me dicen: “ay, préstanos unos cuadros” o “préstame obra”, órale allí está.

Tampoco pinto nada más para homosexuales, pinto para todo el mundo, digo, es una opción, ¡claro!, estar allí, claro que no estoy ciego, veo la discriminación y la sufro, afortunadamente mucho menos que mucha gente y de eso también estoy muy consciente, soy una persona sumamente privilegiada. Pero también trabajo para tener ese privilegio, vivo en una zona completamente tolerante a la diversidad, pero cruzo el viaducto y si agarro a mí

pareja a besos me matan, estoy muy consciente. No pretendo ser el héroe del colectivo, si puedo ayudar y si mi obra ayuda, pues está increíble y si no, no pasa nada, si nadie la toma en cuenta, está bien; el chiste es apoyar, y también poner en cierta forma un ejemplo. Yo ya tengo 42 años, pero hay gente que tiene veintitantos que también puede apoyar, *queer* o no, el chiste es que salgas y que tengas toda esta diversidad, no todos los pintores somos *drags* o no todos los pintores nos pintamos las uñas, también existimos los que no nos pintamos las uñas, que está bien, mañana me las pinto, no pasa nada, ¿sabes?, como esta diversidad.

¿Cuál es la relación entre tu propia identidad y las identidades representadas en tu obra?

Por ejemplo, para mi exponer en un lugar de ‘osos’, que llevo dos exposiciones en “el nicho” que es como mi bar, porque aparte es el que me queda cerca y aparte me gustan los ‘osos’; yo mido uno y sesenta y tantos, no llego al setenta y me gustan grandotes y peludos, pero nadie me ve, se pone uno en frente y ya nadie me vio. La última vez que inauguré en “el nicho” que es un bar de ‘osos’, yo dije: “este es mi bar y siempre vengo, no me ven porque me tapan, pero de verdad siempre vengo”.

Pero, por ejemplo, creo que el análisis o el campo de tiempo en el que se está investigando esa teoría *queer*, pues es ya la adulta, cuando tendríamos que buscarla al interior. Evidentemente, hay niños que tienen más de 18, 20 años, me refiero a que ya son mayores de edad, pero siguen siendo niños maltratados o heridos o abandonados por su condición sexual; entonces esa rabia, o ese coraje o esas heridas, pues evidentemente también se van a proyectar dañando a los otros, probablemente a los más cercanos que son sus propios colectivos.

No me gusta hacerme la víctima, pero cuando gané por el cartel en el concurso de la marcha del 2017, todas las críticas malas en contra de mi cartel fueron de la comunidad

LGBT. Incluso la comunidad no LGBT, todos los heterosexuales, felices con el cartel y me pedían el cartel y “firmamelo y no sé qué” y “oye, me encanta y besos y eres increíble”. Todas las críticas desde: “eres una mierda” en Twitter, eran de LGBT, y dices: “¡claro!, es gente que trae una herida allí”, quién sabe qué historia tendrá, que no está consciente, que no ha investigado, que no se confronta. Es que no es fácil confrontar a tu niño interior, todo el mundo piensa que el niño interior es: “hay que rescatarlo y qué lindo”, no, no, no, es ver todas las situaciones que viviste de niño y no es fácil, porque te confronta con tu familia, con tu entorno, con tu posición social, económica, es súper doloroso. Pero yo digo que vale la pena aventarse el clavado, porque si sales resuelto, te quitas estas cosas o estos pesos y no tienes que después echarle mierda a nadie, sea gay o no. Pero es un trabajal.

¿Cuál es la obra de tu producción artística con la que más te identificas?

La verdad es que no sé, pero por contestarte algo te diría, *Starwars*, la última que he hecho. Me gusta mucho, me divertí muchísimo haciéndola, la disfruté mucho. Me di un gusto a mí mismo, no es gay, no estoy quedando bien con nadie, tampoco es que la hayan adoptado mucho los fanáticos de *Starwars*, es un gusto padre, me di un gusto y le di un gusto a mi niño de 5 años, le ha de haber encantado, porque de niño yo dibujaba *Starwars* también.

Ahora que he estado haciendo entrevistas sobre la serie de *Starwars* que está en el metro, pues estaba haciendo cuentas y literal, uno de los primeros recuerdos que tengo en la vida, de las primeras imágenes que tengo en mi cabeza de bebé, porque tendría yo 4 años, por allí, es haber ido a ver *Starwars*, ir a ver *El regreso del Jedi*, y asustarme muchísimo con el Java de Hut, porque aparte, yo lo que recuerdo es que llegamos empezada la película y nos tocó hasta adelante, entonces tenía yo el monstruo aquí encima, y me acuerdo haberle

dicho a mi mamá: vámonos, ¡qué miedo!, y ahora amo el personaje, tengo un Java de Hut de Lili Ledy de aquellas épocas puesto en mi escritorio junto a la computadora.

¿Hay algo más que desees compartir sobre tu obra?

Pues nada, es un ejercicio de expresión, que así sale y si hay gente que pueda conectar o que entienda para que conecte consigo mismo, con su niño, está padre. En este caso de lo de *Starwars*, me imagino a nosotros los de esta generación, que si ven el cuadro van a recordar cosas, va a recordar la primera vez que fueron a ver la película y le van a echar un ojote a su niño interior, esa es la idea. Vale la pena de pronto regresarte para aprender a darle justicia o darle un premio a ese niño que está allí probablemente abandonado, probablemente herido, o te lo traes para jugar un rato. Yo siempre digo que los niños, los hijos, son como estos pequeños yos, que sirven para rescatarte, en mi caso que no pienso o no creo que vaya a tener hijos, pues me los pinto, pero la gente tiene hijos de pronto como para echarse un vistazo. Y cuánta gente hay que con esta letanía de: “no quiero que mis hijos vivan lo que yo viví”, es una forma de rescatarte, pero los que no tenemos hijos, entonces ¿cómo le hacemos?

De hecho, los retratos que me piden son un poco para eso, a mí me piden retratos, soy retratista, a mí me interesa el niño interior de van Gogh, por ejemplo, cómo le habrá ido, cómo habrá entendido la vida de niño, cómo la resolvió, cómo la elaboró cuando fue adulto. Eso es lo que hace Freud con el informe sobre da Vinci, recrea su infancia para entender al genio. Y hay una frase de Freud que dice: “los grandes genios tienen algo de niños”, siempre son los que conservan algo de su infancia, algo de ese niño, porque son los más curiosos, son los que preguntan cosas que los adultos ya no preguntan. Lo del niño también me gusta mucho porque es eso, haces una pregunta incómoda o fuera de lugar, políticamente

incorrecta, a lo mejor, que probablemente pueda ser un poco punzante, pero que sales preguntando como de: “ah, claro”.

Ana Segovia

Transcripción de entrevista realizada el 13 de mayo de 2021

¿Cuál es tu formación profesional y cómo te involucraste en el mundo del arte?

Estudí en Chicago, en la Universidad de School Art Institute of Chicago. Tengo una abuela artista plástica muy buena: Teresa Serrano, básicamente desde chiquito, siempre supe que quería hacer arte y empecé pintando desde muy pequeño y después, cuando fui creciendo, dije: “¡ay, no!, quiero hacer cine”. También del lado de mi mamá, la mitad de la gente ha sido cineasta y después regresé a la pintura en algún punto y así fue como me becaron y me fui. Desde siempre sabía que iba a hacer algo de arte. Tomé clases, mi tía del lado de mi mamá tomaba clases de pintura y me invitó desde muy chiquita, a estar allí y de allí también le agarré la onda.

¿Qué temas has manejado dentro de tus propuestas artísticas?

Cuando me involucré ya en la carrera entré con un prejuicio muy raro, casi como Avelina lesperoso, pero después quería entender por qué. Mi abuela, siendo una artista infinitamente más *cool* que yo, estaba muy metida en performance y videoarte y todo este tipo de cosas, como que sufrió mucho del dogma de Cuauhtémoc y el dogma antipintura muy anti-mexicanismo; y yo lo que más sentía que naturalmente era mío era la pintura, entonces eso generó un tipo de resistencia. Pero creo que también tiene que ver con el hecho de que soy *queer*, constantemente sentía que estaba resistiendo, tenía una lucha, ante todo. Y entonces la agarré contra mi abuela en el sentido de: “ah, la pintura no es valiosa” o no importa y yo: “claro que sí, este es el nuevo *Avant Garde* y tú lo que haces es mierda”, muy rebelde. Luego llegué a la universidad y obviamente todo eso se desmorona en cuanto empiezas a leer y te informas. Pero nunca dejé la pintura porque tuve la suerte de estar en una escuela que había reconciliado ese conflicto desde hace mucho tiempo. Pintura y

conceptualismo o esa jerarquía de medios no existía en ese ambiente, todos me veían como bicho raro de: “¿por qué le estás tirando mierda a esos otros?, todos nos podemos llevar” y yo: “¡ah!, qué chido”.

Llegar de un contexto turbo conservador-mexa a *The Art School*, la primera vez que escuché la palabra *queer*, fue cómo: “¿qué es eso?”, y todo sucedió a la vez. Hice las paces con el arte conceptual, mi identidad y luego con la pintura. Pero sí empecé resistiendo a ser un tipo de artista, era como: “¡no!, tengo que defender la pintura porque no se toma tan en serio y no tiene que ser conceptual”. Probé todo y al primer año pintaba solamente naturaleza muerta, al segundo año solo pintaba figurativo, al siguiente fue completamente abstracto, blanco y negro, ya para el último año entré en crisis por completo y dije: “ya no voy a pintar, ahora voy a escribir”, dejé de pintar un rato.

Está muy entrelazada esta historia personal y mi relación con la pintura, porque, justo antes de graduarme, decidí dejar de pintar y que no era lo mío, además de que muchos maestros me decían: “es que hablas muy bien de la pintura, pero, pues chance escribe”, y dije: “pues sí, tienen razón, ahora en lugar de pintar me voy a dedicar a la teoría del arte”. Pero después me gradúo, me quedo en Chicago en este lugar ambiguo; legalmente buscando chamba, no teniendo claridad en mi futuro y regresé a México.

Encontré un archivo en mi familia que eran estos *sti/s* de películas mexicanas y, en ese momento, el tipo de pintura que más me interesaba era figurativa. Justo ese año salió la gran retrospectiva, la única, la primera de Karen James Hartshaw, y eso me voló la cabeza y hasta escribí sobre eso, así como: “aquí sí hay una reconciliación de arte que es tanto político, como conceptual, como pictóricamente impresionante”. Entonces, llego un verano a México y veo todo este archivo y digo: “¡wow!, aquí hay mucho material con qué trabajar”.

Y justamente ese verano decidí aceptar mi *queerness*. Fue la primera vez que de alguna forma u otra ya dio mi ropa femenina, dije: “no me gusta”. Todo empezó a encajar y empecé a trabajar y a pintar, me inspiré para volver a pintar y de allí nació lo que ya conoces. Ese fue el año en el que pinté la mayoría de los cuadros de mi primera exposición en México. Por lo menos los últimos tres, cuatro años de trabajo de investigar un poco el archivo, tienen dos cosas: la traducción del filmograma, que es un *crop* dentro de una narrativa que tiene un propósito plagado de ideologías que se están presentando a un público en una época. La traducción de eso a la pintura, en automático, es una reformulación de la imagen y allí es donde los aspectos, como la naturaleza, la plasticidad de la pintura, permite una reformulación de lo plástico. Lo cual es metafóricamente perfecto para hablar de performar ciertas imágenes, decir: esto es esto, esto no es una pipa, esto no es un macho, esto es una imagen consagrada que viene de esto.

Y cuando pinto, pienso mucho en cómo puedo utilizar eso para generar una nueva lectura de estas imágenes, una lectura que es más complicada, pero que al final sí acaba siendo ambigua. Pero no considero que esté siendo didáctico en ninguna forma, estoy más bien exponiendo algo, echándole un foquito de luz, pero no como gritar con el megáfono. Creo que el arte de por sí no debería de tener una sola lectura monolítica, sino múltiples y que es la forma más eficaz de compartir a través de la empatía, una experiencia. Si fuera muy propagandístico, pues allí hay un muro, es unilateral, es una sola lectura, pero si estoy pintando estas imágenes y las intervengo y las reinterpretó y lo pongo allí a decir, miren, estos personajes son plásticos, quizás detonan algo, alguna lectura por allí.

¿Consideras que estos temas pueden catalogarse como *queer*, y por qué lo consideras así?

Sí, obviamente hay *queerness*. Susan Sontag y esa idea de “against the interpretation”, es muy importante para mí, porque no me gusta reducir lo que hago a una sola cosa, a una sola lectura y si la única lectura es *queerness* entonces no; entro en conflicto allí. No sé si un objeto en sí puede ser *queer*, lo podemos leer, pero es algo que debato todo el tiempo.

Susana Vargas es una escritora, teórica, académica brillante que escribió “Mujercitos” que es extraordinario y también escribió recientemente “The Little old lady killer”, “La mata viejitas”. Hizo un texto para el Jumex respaldando como: “sí, el objeto *queer*”, y yo: “es que no, el objeto no puede ser *queer*, es la lectura que le ponemos al objeto y la fenomenología”. Obviamente, *queerness* está presente muy cabrón, últimamente he estado tratando de separar, mi persona, de la cosa, porque no quiero caer en el “talkanism” que opera en el mundo del arte. Igualmente, ahorita es muy conveniente para ellos, quizá como un artista *queer* mexicano, como: “¡ah!, sí, perfecto”. Entonces, estoy tratando de resistir una sola lectura que aplanar cuando en realidad allí existen muchas otras cosas; obviamente está eso, pero está la tensión entre la traducción de imágenes, de lo que es traducir un cine a algo como es pintura y ahora otra vez traerlo al video, la pintura al video y, siento que hay otras cosas que suceden en la obra y que nadie habla. Aparte como una lectura monolítica que al final puede aplanar mucho lo que hago a: “¡ah!, es que, es *queer*”.

¿Crees que el arte *queer* tiene su propio concepto o forma de representación en México, por qué?

También es un conflicto muy interesante para mí, por ejemplo, yo soy fanática de Rita Segato, que me fascina, pero ¡claro!, tiene esta crítica de los feminismos blancos y si piensas en movimientos *queers*, el decir feminismo, es blanco, tampoco puedes negarles la lucha femenina a estos otros países coloniales. O *queerness*, ¿qué no podemos trascender en vez

de copiar y pegar?, adaptar al espíritu de una lucha que en realidad busca solamente liberarnos del sistema patriarcal.

Entonces siento que México es un país extremadamente complejo y que poner, copiar y pegar feminismos o teorías que no se formularon aquí, pues se tienen que reformular desde la mexicanidad. Pero sí creo que sí hay en la ciudad lugares donde sí existen disidencias que toman en cuenta como: “esto viene de la blanquitud y el privilegio gringo”, pero podemos utilizar estos tantos principios y aplicarlos a nuestras circunstancias y sí hay gente así, sí escucho voces, sí escucho comunidades y lecturas, Susana Vargas es un buen ejemplo de alguien que escribe muy bien. Ella estudió en Canadá y fue como mi interlectora con Judith Butler, pero regresa a México y hace un análisis a partir de eso; estoy segura que deben de haber muchísimas autoras que sí contextualizan eso.

Definitivamente, seguimos insistiendo en un lugar de mucho privilegio, lo hablo con mi hermana todo el tiempo, mi hermana está en tele, coordina y ahora escribe para series que se hacen en Netflix y constantemente me dice: “luchamos con un privilegio de hombre dentro, porque el esquema piramidal se replica, y todo se lee desde el mismo lugar”. Y yo también lo he visto.

Lo digo desde un lugar de conflicto porque yo me considero extremadamente privilegiada, a comparación de muchas personas que están tratando los mismos temas, que quizás no viven en la ciudad de México y no vienen de una universidad de Chicago. Pero sí hay definitivamente el sistema replicado dentro de *queerness* y en el arte, la persona más poderosa es el hombre gay y están en todos los museos y privilegian un tipo de vista y la mayoría son blancos o por lo menos esa performatividad de blanco, no siendo algo de piel sino de clase y privilegio y sí benefician y hablan de, y pocas veces integran otras voces.

Últimamente, sí he visto un poco más de diversidad con la Kurimanzutto en “Siembra” de Bárbara Sánchez-Kane, pero más importante está YOPE Project, y de hecho Andy Medina, que es un artista *trans* de Oaxaca, ahora está teniendo esta importante visibilidad. Pero siempre mi preocupación es esa, ¿qué tanto es ectogenismo y qué tanto es el valor de lo que sí uno hace?, ¿por qué mi identidad es más importante a lo que yo hago?, y lo veo con muchos compas *trans* y otros grupos mucho más marginales que es el constante cuestionarte.

La verdad, soy capital social para esta galería cultural, creo que a partir de esas conversaciones internacionales van a nosotros y mucho a través de estas galerías e instituciones enormes, el Tamayo con “Otros mundos” y ciertas cosas que están tratando de hacer este esfuerzo porque tienen que, porque hay presión social y porque México ¿dónde va a quedar? Si el Guggenheim está balanceando su programa para que incluya a todos los grupos marginados y el MoMA igual, su colección es mayoritariamente blanca y hombre. Es como: “¡ah, no!, pues ahora todas las expos tienen que incluir todas las voces que excluimos por tanto tiempo”, ¿qué modelos estamos siguiendo?

¿Qué tipo de películas escoges para tu obra?

El trabajo del archivo familiar. Mi bisabuelo fue cineasta, hizo una trilogía de la revolución “back in the day” que ahora estoy retomando. Esa caja de archivo con todos los filmogramas; mi mamá, ese verano que yo vine a México, me pidió ayuda, que archivara las fotos de una caja toda revuelta, escanearlas, archivarlas y encontrar las correspondientes películas, pero muchas estaban perdidas, muchas fueron muy difíciles de encontrar y además todavía ni sé de qué películas eran.

Solo sé que es la imagen, y algunas famosísimas que yo veía de chiquita, pero otras como: “el *flop* que produjo mi abuelo en 1957, que nadie vio y nadie sabe y mi mamá, ¿qué

película es ésta?, pues no, ni idea, sale Tin-tan”. Además de que sean películas con narrativas muy importantes como “Dos tipos de cuidado”, “Allá en el rancho grande”, como que sólo me guie por la imagen. Hay algo hasta bello en esa desasociación con esta narrativa más grande que estaba generando allí, sólo existe este registro allí, que quizás ni ponen esas películas en el 5, son películas que ya se quedaron con ellas en la historia.

¿Cuál es la relación entre tu propia identidad y las identidades representadas en tu obra?

Ese es otro aspecto, crecí viendo muchas de estas películas, mucho Hollywood y *western*, mucho clásico por el lado de mi papá que era super sensible y veía las películas más raras de Hollywood y nos las ponía de chiquitas. Pero sí, crecí con una educación identitaria a partir del cine, los domingos eran domingos de películas y veíamos como cuatro o cinco, una tras otra, mi mamá nos ponía las clásicas del cine de oro mexicano: “Dos tipos de cuidado” y Tin-tan, todas las “escuelas de ladrones y vagabundos”, “isla para dos” y todas esas. Mi papá nos ponía a “Spielberg” y “The god, the bad and the ugly” y todas estas, y todos nosotros podíamos escoger.

Luego mi mamá nos ponía cine de arte europeo, entonces crecí con una imagen del macho muy construida por una industria cinematográfica, tanto gringa como mexicana. Para mi Pedro Infante era mi héroe, descubrí, o más bien acepté mi lado masculino y empecé a performar estos estereotipos, hasta tuve amigas que me dijeron: “estás siendo un hijo de puta misógino”, “¡ah, claro!, es que Jorge Negrete y Pedro Infante lo eran, igual Clint Eastwood y de allí aprendí mi masculinidad” y está jodido y me la compré, y entonces, empiezo a pintarlos y los desmitifico para mí también. Empecé a aprender a ver eso, como parte del proceso.

Todavía me siento en un lugar que supongo que trato de defender y sostener, la ambigüedad, desde un lugar verdadero y existencial, no sé qué tanto puedo durar aquí, el ser humano, qué tanto puede estar en ese espacio. Tienes que ser o muy budista o empiezo a meditar o algo o no aguanto. Y aprendes a lidiar con estas estructuras externas que te tratan de categorizar. Y en el arte no sabes lo difícil, en el momento que entré en el foco de un discurso público; la exigencia a que me definiera y definiera mi género se volvió mucho más exigente, como: “pero ¿qué eres?, tengo que saber”, “¿cuál es tu pronombre?”, y es que la neta no tengo uno ahorita que prefiero, como por qué tengo que hacerme inteligible a ti, como un cuerpo, pues no. Pero no sé cuánto tiempo se puede estar en esa ambigüedad.

¿Hay algo más que desees compartir sobre tu obra?

Pues no, creo que es eso.

Valeria Ortega Osuna

Transcripción de entrevista realizada el 10 de junio de 2021

¿Cuál es tu formación profesional y cómo te involucraste en el mundo del arte?

Fui a la Universidad Autónoma de Baja California en Campus Tijuana de 2014 a 2018, hice los cuatro años de la carrera que marca, tuve mucha suerte, tuve mucho apoyo también. Es importante decir que fui el mérito escolar, porque creo que se presume un poquito. Mientras estaba en la carrera, en 2016 fui parte de la segunda generación del Programa de Producción de Arte Contemporáneo de PPAC, de Relaciones Inesperadas. También fui parte de dos seminarios transnacionales que fueron también en 2017, fueron dos semestres y era el estar transitando entre la frontera y estar en Tijuana. Eran locaciones en san Diego y en Tijuana y fue financiado por el Museo de Arte Contemporáneo de san Diego y fue un programa de Collective Magpie con Tae Wuang y Melinda Barnadas. Tae es de Corea y Melinda es de Canadá. Estos programas fueron, el primero, eran estudiantes de todo tipo, los únicos que eran de arte eran los de Tijuana y de hecho fui yo y una maestra representando a la universidad y fueron los que nos seleccionaron y había dos personas de South Western College, había dos personas de UCSD y eran de diferentes carreras. Y el segundo seminario ya eran puros estudiantes de arte y era únicamente UABC mi universidad y UCSD. También hice prácticas profesionales en el Museo de Arte Contemporáneo de san Diego en el departamento de educación en 2018.

¿Qué temas has manejado dentro de tus propuestas artísticas?

Esta entrevista me cayó súper bien porque de hecho me estoy preparando para una plática que voy a dar el lunes, entonces estaba revisando todo lo que he hecho y en sí, hay ciertas temáticas que siempre abordo. Superficialmente en cuanto a imagen porque yo trabajo más en bidimensional que cualquier otra cosa, la pintura ahorita es mi fuerte en este

momento, pero empecé con fotografía. Elementos muy constantes en mi trabajo es siempre el pecho como: el cuerpo, el pecho, los prostéticos, cirugías, diferentes cosas en relación con las apariencias y cómo uno desea verse, cómo desea ser percibida y también las relaciones. Y en sí mucho de mi trabajo se basa en mis experiencias y las experiencias de las personas a las que soy más cercana, porque en realidad yo no soy la que ha pasado por la cirugía, esa ha sido mi mamá, ha sido mi mejor amigo y de alguna manera las vivo a través de ellos, porque yo soy quien ha estado cuidándolos o pasando durante el proceso, junto con ellos.

En general mi trabajo es muy personal, en ese aspecto, lo veo como de un carácter muy documental y también, aunque no haga fotografía específicamente ahora o no lo estoy haciendo mucho; la fotografía, siempre es parte de mi trabajo porque todo lo que pinto o dibujo en realidad son fotos que he tomado. Al menos que sean comisiones. Pero yo trabajo desde la fotografía.

¿Por qué elegiste trabajar estos temas en particular?

Desde que decidí que quería estudiar artes y dije: “voy a ser artista” como sea, pero voy a ser artista, había en la preparatoria realizado una investigación sobre disforia de género porque estaba teniendo muchas dudas, estaba teniendo muchísimas dudas en cuanto a mi cuerpo, mi identidad. Soy de esas personas que desde que estaría en el closet ya pasé por todas las siglas casi, casi del LGBT, en los últimos diez años ya pasé por todas, entonces ya traía esa idea y aparte cuando yo me di cuenta de que no era heterosexual tenía 14 años y estaba buscando cosas en internet, pues obviamente, como qué ver, qué leer y era como 2009, no estoy totalmente segura del año, pero el caso es que no había mucho y sí buscaba arte, que siempre me llamó la atención, pero no tenía ningún tipo de formación, porque en México en realidad no es como que te enseñen mucho de estas cosas.

Me topaba con cosas y de hecho mucho más adelante, cuando ya empecé a aprender más de artistas y empezar a reconocer el trabajo de ciertos artistas que son parte de la comunidad, me di cuenta de que ya los había visto, pero no tenía ni idea de quiénes eran. Y cuando entré a la carrera sabía lo que quería hacer, así de entrada dije: “quiero hacer cosas gays” como sea, pero va a ser gay todo lo que haga.

Siempre de alguna manera yo me sentía como una persona no creativa porque veía a mis compañeros que podían empezar de nada a hacer cosas y yo siempre necesitaba una referencia, entonces yo sentía que no la iba a armar; y recuerdo muy bien en una clase que era completamente experimental, podía hacer lo que yo quisiera. Iba empezando la carrera y lo que hice fue sacar un molde de una de mis *boobies* y le saqué un molde a mi vecino a su pecho, usé alginato para que estuviera súper detallado y todo, fue un desastre, pero sí quedó y por allí lo tengo y lo presenté, pero en realidad no sabía lo que quería decir, nada más era: quiero hacer esto y lo voy a hacer y así me he regido la verdad. No pienso mucho en lo que voy a hacer hasta que ya lo hice, porque si lo pienso mucho no lo voy a hacer, entonces mejor lo hago y ya después buscó el por qué lo hice.

Pero esas son las primeras cosas que empecé, a tratar el cuerpo y fue con esa serie de fotos que creo que tú viste en esa tesis, esa fue en 2016 y la verdad es que yo me rehusaba a comprar una cámara, yo no quería tomar fotos porque yo quería pintar. Yo no quería hacer fotos, no creía mucho en los medios digitales, en los medios más nuevos, ni siquiera la fotografía análoga. Me gustaba, pero era como: “yo no quiero”, y tuve que comprarme una cámara al último porque la estaban pidiendo mucho en la clase y tenía que hacer un proyecto, hice muchas pruebas de diferentes tomas, le preguntaba a las personas: “oye te puedo tomar fotos BF”, y nos metíamos a otro salón y ellos se iban quitando la ropa y yo tomando fotos. Y entre todas las fotos que estuve tomando, me di cuenta que sí me

gustaba más este corte del *close up* solo al pecho y empecé a enfocarme en eso y luego dije: “voy a tratar de conseguir mayor rango de edad”, porque estaba primero con todos mis compañeros y personas de la universidad que permitieron que les tomara fotos y después las personas empezaron a decirme: “quiero que me tomes la foto”, y yo iba a algún lugar que tuviera luz natural o que tuviera nada más una entrada de luz de un lado para que tuviera un tipo de contraste, iba empezando y no sabía ni que estaba haciendo.

Y así empecé, le tomé a mis papás, también están incluidos, mi mamá en ese entonces tenía la primera cicatriz del cáncer de mama, todo lo relacionado al cáncer que tengo, pues por mi mamá y me pareció muy importante incluirla y desde entonces todo lo que tiene relación a las cirugías, si no es el torso de mi mejor amigo, es la cirugía de mi mamá. Pero también fue porque yo quería hacerme torso de hombre, entonces fue como un ¡pum!, el que mi mamá tuviera que pasar por esta cirugía, y que no fue opcional y yo lo quería hacer opcional porque yo quería y ya lo había pensado por muchos años, lo sigo pensando, no lo he hecho, pero lo sigo pensando y si fue de alguna manera el procesar lo que yo estaba pasando y cómo me sentía y estar viendo todos estos pechos. Además de que yo he tenido mucho complejo con mi cuerpo, entonces también por eso lo enseñé todo el tiempo, porque de esa manera se me quitó. Que lo vean todos, yo lo enseñé todo, ahora enséñamelo tú y lo enseñé a todos, algo así.

¿De qué manera tu obra es un cuestionamiento a los roles de género tradicionales en México?

Yo soy una persona muy americanizada, como estoy en Tijuana, paso mucho tiempo en Los Ángeles y antes pasaba mucho tiempo en San Diego, aparte de que la persona más cercana a mí es mi mejor amigo y él vive en Los Ángeles y entonces, muy malamente, ignoro mucho de los aspectos de México, aparte la Ciudad de México es súper centralizada. Pero sí

sé que los roles de género son aquí y allá lo mismo y, yo creo que al inicio sí los consideraba mucho, el tratar de ignorarlos o remarcar lo contrario, pero creo que ya no tengo tanta preocupación de eso, creo que ya lo hago en mi día a día. En cuanto a mi trabajo, pues la verdad no lo pienso mucho, no pienso mucho en cuanto a los roles de género cuando estoy haciendo mi trabajo, porque en realidad, mi trabajo no incluye ningún hombre cisgénero, mi mejor amigo, aunque sea *trans*, no se identifica como hombre.

Tengo mayoritariamente solo amigas y, en realidad, casi no me relaciono con hombres cisgénero o personas que se identifican como hombres, en realidad todos o fueron asignados como mujer al nacer o simplemente se identifican como mujeres, entonces no pienso mucho en roles de género aparte de que el único hombre presente en mi vida es mi papá, pero la verdad es que mi papá no representa nada de lo que el macho mexicano sería ¡para nada! En mi casa manda a mi mamá y siempre ha sido así y mi papá hace lo que mi mamá diga, entonces no pienso mucho en los roles de género, ahorita que me preguntas, no lo pienso mucho, creo que de alguna manera nunca han estado tan presentes en mi vida, más que en lo que me afectaban a mí. Obviamente, me siguen afectando, pero no tanto como lo solían hacer.

Creo que hasta cierto punto ya acepté que ciertas cosas son como son y que las personas van a cambiar si quieren cambiar o no y, antes, sí tenía la idea de querer educar, de hacer entender ciertas cosas a las personas, pero ya se me quitó eso. De mis propias experiencias, entre discusiones y demás, no saqué nada; yo hago lo que hago y presento lo que yo vivo y cómo percibo las cosas y, sí, he recibido comentarios de personas que me dicen: “tú me hiciste cuestionar esto”, y yo: “pero pues, eso no está en mí, está en ti”, yo nada más presenté lo mío y lo que haga en ti, eso ya depende de cómo tú veas las cosas.

¿Consideras que estos temas pueden catalogarse como *queer*, y por qué lo consideras así?

Sí, yo creo que sí, y no porque yo sea *queer*, pero la verdad eso del discurso de que eres un artista *queer*, porque eres *queer* y todo lo que haces es *queer*, la verdad no creo que sea así, pero sí considero que varias cosas de las que hago se pueden considerar como *queer* y, en general, creo que ya estoy encasillada en eso, las personas me ven así. Pero también creo que es porque la gente ve que yo soy *queer* y ya desde allí dicen, entonces lo que haces es *queer*, pero en general sí considero que varias de mis piezas entran en lo que sería *queer*. Depende de cómo lo veas, porque mis papás son heterosexuales, pero yo los veo como las personas más *queer* que hay, también mi hermana es lesbiana, nada más somos nosotras dos y lo discutimos, cómo mis papás son *queer* sin necesidad de ser gays, una persona puede tener todo este ambiente *queer* sin necesidad de ser homosexual o bisexual o dentro de la comunidad.

Yo lo he visto mucho, no es como que se les incluya en toda la problemática, porque claro que no, pero sí me he relacionado con personas que son heterosexuales, pero están tan rodeados de personas *queer* que de alguna manera se les pega algo. Entonces todo está junto, lo que manejo de la cirugía de mi mamá y de cáncer, no lo considero como *queer*, pero entiendo si algunas personas lo meterían en ese ámbito, ya sea por otras cosas o nada más porque yo las estoy haciendo.

¿Crees que el arte *queer* tiene su propio concepto o forma de representación en México, por qué?

¿En México?, es que no conozco mucho, en cuanto México yo pienso más en las personas locales que conozco que hacen este tipo de cosas, y la verdad es que la mayoría es performance. Yo no hago performance, entonces sí creo que en cuanto el arte *queer* en

México sí debería de haber otras disciplinas, no nada más performance, no tengo nada en contra del performance y que bueno que existe, pero creo que debería de haber más cosas y más prácticas porque, obviamente también hay fotografía, pero el performance es lo que creo que está más presente.

¿Cuál es la obra de tu producción artística con la que más te identificas?

Yo creo que serían las últimas exhibiciones que hice, fue un trabajo que la verdad significó mucho, por razones de la vida he tenido la oportunidad de exhibirlo tres veces y pues esta serie que en realidad se iba a llamar inicialmente sólo: *The precession of simulacra* y terminó siendo: *Hyperreal/Precession of simulacra*. Terminé la carrera, estaba en el limbo, no sabía qué hacer, porque ya no tenía el respaldo de la universidad, todo lo que había estado haciendo era porque estaba en la universidad y querían a alguien que estuviera en la universidad.

Entonces ya estaba libre, estaba afuera y tuve la fortuna de que a Mauro Doñate que es un amigo que adoro, en ese entonces no éramos tan amigos, pero él me contactó. Él y Luis que no recuerdo su apellido, tienen un proyecto en Chulavista en san Diego que se llama *Weird Hues*; Mauro me platicó que él estaba harto de la monopolización del arte en san Diego y dijo: “pues chingue su madre yo voy a hacer mi espacio”, y empezó a hacer diferentes *shows* y yo participé con ellos en una colectiva que tenía gente de Tijuana, los de Tijuana estudiaron en san Diego y los de san Diego en Tijuana, y él me contactó y me dijo que quería empezar a hacer *shows* solos en 2019 y que tenían un espacio y cada mes uno diferente y me dijo que si quería hacerlo y yo: “pues, ¡va!”.

Y fui a ver el espacio, está bien grande y me dijo es tuya y puedes hacer lo que tú quieras, entonces tenía completa libertad y tenía mucho tiempo para trabajar, sí tardé en comenzar y es cuando dije: “voy a hacer pintura porque quiero hacer pintura y pues chinguen

su madre todos los que me dicen que la pintura ya se murió y que no es contemporáneo, que me siguen diciendo que por qué hago pintura en *canvas*”, y ¿por qué no?, o le cuestionas a las personas por qué hacen fotografías análogas, ¿no verdad?, por qué me cuestionas a mí que hago óleo en *canvas*. Y ya tenía esta idea desde que había tenido mi último proyecto en la escuela, había retomado esto del pecho y las imágenes del *top surgery* e hice estas pinturas para mi final, que quería hacer, no sabía por qué, yo solo dije: “quiero hacer tres autorretratos”. En uno tengo un bigote falso porque traía esta onda de ponerme un bigote falso muy tipo Catherine Opie en *Being and Having*, quería con espuma en la cara y, pues yo me rapo semanalmente, entonces coleccioné el pelo y me lo pegué en la cara, esas tres ideas de autorretrato.

Pero el espacio estaba muy grande y nada más estaba pensando en tres autorretratos, entonces para extenderme fue cómo, ¿qué quiero hacer?, quiero hacer *close ups*, quiero hacer pinturas cuadradas, porque no sé por qué en ese momento quería, la verdad no recuerdo exactamente por qué, quería hacer imágenes cuadradas y me encanta la idea del *close up* porque yo decido qué es lo que estás viendo. Yo tomo la fotografía, hago la selección y hago el corte de lo que yo quiero que veas y eso me encanta. Aparte de que el *close up* te da una cierta distorsión, hay veces que no sabes ni qué es y eso me encanta, el ¿qué es eso?, de las personas. Dije, voy a meter prostéticos, entonces yo trabajé otra vez con un mejor amigo porque había trabajado con él en un proyecto fotográfico y le dije lo que quería hacer y regresamos a mi cuarto y nos encueramos y a tomar fotos, vamos a tomarnos fotos, en diferentes posiciones y jugando con *packers*, con *stickies*, con dildos, nos estamos tomando fotos con todos estos penes falsos y de ahí empecé a sacar selecciones y empecé a pintar las imágenes que quería pintar.

La verdad es que siempre cuando pienso en mi trabajo pienso en eso y yo creo que muchas personas piensan en eso porque los remite a eso, porque la exhibí tres veces, entonces muchas personas lo han visto. Y lo exhibí tres veces, porque yo tengo el problema de que eliminan mi Instagram, ya me lo han eliminado dos veces, esto es mi tercero y, había pasado justo cuando estaba trabajando en estas pinturas entonces empecé a subirlas y casi subía una cada día entonces me contactaron un grupo de muchachos que tenían un proyecto de exhibiciones en la escuela donde yo fui y que cada semestre invitaban a algún egresado que seguía produciendo y me invitaron a exhibir, entonces allí es donde exhibí la primera vez, y estaba trabajando para el de san Diego entonces exhibí de nuevo para allí, y luego en 2020 pude exhibir en una galería aquí del gobierno, porque me invitaron, fue la misma pieza.

Y la verdad es que esas piezas sí creo que son en gran parte de las que más me representan, porque trabajé sin parar por días y días y dije quiero hacer esto y lo hice, y ya después fue como ok, pero por qué lo hice y creo que de alguna manera engloba todo lo que yo era en ese momento y que creo que todavía jalo conmigo y es esta idea de qué es lo real, qué hace las cosas reales. Porque pensando en el concepto *trans* en general, es como si tú te identificas como *trans* y yo soy un hombre o yo soy una mujer y las personas que no son *trans* te van a decir no, no eres, y es como ¿por qué no?

Entonces este cuestionamiento de qué es real y cuáles son las cosas que llegamos a hacer para poder cumplir nuestra realidad, como el de yo usar *binder* porque quiero estar completamente *flat*, pero no he tenido la cirugía. Entonces es como me veo así y esta es mi realidad cuando salgo a la calle y con mi amigo inyectándose testosterona, él está completando su realidad y vaya que lo he visto transicionar y he visto cómo su vida ha cambiado, entonces es este cuestionamiento de, por qué mi realidad no es real para ti, pues porque tú tienes tu propia realidad y todos tenemos una realidad conjunta. Pero es esta idea

de mi realidad, no es menos que la tuya, y también el hacer todas estas piezas que eran *close ups* de cuerpos y demás, que además en el de san Diego incluí muchas fotos, incluí una foto porque sabía que no iba a poder exhibirla en ningún otro lado, que era mi amigo con un *stickie*, pero es un *close up*, y está metiendo su *pincky* en el hoyo de la *stickie* y le pusimos un chingo de lubricante entonces se ve todo mojado. Pues si no sabes que es un *stickie* podrías pensar que es un pene, al menos de que lo veas con mucha atención y pues ves que es silicón.

Entonces también esta idea de qué se hace real y que no, también es el juego de los prostéticos, me encanta porque no estoy trabajando con un pene de carne y hueso, son prostéticos que puedo poner como yo quiera y hacer lo que yo quiera con ellos y, aun así, la gente se ofende, o lo ven como arte erótico y lo que estoy poniéndote es esta figura fálica, pero en realidad no tiene nada de sexual, ¿por qué lo estás haciendo sexual? Estas son las cosas que a mí me gustan, siento que en este proyecto englobé todo porque tenía total libertad y tenía el dónde lo iba a exhibir, entonces dije: “voy a explayarme, y voy a hacer lo que yo quiera”.

De último para la exhibición de san Diego, ya tenía que llevar las piezas y en la noche me puse a hacer una pintura porque dije, quiero hacer esta y era una foto de mi trasero y es nada más mi trasero y le pinté por encima ‘what if I was a cis man’, y esto es en referencia a que si yo pongo una foto de mi trasero en Instagram me la quitan, pero cuánto culo gay ves en Instagram y allí está. Entonces por allí me fui y dije: “quiero hacer esta pintura y como puedo poner lo que yo quiera en esta exhibición, pues vamos a poner esto en esa exhibición”, y lo pinté.

Mi pintura se ve como se ve porque la dibujo, dibujo antes, dibujo sobre *canvas* y después pinto, pero es una fotografía en general, primero es una fotografía y hago una

selección y elijo el tamaño de lo que voy a hacer y luego hago el dibujo y es como si fuera mi boceto, es la fotografía y luego lo hago en el dibujo y luego lo pinto. Antes sí quería hacer fotorealismo, pero es la cosa más estresante y, si quiero que se vea como foto mejor la dejo en foto, ¿para qué chingados la pintas? De hecho, ayer me preguntaron si quería exhibir en una institución de gobierno aquí, para julio, y yo siempre digo que sí a todo, pero me dijeron: “envíanos tu propuesta”, y yo: “no tengo propuesta, te puedo enviar los trabajos que tengo y si me das tiempo de hacer más, pues te lo mando”, pero me dijo que para que lo viera la coordinadora, y cuando pasó por coordinación ya valió madres, ya que es muuuuy rara la vez que sí me exhiban y más en institución de gobierno.

Esta que sucedió en 2020 antes de que pasara todo este desmadre, me habían contactado antes y me habían ofrecido un lugar y cuando pasó por coordinación se canceló, y me volvieron a hablar para otra parte, y me dijeron: “este es en el centro entonces hay menos niños, al menos de que los lleven los papás”, y si pasó y cuando estaba en el proceso de montaje, iba a abrir en dos días; uno de administración de la institución se metieron y dijeron: “esto está muy explícito, esto no está bien, y ¿cómo vamos a exhibir esto?”, y tuvieron que poner un letrero afuera diciendo que era sólo para adultos. ¡Qué ridículo!, pero ok, porque yo vivo con mis papás y tengo esto pegado en la sala y mi sobrina viene y ya sabe que hago esto, y toda mi familia sabe que hago esto.

¿Cuál es la relación entre tu propia identidad y las identidades representadas en tu obra?

Yo sí digo que soy *queer*. Mi obra es básicamente lo que yo vivo y son mis experiencias, entonces entendería si muchas de las cosas que yo voy realizando son *queer*, porque vienen en relación a mi vida y como yo vivo y mis experiencias. En cuanto a la *top surgery* yo creo que sí lo haré eventualmente, porque yo uso *binders*, entonces no quiero

estar usando *binders* toda mi vida, pero por el momento así está bien. Es un aspecto muy importante también para mí, el aspecto sexual es como la sensibilidad, no la quiero perder y yo sé que el recuperarla es súper te toca o no te toca.

¿Hay algo más que desees compartir sobre tu obra?

Ya me explayé mucho, bueno, lo que viene más bien, lo que quiero hacer ahora, que sigo diciendo que voy a hacer esto, y voy a hacer esto y todavía no me tomo el tiempo de hacerlo. He hecho algunas cositas, algunas pinturas que es este aspecto doméstico, eso es lo que quiero hacer ahora. Me quiero pasar a esta temática doméstica, del cómo, siendo *queer* y siendo de la manera doméstica más común y corriente de la que hay de intimidad y eso es lo que quiero hacer ahora. Hice una pintura donde Ezra estaba preparando comida y yo le tomé una foto y dije: “quiero pintar esto” y la foto es la foto que tiene más *likes* en Instagram, estamos en la mesa y estamos tomando vino y están los cubrebocas en la mesa. Esa foto las tomamos antes de que todo esto empezara, ya había empezado en China, pusimos los cubrebocas nada más jugando porque ya sabíamos que estaba pasando eso, antes de que llegara acá.

Y tengo algunas ideas y quiero realizar alguna más, nada más que la frontera cerrada, la verdad es que me ha limitado mucho y aparte cuando yo pensé en estas ideas, era cuando yo tenía cierta novia y mi amigo tenía cierta novia que eran mejores amigas, entonces siempre estábamos los cuatro juntos y, pues ya no andamos con ellas, entonces, pues nada más entre mi amigo Ezra y yo, obviamente, porque es la persona más importante de mi vida aparte de mi madre. Buscar estas escenas domésticas es lo que quiero, en algún momento me grabé en la tina con Ezra y de allí saqué varias imágenes y eso es algo que voy a hacer a continuación. Me encanta escuchar artistas hablar de sus piezas y la verdad que la mayoría de mi inspiración son artistas a los que admiro mucho, todos son fotógrafos.

Vi un documental de David Hockney una vez, y vi como hacía imágenes grandes, pinturas muy grandes que en realidad eran muchos *canvas* y después hacía una pintura grande con todos esos y, a mí, me encantaría pintar cosas más grandes, pero tengo problema con dónde voy a meter eso. Y esta idea de tener varios *canvas* para hacer una imagen más grande me gusta y creo que voy a copiarlo, lo voy a aplicar y esa idea de la tina es una idea que llevo pensando mucho tiempo. Quiero que sean dos *canvas* para que sea una pintura más grande, pero que sea sencilla de almacenar, de un lado es Ezra y del otro lado soy yo y estamos compartiendo la tina. Eso es lo que me encantaría hacer ahora, de ahora en adelante, por lo menos, y cuando ya tengo la idea, es muy difícil que cambie. Penes va a haber, esos van a estar allí, en todos lados, como esta pintura que hice, porque dije: “quiero hacer como un tipo bodegón” y tenía este *carpet* azul y tomé la foto, tomé todos los chiles que teníamos y empecé a hacer una sesión fotográfica con verduras y demás y nada más hice dos, con plátanos y con chiles. Pero de que va a haber penes, siempre, siempre va a haber penes.

Nelson Morales

Transcripción de entrevista realizada el 8 de julio de 2021

¿Cuál es tu formación profesional y cómo te involucraste en el mundo del arte?

Estudí Ciencias de la comunicación en la Universidad José Vasconcelos de Oaxaca, después estudié fotografía contemporánea en el Centro de la Imagen y en muchos otros lugares de la Ciudad de México y he tomado talleres y seminarios de foto libros. Desde chico quería ser artista, pero en mi pueblito es muy difícil ser artista, pensar en eso porque no tienes referencias aquí en el pueblo. Bueno, todo es referente, todo, desde el color de las flores, desde lo verde que está todo, pero, académicamente hablando, sí.

¿Qué temas has manejado dentro de tus propuestas artísticas?

En un principio, cuando compré una cámara por primera vez era la cultura, reconectarme con la cultura aquí en mi pueblo, porque yo viví en otros lugares. Pero la cámara me hizo voltear a ver a mi pueblo, voltear a verme y, sobre todo, he abordado temas que tienen que ver conmigo, con mis preferencias sexuales, con mi identidad. Y después de todo eso, de todo lo que he experimentado y abordado aquí, en otras partes, en otras culturas, también tiene que ver con la diversidad sexual.

¿Por qué elegiste trabajar estos temas en particular?

Yo soy del Istmo de Tehuantepec donde prevalece la cultura Muxe y obviamente porque yo soy Muxe. Entonces yo decidí abordar ese tema porque tenía una cierta negación hacia mi propia identidad, y sentía que tenía que indagar sobre esta situación que pasaba conmigo, sobre esta incomodidad que yo tenía, con mi origen, con mi orientación sexual, con mi cultura. Y por eso decidí abordar estos temas, en un principio fue con miedo, con inseguridades, muchas dudas, dudas existenciales también. Pero gracias a la fotografía creo

que me he reafirmado como lo que soy ahora, entonces yo creo que ese es el mayor regalo que la fotografía y el arte me ha dado.

También creo que hay muchos fotógrafos y artistas que abusan un poco del sufrimiento, pero yo lo tomo más como un reto, que haya un cambio, que haya una revolución dentro de ti y que eso se refleje en las imágenes y sobre todo las emociones, que todo esto que yo quiero mostrar sea justificado.

¿De qué manera tu obra es un cuestionamiento a los roles/construcciones de género tradicionales en México?

Como tú sabes en México vivimos en un país extremadamente machista, creo que de norte a sur y si nos vamos hacia más el sur a Centroamérica, Sudamérica, etcétera, vivimos en una sociedad demasiado machista. Y, ya no sé realmente si me tocó cómo vivir en un lugar privilegiado, si lo podemos decir así, por esta aceptación que existe aquí con la cultura Muxe. Pero creo que de la manera en que yo muestro mi arte, sí ha aportado algo a mucha gente que no tiene la seguridad, que no tiene esta capacidad de mostrarse a sí mismo tal y como es; yo creo que ese puede ser un valor agregado a lo que yo he hecho.

Pero, sobre todo, también creo que a muchas personas que no son parte de la comunidad y muchas personas dentro de la comunidad, también dentro del arte, también es para estas personas, también dentro del arte que es muy diverso, también para estas personas que tienen muy clara su sexualidad, su género, se puedan cuestionar muchas cosas. Me ha tocado ver ese tipo de reacciones, obviamente algunas buenas, algunas malas, algunas absolutamente de rechazo. De algún modo también me han dicho que es un arte que no tiene clase, como que le falta calidad, le falta buen gusto, entonces sí, si son de mal gusto entonces tengo muy mal gusto. El mal gusto es cuando ven cosas más intensas, más

provocativas, en donde ya enseñan un poco más de piel, donde en algunos momentos también enseñan un poco más los genitales y ahí ya es más complicado.

¿Consideras que estos temas pueden catalogarse como *queer*, y por qué lo consideras así?

Sí, definitivamente, sí claro, es arte *queer*, obviamente ahora sí el tema Muxe como un poco aparte, pero está dentro de lo *queer* totalmente, y yo soy un fotógrafo Muxe y también digo que soy un fotógrafo *queer*.

¿Crees que el arte *queer* tiene su propio concepto o forma de representación en México, por qué?

Yo creo que no, yo creo que tal vez con el tiempo, en mi caso hemos conversado y compartido proyectos, escenarios, galerías, curadurías, etcétera con artistas de otros países y yo creo que ha sido en los últimos años un momento como que todo embona. Lo que tú haces allá, tu lucha de allá, ya es parte de una misma lucha, expresión *queer*, es lo mismo, sí.

Yo siempre he dicho que la cultura Muxe es una cultura muy tradicional, es una cultura que viene de no sabemos cuándo, yo creo que desde que se crearon estas sociedades; pero creo que tiene mucho que ver con nuestros ancestros, con nuestras tradiciones, con nuestras costumbres, con nuestro lenguaje, con nuestros usos y costumbres, con nuestra forma de vestir, con nuestra forma de hablar, con nuestra forma de comer, con este matriarcado que según existe aquí en el Istmo de Tehuantepec. Creo que tiene que ver con todo eso y todo eso lo hace un universo *sui generis* y yo creo que se pueden parecer más en otros países, en otras culturas que son similares, como los Isras, hay otras, en unas islas polinesias, no sé por dónde que hay una cultura parecida. Pero toda esta cultura, toda esta riqueza es lo que la hace auténtica, la hace única yo creo en el país y en el mundo también.

¿Cuál es la obra de tu producción artística con la que más te identificas?

Creo que con la serie de las Muxes porque son casi 11 años de estar trabajando esta serie y tal vez dentro de la misma serie, si tengo que elegir algunas piezas en especial, pues es muy difícil tener fotos preferidas porque cada una tiene su historia, cada una tiene su momento especial, su significado, cada detrás de escena ha sido especial, una más fuerte que otra, una como que te deja pensando más cosas. Pero la serie de las Muxes yo creo que es más especial porque también es mi descubrimiento como Muxe, por eso pienso que es más especial. Y en la serie en donde yo también aparezco, es en donde empiezo a hacer autorretratos y me empiezo a reconocer a mí mismo.

¿Hay algo más que desees compartir sobre tu obra?

Pues muchas cosas, yo siempre quise ser un artista desde niño, desde niño tenía muchas inquietudes, mucha energía, entonces le decía a mi mamá que yo quería ser bailarín, que me gustaban mucho los escenarios, hacer muchas cosas, pero recuerdo también que me gustaban mucho los álbumes fotográficos, estos álbumes que guardamos en casa y que son *vintage* y los hueles y huelen a guardado, a viejo y ahí veía yo las fotos de mis papás, de mis primos más grandes y de mis abuelos. Y veía todas esas fotos a blanco y negro con las mujeres de mi familia.

Previamente, cuando revisas a muchos fotógrafos que han pasado por esta cultura, pues los ves después y te recuerda directamente a lo que tenías guardado en el cajón de la abuela, y esto me llamaba muchísimo la atención. Y durante muchos años, tuve una adolescencia un poco precoz a nivel sexual, aquí en el Istmo tenemos sangre caliente. Empiezo a explorar con mi sexualidad desde muy joven y después que me fui del pueblo a estudiar, pues obviamente mi vida se volvió un desmadre, entonces empecé este momento en donde como no te ven puedes ser libre totalmente, donde te puedes portar mal, donde

puedes explorar muchas cosas y te enamoras también, y empiezas a hacer de tu vida un papalote. Pero a mí lo que me pasó es que no tenía muy definido lo que quería hacer, yo sólo quería explorar, tenía la idea del arte en mente, pero no la tenía aterrizada. E incluso en la universidad me decían, es que tú tienes un ojo muy particular, tomas fotos muy bonitas, deberías pensar en eso y yo decía: “será que sí, será que no”, y yo seguía en el desmadre.

Termino la universidad, empiezo a meterme en cosas muy distintas, pero con esa idea de la fotografía en mente entonces, en algún momento tuve que irme a otro trabajo, decidí renunciar a mi trabajo, pero con la idea de convertirme en fotógrafo. Mi jefe en ese tiempo me dice: “tú estás loco, ¿cómo vas a ser fotógrafo, de qué vas a vivir?”. Entonces, me hizo sentir algo que no te puedo describir con palabras y, a partir de ahí, empecé a retratar mi cultura, empecé a ir a las fiestas, venía más al pueblo, pero me decían: “tienes muy buen ojo, pero tienes que estudiar, no es nada más como ya tomas fotos bonitas”. Entonces empecé a estudiar, empecé a buscar qué se había hecho de fotografía, empezar a conocer autores importantes y empecé a tomar algunos talleres y obviamente hice mis primeras fotos con los Muxes, pero yo lo hacía desde una cierta distancia, porque tenía miedo, y por qué era mi miedo, porque mi miedo era convertirme en una Muxe. Y es que acá en el Istmo, por lo general, cuando saben que eres homosexual, todos pensamos que te vas a convertir en una Muxe y que es ser Muxe, pues es ser lo más parecido a una mujer, tener gustos muy femeninos, ademanes muy femeninos, ser muy femenino en todos los aspectos y eso me daba mucho miedo y por eso tenía un cierto rechazo hacia ellas.

Por medio de la fotografía es cuando yo tengo mi primera conexión con ellas, fue en un concurso de belleza Muxe, mi mejor amigo Muxe, que lo es hasta hoy en día, me invitó a tomar las fotos y, ¿qué crees que hice?, yo emulé las fotografías de Graciela Iturbide, lo hice exacto, idéntico, incluso algunas las hice casi igual y el resultado me deslumbró y decía yo:

“esta va a ser mi obra maestra”, yo ya me sentía artista, yo ya me sentía completo. Las mando a un concurso y quedan seleccionadas, entonces mi primera exposición fuera de Oaxaca fue en gran formato, y yo no me lo podía creer, pero por mi trabajo yo no pude ir, eso me dijo: “esto es lo mío, esto es lo que yo tengo que hacer”, al grado de dejar mi trabajo donde no me iba nada mal. Y ahí comienza la aventura, empecé a sufrir carencias porque no trabajaba, pero todo se fue dando, de repente me hablan para un trabajo para tomar fotos en política, ¡imagínate!, pero no fue cualquier campaña política, fue una campaña presidencial. Fui fotógrafo de este señor Quadri para Nueva Alianza, a partir de ahí conocí todo el país, me involucré mucho en los medios, me hicieron una exposición, con mis fotos hicieron un libro y después me becaron durante algunos años.

Después empecé a estudiar más en forma, a pedir becas, pero ¿qué crees que pasó?, con las fotos que hice con las Muxes, las que hice en blanco y negro las mandaba, pedía muchas opiniones de maestros ya conocidos en México que yo empezaba a conocer y ¡no sabes!, me destrozaron por completo, acabaron con mí poca moral, con mi poca autoestima de ese momento y quería dejar la foto durante algún tiempo. Lo dejé por un tiempo de hecho, y después pedí una beca para un programa de fotografía en Pachuca, Hidalgo, me aceptaron y a partir de ahí me dijeron: “sus fotos son bonitas, son clásicas, pero muy vistas” y aparte me decían: “¿sabes lo popular que es la cultura Muxe y cuántos fotógrafos han ido a tomarles fotos?, ¿has visto los documentales que han hecho?”. Las *Muxes intrépidas portadoras del peligro*, un documental de Alejandra Islas que es muy popular, lo he visto como cinco o seis veces, había mucha información de Muxes, había mucho material, pero tú como parte de esa cultura, ¿qué vas a aportar, qué punto de vista vas a dar de nuevo?

Y entonces era un reto porque, ¿ahora qué fotos voy a tomar? Entonces lo que empecé a hacer es conocerlas, visitarlas, ir a sus fiestas, hacerme amigo de ellas y yo iba no

sólo aquí en mi pueblo, sino que en varios pueblos. Conocí a una, conocí a otra y me iba a todas las fiestas con cámara en mano, tomaba fotos y disfrutaba de la fiesta, de la bebida, de la comida, etcétera, pero también iba sin rumbo, porque yo estaba experimentando. Pero en algún momento algo sucede que el proyecto va cambiando, que se va volviendo más íntimo, más introspectivo, más sensual, más explícito. Pasaban muchas cosas y también pasaban muchas cosas dentro de mí porque, si en la escena pasaban cosas, pues era algo que me revolvía el estómago y me hacía cuestionarme muchas cosas sobre mí.

En una noche donde yo fotografiaba Muxes, que se dedicaban al transexual, en un arranque, en un impulso que sentí en ese momento, decido pedirle a una de ellas que me maquille y que me ponga una peluca, lo cual era mi gran miedo en toda la vida. Cómo con este tipo tan zapoteca me iba a poner una peluca, porque tengo una familia conservadora, mi mamá no está muy de acuerdo con todo esto, ni siquiera ha visto en su totalidad mi trabajo, yo creo que no le gustaría mucho, pero bueno, ya me deja ser.

Pasa esta noche con estas fotos y la bomba explota, a partir de esa noche que fue en 2015 todo cambió, mi forma de hacer fotografía cambió; siento que había encontrado o descubierto algo que necesitaba, necesitaba hacerlo. Entonces empiezo a retratarme, empiezo a travestirme, empiezo a hacer ciertos performance; yo siempre he dicho que me dejé llevar, me dejé llevar por las sensaciones, por el momento y de esa manera lo hice con ellas también, porque a partir de ese momento les pedía que se desnudaran, que me mostraran su cuerpo, que se expresarán como nunca lo pueden hacer ante un público, porque podemos ser libres de alguna manera los Muxes, pero nuestra sexualidad, nuestra intimidad, pues es un secreto a voces, no podemos decirlo abiertamente y creo que era el momento de contarlo de alguna manera en las imágenes.

Y empiezo a hacer sesión, transición de fotos, empiezo a involucrarme también con los amantes de las Muxes y pasaban muchísimas cosas, nos embriagábamos, nos drogábamos, había también escenas en que tenían prácticamente relaciones sexuales en frente de mí y eso, pues de alguna manera también a mí me daba mucho morbo, me excitaba. Era el morbo de ver a estos tipos que en algún momento ves en la calle y los deseas, pero no puedes hablarles y solo puedes coquetear con ellos cuando estás con ellos tomando en una cantina. Y esta parte que te estoy platicando con los amantes de las muxes es algo que no se había mostrado, pero que es difícil mostrar porque ellos llevan una vida heterosexual públicamente con sus novias, con sus esposas y pues no pueden mostrarse, incluso en una publicación uno de los chicos me dijo: “por favor quita esta foto porque si no te voy a romper la cara”. Tuve que hablarle al editor y pedirle por favor retírame esta foto y ya nunca más mostré esa imagen. Y así por varios años continué y fui buscando, ya tengo estos personajes, ¿qué más me falta?, ¿qué más me falta mostrar?, y en algunas imágenes también están los Muxes ya mayores que son pocos porque desafortunadamente, no llegamos también tan viejos porque, así como se dice que es el paraíso, también en algún momento de la vida nos quedamos solos porque los Muxes, cuando crecen los papás de alguna manera somos los que se quedan a cargo y cuidan a los papás hasta la muerte.

Y así, cada que yo veía cada imagen en que ni siquiera yo sabía que pudiera hacer, me sorprendía tanto de ver esos resultados cuando yo empecé a aprender un poquito más de técnica. Y en algún momento también me dijeron: “oye, pero eso es una pintura, es una foto hecha pintura, me recuerda a los grandes maestros europeos” y eso me llenaba de tanto orgullo porque todo ha sido totalmente orgánico, espontáneo y yo creo que cuando esas cosas suceden y no lo haces premeditadamente creo que adquiere un valor más importante.

Y llega un momento en que también decidí hacer un fotolibro, que el fotolibro es este que es el que te enseñó aquí, es un fotolibro que trabajé algunos años para editarlo con mi editora. Y gracias al fotolibro he llegado a muchos lugares donde nunca me lo imaginé y ahora quiero hacer 5 fotolibros más, y esto es lo que me ha dejado este proyecto: muchas satisfacciones, muchas maneras de aceptarme y ahora voy a abordar un poquito más en mi auto aceptación.

Cuando era joven me daba mucha pena mi condición social, me daba pena un poco mi color de piel, de hecho, sí he sentido que he sufrido discriminación, discriminación en el empleo, discriminación en museos, discriminaciones en muchos lados a donde yo he ido. En el arte también creo que lo he sentido y también en el arte *queer*, ¿por qué el arte *queer* no puede ser parte de los grandes circuitos del arte contemporáneo en el mundo?, no sólo festivales de arte *queer*. Y yo siempre he dicho: “no, no sólo tenemos que estar ahí, tenemos que estar en, si puedo decir así localmente, tenemos que estar también en zona MACO o tenemos que estar en Art Freize en Londres, tenemos en París foto, tenemos que ser visibles”, no solamente en nuestra cápsula, y para mí ese es mi compromiso de romper paradigmas, romper esquemas en el arte. Y mi trabajo se ha vuelto mi escudo, ese es mi escudo, esta es mi bandera y quién soy yo como Muxe, por el color de piel, por mis orígenes y por todos, esas son mi bandera, esas son mi carta de presentación y lo importante es que lo hagas valer, que no te dejes intimidar por el mercado, por el medio, por los circuitos.

No ha sido fácil, déjame decirte que también tienes dudas, tienes inseguridades, pero te tiene que hacer más fuerte; y así como ese tema de las Muxes, lo sigo abordando desde otras perspectivas. Estoy ahorita buscando cómo voy a continuar porque acá vivo y también hice un proyecto en Estados Unidos con Amber *trans*, que se llama ‘fantastic woman’ y que es una mujer que hizo su transición a los 70 años, pero con una historia súper potente,

cuando fue Marín, fue abandonada cuando nació y ella me dio todo su archivo fotográfico desde el día 1 de su vida. Entonces hice intervención, hice *collage*, me entregó su vida, viví en su casa y aparte es una señora lesbiana, vive con su esposa y entonces era muy chistoso porque estaba su hijo que es luchador y es una cosa muy rara.

Pero este proyecto la verdad es muy difícil de moverlo también, ha sido muy complicado llevarlo a los circuitos de arte, pero creo que, en algún momento, no sé cuándo o tal vez en el futuro, cuando uno ya no viva, este trabajo va a ser muy valioso porque muestra cómo se aborda la tensión, la transexualidad en la tercera edad como creo que nunca se había mostrado, entonces yo así lo veo y es un proyecto que me llena.

También hay un libro, ahorita, casi no hay libros de ese proyecto y he trabajado también con otras culturas, con las Ticunas en Colombia, en el Amazonas y es una cultura similar a las Muxes, pero emergente y todavía se les recrimina, no se les acepta, se les señala, se les exilia también de sus tierras y creo que también como están las Ticunas, siento que hay muchas culturas en Latinoamérica y en otros países que todavía se les recrimina y no tienen esa libertad para expresarse. Entonces, por ejemplo, a estas chicas de Amazonas yo les llevé las fotos de las Muxes y quedaron encantadas y decían: “es que nosotros también queremos ser así, queremos tener esa libertad” y le digo: “es que lo vamos a hacer todas a escondidas” y lo hicimos a escondidas, y ellas pudieron ser libres totalmente y también es un proyecto que se ha publicado en muchos lados y en el futuro, pues me gustaría conocer otras culturas.

Siempre he pensado que todo se conecta, que todos estos proyectos sobre género, diversidad sexual, sobre el cuerpo, sobre identidades se conectan y de alguna manera me gustaría ser recordado así, como un fotógrafo que dedicó su vida artística a estas culturas, a estos fenómenos sociales, pero que siempre han estado conectados conmigo, porque son

parte de mi comunidad, son parte de mí; yo como parte de la comunidad tengo que darles voz a ellos y ellas. Aparte creo que también hay muchos fotógrafos y artistas que ven el tema, ven la oportunidad y la toman, pero la toman desde una distancia y entonces, yo creo que cuando es más honesto, cuando es más sincero, tiene que ser de adentro, del corazón, porque lo sientes, porque de alguna manera sientes una empatía, una responsabilidad y en algún punto tiene que ver contigo.

Fabián Cháirez

Transcripción de entrevista realizada el 5 de agosto de 2021

¿Cuál es tu formación profesional y cómo te involucraste en el mundo del arte?

Estudié artes visuales en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y egresé en agosto del 2012, me titulé con el proyecto 'Corazón de quinceañera', que era una serie que hablaba de la performatividad del género y los rituales de iniciación, toda mi vida llevo dedicado a las artes o cosas relacionadas con las artes.

¿Qué temas has manejado dentro de tus propuestas artísticas?

Abordo un par de temas, por ejemplo, el visibilizar a las personas racializadas, visibilizar el trabajo con las disidencias de género, bisexuales y cuestiono la masculinidad hegemónica, esos son los tres aspectos, todos ellos están dirigidos a cuestionar la hegemonía desde lo racial, desde la sexualidad y desde el género, o sea, todas esas cosas con las que hemos crecido muchas personas y ya sea por el racismo, por el clasismo o el machismo, nos han atravesado esas violencias.

¿Por qué elegiste trabajar estos temas en particular?

Pues porque eran justo temas que me atravesaban, siendo homosexual, viviendo en un estado fronterizo en el que existen muchas de estas violencias, este tipo de violencias es muy común, pues son las cosas que me transgredían, además al empezar a trabajar con la pintura me di cuenta de mi habilidad para ello y para mi carrera dije que eso estaba bien, pero que necesitaba decir algo. Y de lo que empecé a hablar fueron de mis realidades, de las personas que estaban cerca de mí, todo se detonó por la necesidad de representación, porque, repito, al ser prieto, amanerado, homosexual, de clase media-baja, en una ciudad como Tuxtla Gutiérrez, pues yo creía que no valía nada porque no tenía un referente positivo en el cuerpo de mi condición. Entonces surgió allí esa necesidad de representación y la

pintura figurativa me dio la posibilidad de generar eso. También es anacrónico, es ir en contra de la hegemonía que es el arte conceptual y todo esto, y es retomar todo aquello que se considera obsoleto y traerlo al presente, con los materiales que están caducos, por así decirlo, y abrazarlos y usarlos para resignificarlos.

De hecho, cuando empiezo a pintar, además de que yo me muevo muy bien en la pintura, resolviendo imágenes, una vez alguien me dijo: “es que ¡claro!, en la era de la inmediatez y lo digital, la pintura, que te toma el tiempo y es súper análoga, es ir en contra de ese concepto hegemónico que prevalece de la modernidad”. Que también este concepto de modernidad es bastante masculino, avanza y no existe una verdad más que solo una y pareciera que es unidireccional y creo que al descubrir la pintura y otras disciplinas y abrazarlas, me di cuenta que eso era una forma de romper con esta idea de que el arte debe ser unidireccional, la vanguardia debe ser unidireccional; es como ir en contra de Cronos el padre del tiempo. Por eso es muy importante el anacronismo, se vuelve algo muy íntimo, como mi sexualidad, como mi expresión, entonces allí todo se acopla y todo cobra sentido.

De hecho, eso es algo con lo que me topé constantemente en la academia, a mí la academia sólo cuando ellos me buscan, lo pienso, pero de allí yo nunca los busco, porque tengo una relación medio odio con ellos, o no odio, pero trato de tomar distancia, porque creo que es bastante absurdo esta idea de la vanguardia debe ser unidireccional y solo hacia un lugar. Es como muchas corrientes por hombres, imponían como: “esto es lo que voy a hacer y esto es la vanguardia”. Además, he de agregar que también la pintura ha sido protagonizada por hombres, heterosexuales, blancos, muchas veces, entonces a mí me encanta, por ejemplo, hablaba con un crítico de arte que, me dice: “es que la pintura es muy masculina, se piensa como muy masculina, es un lugar que ha sido ocupado por hombres” me dice, “y lo que tú estás haciendo es como quitarle ese espacio”, como para apropiarme

de ese espacio, invadirlo y decir ¡aquí estamos! Porque justo, nuestras expresiones, nuestras experiencias aportan bastante y es lamentable, porque vivimos un binarismo que está basado en la heterosexualidad y realmente creo que el sistema como está ahora debería aprender más de la diversidad, porque hemos encontrado mil formas de vivir y relacionarnos mucho más sanas siempre, y hay que empezar a reflexionar esos puntos.

Son las relaciones de poder y sometimiento, entonces de repente, estos lugares de poder que se tambaleen y que los que lo tienen, o los que estamos acostumbrados a darles ese poder que son los hombres, lo pierdan, sí les saca de pedo, y no me refiero a que estas dinámicas de poder no existan también dentro de la comunidad LGBTIQ+, sino que nos damos ese chance de explorar otras formas de interactuar más allá de este binarismo.

¿De qué manera tu obra es un cuestionamiento a los roles de género tradicionales en México?

Algo que a mí me gusta, es que mucha gente cree que, al yo apropiarme y traducir las expresiones de estos iconos o estos referentes de masculinidad, apropiármelos y llevarlos a mi contexto, a mis expresiones, creen que estoy denigrando la imagen o me estoy burlando de ellos, entonces en realidad lo que busco es hacer una reinterpretación, es como una reescritura de la historia y ponernos en un lugar donde no se nos había imaginado, no se nos había visto. Y yo creo que, a través de esa reescritura y esa reconstrucción, porque nunca se nos ha dado el chance de construirnos, de solidificarnos, al invisibilizarnos se nos limitan las posibilidades para construir nuestra identidad y para construir nuestra historia, entonces esas son dos constantes que busco resignificar y reconstruir con nuestras expresiones y con nuestra gente. Somos una sociedad misógina y machista y homófoba, que pues, no los culpo, no tienen los suficientes referentes, pero justo eso es lo que estoy

trabajando, pues miren, soy prieto, soy joto, soy maricón, soy afeminado, amanerado y fabuloso.

De hecho, eso me encantó de exponer en Bellas Artes porque fue como lo que pasa con la pintura, reclamar ese espacio desde que existimos, estamos aquí, yo me sentía maravillado de poder estar en la misma sala que todos estos machitos revolucionarios y todos estos machitos de la plástica nacional, entonces era mi venganza y no sólo mía, sino por todas las jotas que han sido afectadas, y todas las jotas que han luchado también para que yo pudiera estar en ese lugar. De hecho, eso fue lo interesante de todo este desmadre, porque fue justo cuando reclamamos esos espacios, que sucede la violencia, porque están acostumbrados a dejarnos en esos sectores donde ellos pueden no voltear a ver y nos volvemos invisibles, entonces dígame temporalidad, dígame espacio o dígame urbe, en todos esos lugares donde la sociedad nos ha empujado, esos guetos temporales y geográficos.

Cuando nos salimos de eso es como, ¡no!, ¿cómo crees?, hay que violentarlos, porque no se puede, no se pueden salir de esos lugares donde les tenemos permitido, y entonces suceden estos choques. Y fue chistoso porque justo es así como yo logro visibilizar mi trabajo, porque incluso dentro de las instituciones, dígame gubernamentales o privadas, como yo no había encontrado un lugar en esas instituciones, en esa hegemonía, pues ¡claro!, me fui donde si me querían. Entonces me fui a la noche, a los antros, a todo esto, ahí puse mi obra y ahí se festejaba y se disputaba y se consumía, entonces también me encantó esa lectura de pasar todo aquello que estaba en lo oscuro, a la luz, a la presencia y justo estallan cosas cuando eso cambia.

En Bellas Artes fue un trabajo en conjunto, el curador también tiene mucho mérito en ello, el curador es parte de la diversidad y creo que para él era muy importante colocar obras disidentes, no sólo a estos más aceptados neomexicanistas como Julio Galán o Javier de la

Garza, que también yo admiro mucho, sino también está onda combativa, esta onda disidente realmente disidente desde el cuerpo. Fue muy interesante y alguna conexión con mi obra en particular, pero sí fue interesante porque desde antes de la inauguración ya había allí un poco de peros por parte de Bellas Artes que, aunque después me defendió, sí hubo un poquito de, ¿cómo vamos a abordar este tema?

De hecho, hasta tuve una junta con ellos, yo con todos los departamentos de Bellas Artes para que dialogáramos y viéramos cómo presentar este tema ante el público. A mí me sorprendió mucho porque además, no sé si fuiste a la exposición y viste el pasillo donde me pusieron, así como improvisado, al principio yo como que me ofendí, justo cuando me mostraron el plano, mucho antes de la inauguración, bueno, más bien unas dos semanas antes o una semana antes de la inauguración, y les dije: “es que me están segregando, me están apartando”, pero al final funcionó de maravilla porque también la gente pudo estar frente a frente de la obra, se hacían filas para entrar.

El destino se encargó de poner todo en su lugar, pero fue muy interesante esa reacción de Bellas Artes, porque otra cosa que sucedió fue que, siendo una ciudad declarada como una ciudad *gay friendly* y que no defendieran una obra LGBT, pues iba a ser ¿de qué están hablando? Y en temas políticos, esta nueva presidencia que se las da de liberal, pues los puse así de: “a ver si sí, a ver si sí es cierto”. Sí estuvo muy interesante ver todo y al final trataron de hacer un equilibrio, cedieron un tanto a la presión de esa otra parte que estaba en contra de, pero fue interesante cómo reaccionaron y, no nos vayamos tan lejos, hace 10 años, tal vez, pues no hubiera pasado, sí me hubieran quitado, sí me hubieran censurado, no habría pasado de una noticia en algún periódico y ya.

Creo que habla de nuestro contexto y de la importancia de nuestro contexto, para empezar, la realidad es un montículo de arena que siempre estamos tratando de subir y

siempre se está deshaciendo y la libertad va de la mano, entonces siempre hay que estar tratando de pisar firme en cuanto a temas de libertad, porque si nos dormimos se nos van derechos, se nos van lugares de reconocimiento, se nos van muchas cosas, la libertad es un ejercicio de día a día, si te duermes va a llegar alguien, un conservador, algo, que va a tratar de quitarte esa libertad, es un ejercicio constante y eso me ha ayudado mucho a entender la importancia de mi trabajo ahora y reconocer la importancia del trabajo de los que estuvieron atrás y dejar un lugar para las generaciones que vienen.

Me han dicho amigos: “es que mi sobrino, mi hijo ya es muy abierto”; ok, sí, pero ¿qué pasa con las comunidades indígenas?, ¿qué pasa con todos aquellos que no estamos en el centro, en las capitales?, ojalá y todas esas luchas y todo ese conocimiento y todo ese desapego a esas normas y hegemonías permeen otros espacios. Eso es algo muy importante que dejarle a las nuevas generaciones, que entiendan esa interseccionalidad y que la trabajen, que luchen y que busquen que no sólo es uno conseguir un estado de bienestar, sino poder acercarles esa posibilidad a otras personas, ya todo es ganancia, todo suma.

¿Consideras que estos temas pueden catalogarse como *queer*, y por qué lo consideras así?

Yo he usado la palabra *queer*, pero realmente creo que me atraviesa el hecho de que sea una palabra en inglés y que venga desde la teoría, una teoría que venga desde los países más desarrollados. Como que eso me incomoda un poco, sobre todo porque en América Latina, pues nos atraviesan otras cosas, nos atraviesan muchas otras cosas, la colonialidad, este pasado histórico, la pobreza, la marginalidad, el color de piel, el racismo. Nos atraviesan muchas otras cosas, y creo que en ese aspecto me causa conflicto, pero digamos que, en la esencia de ello, claro que sí podría considerarse. A mí no me encanta,

creo que tenemos otra realidad, tenemos una realidad muy particular, pero todavía no he encontrado la palabra para catalogar mi obra dentro de ello, incluso me han llamado neomexicano, pero tampoco va al 100% por allí, es como un híbrido de, pero no lo es al cien.

Eso es lo interesante porque cuando me titulé en 2012, en Chiapas, hablando de la performatividad de género, ni siquiera sabía de este término. Yo decía el travestismo social, fue así como le puse y para mí era súper complejo porque tienes que empezar a escribir una historia que no se ha contado y a ponerle palabras, entonces ese es el reto que nos toca a la disidencia, que estamos tratando de construir el presente. Ya pasa por el filtro cosmopolitizador y entonces ya es aceptado, eso es algo de lo que empezamos a hacer conscientes, por ejemplo, en mí, en mi carrera, es como, ¡ah!, le están prestando mucha atención en Europa y están haciendo allá un chorro de cosas, pero ya lo sabía hace diez años desde acá, ya existía desde acá, pero lamentablemente nuestro sistema no tiene validez de ese sistema blanco, heterosexual, patriarcal, pues no lo aceptamos si no tiene esa aprobación, hasta que logro ir, conquistar, ya regresa triunfante.

Hay una onda colonial, hay un tema de validez por la corona española, por Europa, por Estados Unidos también, que ahora es la modalidad de la modernidad los que empezaron a abalar también, y es chistoso porque de hecho yo hasta bromeaba con unos amigos: “si sigo pintando y exponiendo solo acá, si no soy blanco, van a pensar que estoy pintando joterías, pero si soy blanco y soy hiper masculino van a creer que estoy tratando de visibilizar y hacer algo por la comunidad”, y lamentablemente esa es mucha de la realidad y en la academia también, permean en todas las disciplinas, en todos lados.

¿Cuál es la obra de tu producción artística con la que más te identificas?

Son dos, ‘La Revolución’, evidentemente, porque es así, no sólo todo lo que ha pasado, sino la historia personal, la conexión que yo tengo con esta pieza, porque esa pieza

fue muy intuitiva, de hecho muchas de mis obras no las trabajo desde un concepto particular, las entiendo después de que las hago, pero primero las trabajo de una forma muy intuitiva, un poco por romper con este academicismo, 'primero tienes que justificar y plantear todo lo que quieres hacer y después desarrollas tu idea y la pones en imágenes' y ¡no!, y a mí me cagaba eso desde la universidad, porque decía, es que, si no es así ¿entonces no puedo pintar?, ¿no se me permite pintar? Y aparte, también fue como ir en contra de lo académico, entonces la pinté de una forma muy intuitiva, he entendido de dónde viene y le he logrado poner palabras, pero la otra vez platicando con una persona muy cercana a mí, le contaba que no recordaba en sí, qué era lo que pensaba en ese momento cuando pinté *'La Revolución'*, ahora no recordaba, yo estaba tratando de hacer el esfuerzo de qué era lo que estaba pasando. Porque te atraviesan muchas cosas a lo largo, y en una ciudad tan grande como está y con la energía que yo tengo, pues tengo muchas vivencias, pero no me fui muy lejos y dije: ¡claro!, para qué le buscas a esos conceptos o a esas cosas que crees que hicieron que surgiera.

Simplemente, cuál es la esencia que querías trabajar en eso, qué te impulsó a hacerlo y era el descaro, porque el descaro es la única herramienta que tenemos los maricones para luchar. La travesti, la draga, la lencha, el maricón, todos es el descaro y nuestra expresión, es ir en contra de la norma y con orgullo y poder, desde nuestras posibilidades, porque no tenemos muchas, porque se nos han quitado, nos las han quitado, más bien no nos las han permitido. Y por eso la desnudez y por eso la expresión del cuerpo, por eso todos esos detalles que hacen alusión también al falo, al macho y el personaje principal disfrutando de todo. Y que es eso, le voy a hacer esa pintura que habla justo del descaro como una herramienta, como un arma revolucionaria, entonces por eso *'La Revolución'* y todo lo que se

vino con esa, y creo que es de las piezas en las que he sido más intuitivo, sólo me dejé llevar y la hice.

Y la otra pieza, se llama 'La invocación' que también fue muy intuitiva y ¿sabes que me encanta de la intuición?, que rompe fronteras, logras hablar de comunicarle al espectador todo aquello que tal vez no tenga el mismo sentido con una palabra, entonces eso también me ha hecho abrazar mucho la intuición. Y también es una forma de cuestionar las normas, de cómo nos debemos comunicar y también es algo que se nos ha negado a los hombres, entonces 'La invocación' ha sido para mí, un reto técnico, compositivo y además es gloriosa la imagen de este chico moreno con rasgos toscos y toda esta composición que tomé de la virgen de Guadalupe, y que en sí es la invocación a la feminidad y todos estos elementos que están en el cuadro hacen alusión a elementos prehispánicos, no es una deidad, sino todos aquellos elementos del imaginario prehispánico y esa invocación a la feminidad y a todo lo que ha sido violentado y desdeñado por la cultura blanca, anglosajona, ocupando una plataforma que por mucho tiempo fue privilegio y un lugar para las expresiones blancas anglosajonas en la pintura.

¿Hay algo más que desees compartir sobre tu obra?

Algo que he trabajado en muchas de mis imágenes es que, por ejemplo, no pongo erecciones, porque para mí las erecciones aterrizan la atención en el falo, sólo he hecho una pintura con una erección y la hice este año y es la única que he hecho y no sé si vuelva a hacer más, pero fue un reto personal, decir: "¡ah!, pues vamos a hacerlo porque no lo has hecho, entonces vamos a ver".

Porque así me ha pasado, por ejemplo, con el tema de la religión católica, fue tan recurrente en el arte LGBT de los ochenta, de los noventa, para criticar las normas que a mí me parecía cómo: "qué chido que se usó, pero ya era como un tema fácil", sabes que si

abordas ese tema y lo reviertes o juegas con él, pues alguien se va a ofender. Entonces ya me había limitado y lo chistoso es que no vemos ningún desnudo, solo vemos la pura sugerencia, lo poderosísimo que es la alegoría y jugar con los símbolos, y ni siquiera es la cruz, bueno, ya hice una versión con los pies de Cristo, que no es mi favorita, pero fue también como: “pues vamos a ver qué pasa”, el hecho de jugar con el cirio Pascual, con estos hombres con vestido rojo, que ya de por sí son unas *drag queens*.

O como con las monjas, que también dije: “es que no he pintado lesbianas” y dije: “también tengo que traerlas a la luz” y me cuestioné cómo hacerlo, no desde una visión de cosificar, y por eso dije ¡a huevo!, monjas. Y más allá de que haya historias lésbicas entre monjas, es como ¡no!, no voy a sexualizar su cuerpo, es la acción la que lo está diciendo todo, es lo que habla de esa conexión entre esas dos mujeres. Creo que eso es algo que me encantó de esta serie de pinturas, esas también han sido parte de un reto personal y toda mi obra, cada paso que doy ha sido un reto, por ejemplo, desde muy temprano, algo que me propuse es no usar palabras escritas dentro de mi obra. Eso es así, ley, una porque me chocaba, porque muchos compañeros en la universidad se creían medio irreverentes y ponían ‘puto’; pero eso no va a entender la persona que lo vea en Alemania, no le va a afectar de la misma manera, aunque le pongan la traducción: ‘fagot’ o como se diga en otro idioma, no le va a atravesar, pero una imagen si le atraviesa.

Entonces dije: “mejor no usó palabras”, entonces ha sido un reto y eso es algo que me encanta resolver, ¿cómo digo eso que siento, que pienso, que intuyo sin usar una palabra?, y es ahí donde se abre un mar de posibilidades. La alegoría efervesce, pero si me apoyo en la literatura porque, por ejemplo, para mí Pedro Lemebel sí me da unas alegorías que son un orgasmo, digo: “es que quiero pintar eso, quiero pintar esas cosas que dice, que escribe,

quiero pintar su palabra, pero con imágenes”. Sí es algo que ha sido una constante, siempre buscar no caer en algunos lugares comunes.

¿Sabes que me encanta de mi obra?, es que no hay forma de que le niegue nada técnicamente y, si tiene algún defecto o si tiene algún detalle, está pensado e incluido, por ejemplo, Avelina Lesper juzgaba la técnica para pintar *‘La Revolución’* dice: “es que parece ilustración de calendario de la editorial Galas de los calendarios”, no es tonta porque, exactamente eso era lo que estaba buscando, era como: “no me ofendes cariño, realmente eres muy inteligente y conoces la referencia”, solo que ya quisiste interpretarla de otra forma, y es eso también, siempre estoy alimentándome de imágenes, alimentándome de alegorías para poder dejarlas fluir y traducirlas en mi obra.

Anexo B. Cuadros de Análisis

En este anexo se incluyen los cuadros esquemáticos utilizados como base para el análisis de las obras incluidas en el capítulo *Arte Queer/Cuir Mexicano (2012-2022)*. Los elementos presentes en estos cuadros de análisis son los que se consideran más pertinentes para desentrañar los significados relacionados con las corporalidades *queer* que constituyen el centro de esta tesis. Se usa de base el análisis planteado por Panofsky (2017) basado en los niveles: pre-iconográfico, iconográfico e iconológico. En complemento con la interpretación crítica de la semiótica de la imagen de Eco (1986, 1992).

Los cuadros de análisis se dividen de la siguiente manera: en primer lugar, se coloca la ficha técnica de la obra. Después se hace una descripción de la misma con base en el análisis Pre-iconográfico de Panofsky (2017), en el que se realiza una descripción de los elementos observables de la imagen como color, composición, perspectiva, volumen, texturas, luz, representación, entre otros.

Como tercer elemento se encuentra una tabla en la que se esquematizan los elementos del nivel Iconográfico, relacionando los elementos visuales con esquemas previos de representación, es decir, se identifican los elementos descritos como confortantes de la representación de algo en específico a partir de sus atributos.

Por último, se realiza una tabla con los elementos interpretativos principales atribuibles a la obra, para este nivel se utilizan en conjunto el nivel iconológico y el análisis semiótico de la imagen que pretende interpretar y desentrañar el significado profundo de la representación analizada.

Los cuadros de análisis presentan las obras por autor, y dentro de los cuadros correspondientes a cada autor se ordenan los análisis en orden cronológico de la obra más antigua a la más actual. En caso de que dos o más obras pertenezcan al mismo año, el

acomodo corresponde al título de la misma. Así mismo, los autores han sido acomodados en el mismo orden que se presentan en el capítulo **Arte Queer/Cuir Mexicano (2012-2022)**, que intenta hacerse por regiones, es decir, primero lxs artistas oriundxs de la Ciudad de México, luego los artistas del sureste de la república y al final la artista del norte del país.

Erik Rivera “El Niño Terrible”

Obra 1



Ficha técnica

Título	Rey Oso
Autor	Erik Rivera “el niño terrible”
Año	2014
Técnica y soporte	Óleo sobre tela
Dimensiones	60 x 40cm
Serie	Goloso
Ubicación	Bar NICH0, como parte de la colección BEARMEX

Análisis pre-iconográfico	
Pincelada	Suave y difuminada
Textura	Lisa en el rostro y el vestido, pero con una marcada textura en el oso de peluche y en el vello facial del personaje principal. La textura también varía en las flores del fondo
Plástica	Pictórica en la mayor parte de la obra, excepto en los ojos y las manos que se enfatizan con una plástica lineal
Volumen	Generado por medio de luces y sombras
Luz	La luz es de Rembrandt, proviene del lado izquierdo y la fuente es indefinida
Color	La obra tiene una marcada paleta complementaria, en el fondo conformada por el verde y el rosa que son complementarios visuales, y en la vestimenta del personaje por el rojo y el azul que son complementarios psicológicos. Estos contrastes generan un fuerte impacto visual y hacen evidente las partes opuestas y contrastantes de la misma naturaleza del personaje.
Perspectiva	Hay poca perspectiva, esta es notoria por medio del cambio lumínico y de detalle en las flores ubicadas en el segundo plano de la representación.
Composición	Áurea, lo que hace que la obra sea dinámica y armónica al mismo tiempo
Tipo de representación	Figurativa con rasgos caricaturizados
Proporción	Desproporción en la figura, tamaño de la cabeza exagerado con énfasis principal en los ojos, desproporción en las manos

Ropajes y pliegues	El personaje principal está ataviado con un vestido azul y rojo, la parte superior tiene un aspecto isabelino y está compuesto por rayas alternadas de los colores antes mencionados, así como detalles de encaje blanco en los puños y en el cuello. La parte baja del vestido correspondiente a la falda ampona es de puntos rojos sobre fondo azul. El personaje tiene una arracada en la oreja izquierda, así como una corona dorada con pequeñas cabezas de osos. Un cetro dorado con cabeza de oso en la mano izquierda y abraza un oso de peluche con la mano derecha.
Elementos contextuales	Un campo de rosas rosadas y flores blancas que podrían ser Casablancas ubicadas detrás del personaje principal.

Análisis iconográfico

Representación	La obra representa a un “oso” de identidad desconocida, vestido como una reina isabelina. Este personaje está acompañado de un oso de peluche y de objetos que denotan su posición real como la corona y el cetro.
Tema	Retrato de cuerpo entero con referencia directa a los cuadros clásicos de la realeza.
Referentes	Al igual que en la obra de Big bear, el autor muestra un “oso”, cuyo término hace referencia a hombres de la complexión robusta y con gran cantidad de vello corporal y facial, quienes suelen representar un marcado contraste entre su apariencia marcadamente masculina a partir de los estándares hegemónicos y sus actitudes “afeminadas” entre las que suele incluirse su preferencia sexual. En este caso, dichos rasgos femeninos son resultados a partir de la vestimenta que hacen del personaje toda una “reina”.
Naturaleza de la representación	Es una representación tradicional de retrato de cuerpo entero en el sentido compositivo, basada en los retratos clásicos de los miembros reales. La característica estilística común con otras obras del artista son los rasgos infantiles logrados por el cambio de proporción de la obra.
Función	Tiene una función decorativa y referencial, pero también posee una dimensión política al representar a una figura representativa de los “osos” de la comunidad LGBTTTIQA+, resaltando en particular la feminidad inalcanzable de este al relacionarlo con la realeza hegemónica.
Contexto	La representación responde al gusto personal del autor por los “osos”, lo que acerca esta obra contextualmente a la de Big Bear, pero en este caso, en lugar de tratarse de un “oso <i>leather</i> ”, se trata de un oso cuyas características femeninas son exaltadas a partir de la vestimenta.

Análisis iconológico y semiótico

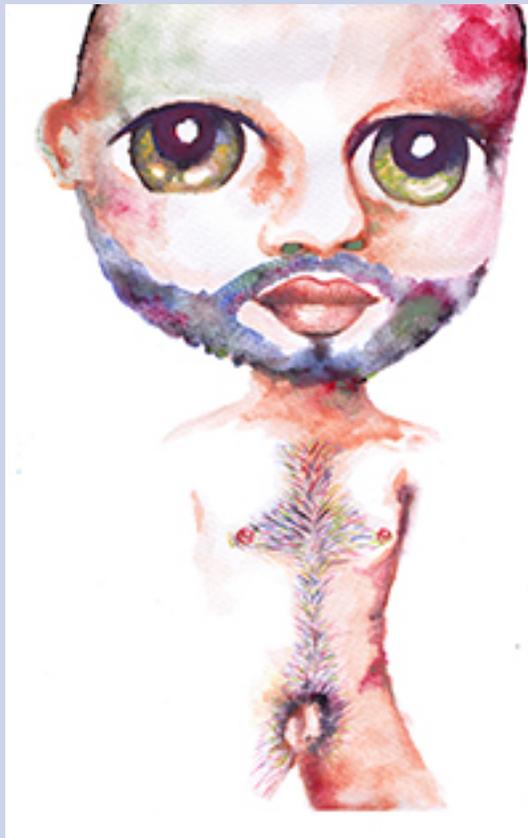
Mensaje

La obra intenta transmitir la idea del “niño interior”, para ello se vale de la desproporción y del énfasis en los ojos del personaje. Y es, al mismo tiempo, una entronización del personaje del “oso”, en el que las actitudes femeninas e inalcanzables del personaje lo hacen toda una “reina”. Es decir, la obra representa de manera directa el contraste existente en la comunidad de “osos” en el que el físico tradicionalmente masculino contrasta con las actitudes, a veces, marcadamente femeninas.

Simbología

Los símbolos principales presentes en la obra son el oso de peluche, que hace referencia directa a la comunidad de “osos” y la vestimenta del personaje. Esta última resalta de manera evidente la actitud inalcanzable y en extremo femenina del personaje representado, la cual es enfatizada con los atributos reales como la corona y el cetro, que también tienen pequeñas figuras de cabezas de osos.

Obra 2



Ficha técnica

Título	+4+
Autor	Erik Rivera “el niño terrible”
Año	2015
Técnica y soporte	Acuarela sobre papel
Dimensiones	50 x 24cm
Serie	+Culino
Ubicación	Colección personal del artista

Análisis pre-iconográfico

Pincelada	Suave y difuminada
Textura	Lisa en toda la obra, generando una sensación de suavidad general, excepto por la marcada textura del vello corporal

Plástica	Pictórica en la mayor parte de la obra, excepto en los ojos y la parte superior de la cabeza que se enfatizan con una plástica lineal
Volumen	Generado por medio de luces y sombras
Luz	La luz es casi lateral, proviene del lado izquierdo y genera mayor contraste entre luces y sombras
Color	Paleta clara, neutra y realista en el personaje
Perspectiva	Carece de perspectiva, pues hay un solo plano
Composición	Central con un ligero dinamismo debido a la posición corporal del personaje
Tipo de representación	Figurativa con rasgos caricaturizados
Proporción	Desproporción en la figura, tamaño de la cabeza exagerado con énfasis principal en los ojos
Ropajes y pliegues	No hay
Elementos contextuales	No hay

Análisis iconográfico	
Representación	La obra representa el desnudo masculino frontal de un hombre de identidad desconocida, que presenta vello en el pecho y en el rostro. La figura mira de manera directa al espectador.
Tema	Retrato de desnudo masculino frontal con connotaciones eróticas
Referentes	La obra es un cuestionamiento a los estándares de masculinidad hegemónica, el modelo se relaciona de manera directa con el homoerotismo, pero de manera más bien velada.
Naturaleza de la representación	Es una representación tradicional de retrato de desnudo masculino de cuerpo entero en el sentido compositivo. La característica estilística común con otras obras del artista son los rasgos infantiles logrados por el cambio de proporción en la figura.
Función	Tiene una función decorativa y referencial, pero también posee una dimensión política al representar a una figura inclinada al homoerotismo.
Contexto	La representación responde a la necesidad del autor de pintar una serie de personajes masculinos de cuerpo entero que juegan con el erotismo y que, al mismo tiempo, le permiten la exploración con otros materiales. La serie a la que pertenece la obra tiene una fuerte carga homoerótica explotada por el autor.

Análisis iconológico y semiótico

Mensaje	La obra intenta transmitir la idea del “niño interior”, para ello se vale de la desproporción y del énfasis en los ojos del personaje. En este caso, se explora la sexualidad como un juego infantil que únicamente pierde su inocencia a los ojos adultos.
Simbología	La obra usa como elemento principal el desnudo masculino frontal, que muestra no solamente todos los rasgos sexuales del personaje, que lo hacen sensual y deseable sexualmente. Este personaje mezcla elementos en los que se destacan los comportamientos y las características fisiológicas consideradas “masculinas” con el deseo homosexual, volviendo nuevamente a la representación de las diversidades corporales y actitudinales dentro de la comunidad LGBT TTIQA+

Obra 3



Ficha técnica

Título	Supermana
Autor	Erik Rivera “el niño terrible”
Año	2015
Técnica y soporte	Óleo sobre tela
Dimensiones	150 x 100 cm
Serie	Niños Princesa
Ubicación	Colección personal del artista

Análisis pre-iconográfico

Pincelada	Suave y difuminada
-----------	--------------------

Textura	Lisa en la mayor parte de la obra, generando la ilusión de suavidad en la piel y una mayor textura en el cabello
Plástica	Pictórica en la mayor parte de la obra, excepto en los ojos, las manos y las orejas que se enfatizan con una plástica lineal
Volumen	Generado por medio de luces y sombras, pero la representación tiende a tener poco volumen
Luz	La luz es frontal, pero la fuente es indefinida
Color	Paleta neutra y realista en el personaje, pero con una dominante monocromática azul oscuro en el fondo y el vestuario del personaje, generando una sensación de profundidad y lejanía
Perspectiva	Carece de perspectiva, pues hay un solo plano
Composición	Central con un ligero dinamismo
Tipo de representación	Figurativa con rasgos caricaturizados
Proporción	Desproporción en la figura, tamaño de la cabeza exagerado con énfasis principal en los ojos, desproporción en pies y manos
Ropajes y pliegues	Botas altas por encima de la rodilla, falda azul, un top de manga larga y pegado del mismo color de la falda con detalles blancos en el extremo de las mangas y vivos rojos, chaleco rojo de cuello alto y una tiara. Este vestuario es emblemático del personaje representado, la Supermana.
Elementos contextuales	Únicamente las estrellas localizadas a la altura de las manos del personaje que tienen los colores de la bandera LGTBTTIQA+

Análisis iconográfico

Representación	La obra representa a Daniel Vives Ego caracterizado como su personaje más emblemático, la Supermana
Tema	Retrato de cuerpo entero de uno de los personajes más emblemáticos de la escena <i>drag</i> en México, y unx de sus iniciadorxs

Referentes	Daniel Vives Ego es unx conductorx, cantante y actorx de teatro, cine, radio y televisión que ha participado en múltiples proyectos. Su personaje más emblemático es el representado aquí la Supermana, quien junto con Superperra, es considerada una de las iniciadoras de la escena <i>drag</i> en México. Pertenece al colectivo de Las hermanas vampiro y es una activista por los derechos de la comunidad LGBTTTIQA+ y lucha por los derechos de las mujeres oprimidas. Supermana se caracteriza por ser una heroína que detiene los abusos contra las mujeres, y se ha convertido al paso de los años en un personaje emblemático de la comunidad LGBTTTIQA+. Su humor carismático y amable, aunque no excepto de cierta acidez, la hacen un personaje entrañable al que se relaciona con cosas buenas y divertidas. Supermana no es el único personaje de Vives, pero sí es el más emblemático
Naturaleza de la representación	Es una representación tradicional de retrato de cuerpo entero en el sentido compositivo. La característica estilística común con otras obras del artista son los rasgos infantiles logrados por el cambio de proporción de la obra.
Función	Tiene una función decorativa y referencial, pero también posee una dimensión política al representar a una figura emblemática de la escena <i>drag</i> mexicana, quien también se dedica al activismo. Colocando a la Supermana casi como si de una imagen religiosa se tratara.
Contexto	La representación responde a la necesidad del autor de pintar una serie de personajes emblemáticos de la escena <i>trans</i> y <i>drag</i> mexicana. En una clara intención de rendir tributo a estos individuos que no solo entretienen, sino que hacen visibles otras realidades y se dedican, en la mayor parte de los casos, al activismo social en defensa de los derechos de la comunidad LGBTTTIQA+

Análisis iconológico y semiótico

Mensaje	La obra intenta transmitir la idea del “niño interior”, para ello se vale de la desproporción y del énfasis en los ojos del personaje. Y es, al mismo tiempo, un tributo al personaje de la Supermana, como aquella que encarna la defensa de las mujeres oprimidas, la visión infantil de Supermana recuerda el impulso infantil de convertirse en un superhéroe o, como en este caso, en una superheroína. Resaltar que el sueño infantil de Vives se materializó en más de un sentido en el personaje de la Supermana.
---------	---

Simbología

La obra usa como elemento principal la figura de la Supermana, quien con su vestuario emblemático de superheroína representa a las mujeres oprimidas y se ha transformado en un símbolo de la defensa de los derechos de la comunidad LGBTTTTIQA+.

Supermana es un símbolo de esperanza, de valor, de empatía y de amabilidad, que logra siempre de manera amable y con sentido del humor dar la cara en contra de las injusticias sociales sufridas por los grupos minoritarios en los que se incluyen principalmente la comunidad LGBTTTTIQA+ y las mujeres. Es por esta razón que hay un punto de luz ubicado detrás de la Supermana, para representar el brillo propio del personaje, así como las estrellas de la bandera LGBTTTTIQA+. El color azul dominante relaciona al personaje con lo celestial, lo sagrado, lo intelectual y la tranquilidad.

Obra 4



Ficha técnica

Título	Glorioso
Autor	Erik Rivera “el niño terrible”

Año	2018
Técnica y soporte	Óleo sobre tela
Dimensiones	140 x 80 cm
Serie	Maricón
Ubicación	Colección personal del artista

Análisis pre-iconográfico

Pincelada	Suave y difuminada, pero con ligeras marcas en las zonas de las sombras
Textura	Lisa en la mayor parte de la obra, generando la ilusión de suavidad en la piel y una mayor textura en el cabello
Plástica	Pictórica en la mayor parte de la obra, excepto en los ojos que se enfatizan con una plástica lineal
Volumen	Generado por medio de luces y sombras
Luz	La luz es de Rembrandt alta, pero la fuente es indefinida
Color	Paleta neutra y realista en el personaje, pero el fondo tiene una vibrante paleta cálida que hace énfasis en el rosa que se asocia con lo femenino
Perspectiva	Carece de perspectiva, aunque hay dos planos generados por la yuxtaposición de elementos
Composición	Diagonal y dinámica, la figura se ubica desde el extremo superior izquierdo hacia el inferior derecho
Tipo de representación	Figurativa con rasgos caricaturizados
Proporción	Desproporción en la figura, tamaño de la cabeza exagerado con énfasis principal en los ojos
Ropajes y pliegues	No hay, únicamente hay tatuajes en el cuerpo desnudo del personaje
Elementos contextuales	Una flor exótica detrás del personaje

Análisis iconográfico

Representación	Un hombre delgado, desnudo y tatuado, sin vello corporal, de identidad desconocida, que cubre su sexo y su pecho con las manos y mira de frente al espectador con los ojos entreabiertos y mira lánguida
Tema	Retrato de un "maricón"

Referentes	<p>“Maricón” es un término despectivo usado en México y otros países de Latinoamérica para referirse a los hombres de rasgos “afeminados”, estos pueden incluir tanto el aspecto físico: complexión delgada, ausencia de vello corporal y facial, etc.; como las actitudes y el comportamiento: voz final, suavidad de movimientos y otras actitudes entendidas tradicionalmente como “femeninas”. El término también se usa como insulto para referirse a los hombres homosexuales, independientemente si estos poseen o no rasgos “femeninos”.</p> <p>Por otro lado, las flores son relacionadas de manera tradicional con la feminidad, al igual que el color rosa.</p>
Naturaleza de la representación	<p>Es una representación poco tradicional de desnudo en el sentido compositivo, la característica estilística común con otras obras del artista son los rasgos infantiles logrados por el cambio de proporción de la obra. Este desnudo cubre las partes sexuales y brinda una posición corporal que enfatiza la fragilidad y “feminidad” del personaje representado.</p>
Función	<p>Tiene una función decorativa y referencial, pero también posee cierta dimensión política al representar a un individuo no normativo desde el punto de vista hegemónico</p>
Contexto	<p>La representación responde a la necesidad del autor de pintar otras corporalidades, en este caso la de la “fragilidad” de un hombre “afeminado” que responde a la imagen de un “maricón”. Es parte de la identificación que tiene el artista con la comunidad a la que pertenece y la necesidad que tiene de representar a los diferentes miembros de la comunidad LGBTTTIQA+ con todos sus matices y diversidad, que a veces responden a los imaginarios colectivos y otras veces rompen con ellos.</p>

Análisis iconológico y semiótico

Mensaje	<p>La obra intenta transmitir la idea del “niño interior”, para ello se vale de la desproporción y del énfasis en los ojos del personaje. Esta exploración está presente en el desnudo, en el que se plantea un regreso al “niño interior” que fue violentado por sus diferencias y por no cumplir con los estándares hegemónicos de masculinidad. Es una muestra de cómo el “niño interior” merece ser reivindicado a partir de su expresión sexo-genérica disidente.</p>
Simbología	<p>La obra usa como símbolo principal el desnudo, que coloca al personaje representado en una posición de vulnerabilidad, y al mismo tiempo lo expone. El color rosa del fondo que domina la obra hace referencia a los rasgos femeninos del personaje, lo mismo que la flor exótica, lo cual hace referencia a la “feminidad” no normativa presente en el individuo representado, además de tener un aspecto abierto que se mezcla con la sensualidad y el erotismo.</p>



Ficha técnica

Título	Big Bear
Autor	Erik Rivera “el niño terrible”
Año	2019
Técnica y soporte	Óleo sobre tela
Dimensiones	120 x 100 cm
Serie	Cueros
Ubicación	Colección personal del artista, por el momento se encuentra en España y formará parte de una exposición en el Rincón de la Victoria en Málaga el 18 de mayo de 2023

Análisis pre-iconográfico

Pincelada	Suave y difuminada
Textura	Lisa en la mayor parte de la obra, generando la ilusión de vellos corporales más definidos en el cuerpo que en el rostro, y enfatizando la textura lisa del cuero
Plástica	Pictórica en la mayor parte de la obra, excepto en los ojos que se enfatizan con una plástica lineal
Volumen	Generado por medio de luces y sombras
Luz	La luz es frontal en su mayoría, pero no posee gran definición
Color	Paleta neutra y realista, con énfasis en el verde de los ojos, sin significado simbólico específico
Perspectiva	Carece de perspectiva, todo se ubica en un solo plano
Composición	Central y estática
Tipo de representación	Figurativa con rasgos caricaturizados
Proporción	Desproporción en la figura, tamaño de la cabeza exagerado con énfasis principal en los ojos
Ropajes y pliegues	Vestimenta de cuero y gorra que hace alusión directa a los “leathers”
Elementos contextuales	No hay

Análisis iconográfico

Representación	Un hombre robusto y velludo de identidad desconocida que mira de frente al espectador y responde a las características de un “oso <i>leather</i> ” de la comunidad LGBTTTIQA+
Tema	Retrato de un “oso <i>leather</i> ”
Referentes	“Oso” es un término usado entre la comunidad LGBTTTIQA+ mexicana para definir a todos los hombres de complexión robusta y con abundante vello corporal, los cuales se caracterizan, en general, por tener un abdomen abultado y una apariencia imponente y, a primera instancia, poco afeminada. Los “ <i>leather</i> ” por otra parte, son miembros de cualquier comunidad sexual que presentan tendencias sado-masoquistas y cuya característica identitaria principal es la utilización de vestimenta de cuero que suele acompañarse de una gorra del mismo material.
Naturaleza de la representación	Es una representación tradicional de retrato en el sentido compositivo, cuya diferencia radica en los rasgos infantiles logrados por el cambio de proporción de la obra, así como por el sujeto representado que no se adapta a los estándares hegemónicos de las representaciones de este tipo
Función	Tiene una función decorativa y referencial, pero también posee cierta dimensión política al representar a un individuo no normativo desde el punto de vista hegemónico
Contexto	La representación responde al gusto personal del artista por los “osos” y a sus frecuentes visitas a un bar de “osos” en la ciudad de México, lugar en el que también ha realizado varias de sus exposiciones artísticas

Análisis iconológico y semiótico

Mensaje	La obra intenta transmitir la idea del “niño interior”, para ello se vale de la desproporción y del énfasis en los ojos del personaje. Esta exploración está presente en el retrato, en el que se plantea que incluso la sexualidad puede ser vista como un juego que satisface los deseos más primarios de ese niño interior que aún es capaz del disfrute sin las ataduras de la vida adulta
---------	--

Simbología

La obra es un retrato de una masculinidad no normativa, la característica principal de los “osos” es que presentan rasgos de masculinidad hegemónica, como un físico imponente y una gran cantidad de vello corporal que los hace ver extremadamente varoniles, sin embargo, no responden a los estándares de belleza tradicionales de un hombre “perfecto”. Es decir, los cuerpos representados tienen un vientre abultado en lugar de músculos marcados y bien trabajados, lo que rompe con la representación clásica del cuerpo masculino altamente “deseable”.

Otra ruptura importante es que los “osos”, suelen tener comportamientos muy “dulces” y tiernos, lo que se opone a su apariencia “ruda” e imponente, aunque, por supuesto, esto es una actitud individual y no puede generalizarse. Su aspecto altamente “masculino” contrasta con su preferencia sexual no heteronormada.

En el caso de los “*leather*”, la vestimenta visibiliza las preferencias sado-masoquistas de quien la porta, siendo un aviso y una invitación abierta a otros interesados en este tipo de dinámicas sexuales.

Uno de los elementos clave en esta representación, es el emblema de la pata de oso que lleva el personaje al frente de la gorra, pues este símbolo es el del “club de osos” de la comunidad LGBTTTIQA+

Obra 1



Ficha técnica

Título	Fag
Autor	Ana Segovia
Año	2018
Técnica y soporte	Óleo sobre tela
Dimensiones	Desconocidas
Serie	N/A
Ubicación	Colección privada en E.U.A

Análisis pre-iconográfico	
Pincelada	Marcada en la mayor parte de la obra y difuminada solo en el asiento y en ciertas partes de la pared
Textura	Las texturas son poco definidas, únicamente se dan a partir de la carga matérica de la pincelada
Plástica	Pictórica
Volumen	Generado por medio de luces y sombras marcadas, pero no se logra en la totalidad de la obra
Luz	La luz es poco realista, pero parece ser una luz artificial que proviene del lado superior derecho
Color	La obra tiene una paleta policromática brillante, la silla y la pared son un esquema complementario de verde claro con salmón, mientras que en el vestuario del personaje domina un esquema acromático
Perspectiva	Hay un uso poco adecuado de la perspectiva, ya que, si bien existe la intención de mostrar la profundidad de la silla, esta parece estar inclinada hacia el espectador. Así mismo, la perspectiva es poca, debido a que hay un solo plano y un fondo indeterminado
Composición	Central de un solo elemento
Tipo de representación	Figurativa con rasgos poco realistas
Proporción	En general la proporción es correcta
Ropajes y pliegues	En la obra se puede observar un solo personaje, este viste con un pantalón de mezclilla gris cinturón café con una gran hebilla ovalada de contorno gris y centro azul claro y una playera de color negro con tipografía amarilla que ostenta la palabra Fag
Elementos contextuales	El personaje se encuentra en un lugar indeterminado sentado en una silla de brazos color salmón

Análisis iconográfico	
Representación	La obra consiste en un autorretrato frontal y sedente
Tema	El tema es la reflexión de Segovia sobre su propia identidad sexo genérica y las etiquetas sociales de las que es objeto
Referentes	En este caso, la obra de Segovia es autorreferencial, lx artistx aún está en la búsqueda de una definición propia en torno a su identidad sexo-genérica, aunque se define como <i>queer</i> , no ha definido aún con precisión el pronombre que prefiere o si su identidad tiene alguna etiqueta definida
Naturaleza de la representación	Es una representación convencional, ocupando el autorretrato como un espacio de reflexión personal con la que el espectador puede identificarse
Función	Tiene una función decorativa y referencial, pero también posee una dimensión política al cuestionar las etiquetas y la necesidad social de que las personas definan de manera cerrada su identidad sexo-genérica
Contexto	La representación responde al cuestionamiento personal de Segovia sobre la fluidez e indeterminación de su propia identidad, así como las etiquetas de las que ha sido sujeto

Análisis iconológico y semiótico	
Mensaje	La obra intenta cuestionar las etiquetas sexo genéricas y la poca libertad que existe para simplemente no definirse
Simbología	La representación tiene pocos simbolismos, pues es una representación muy directa que se centra en la presentación de Segovia como sujeto de debate público, al que parece exigírsele una definición de su propia identidad sexo-genérica, a la que elx se resiste tajantemente, al menos por el momento. Esa es la razón del término Fag en la playera, que es, al mismo tiempo, el título de la obra, en actitud de asumir los apelativos despectivos como parte de su identidad

Obra 2



Ficha técnica

Título	Kiss it better
Autor	Ana Segovia
Año	2018
Técnica y soporte	Óleo sobre tela
Dimensiones	210 x 255 cm
Serie	N/A
Ubicación	Colección privada en México

Análisis pre-iconográfico	
Pincelada	Suave y difuminada en la mayor parte de la obra y marcada en las sombras
Textura	Se encuentran múltiples texturas en varias partes de la obra, como la flor, la barda del fondo, la camisa y el pantalón que se encuentran en primer plano, y las camisas de los hombres que se encuentran en segundo plano
Plástica	Pictórica
Volumen	Generado por medio de luces y sombras marcadas
Luz	La luz es poco realista, pero parece ser una luz artificial que cubre toda la cancha de fútbol
Color	La obra tiene una paleta policromática, con dominancia del verde brillante que está presente tanto en el campo de juego como la vestimenta del personaje de la derecha del primer plano. Estos muestran cierto contraste con algunos detalles de colores cálidos, como el presente en la barda, el cono, y los shorts y guantes del único personaje femenino de la escena
Perspectiva	Hay un uso poco adecuado de la perspectiva, ya que, si bien existe la intención de mostrar el tamaño de la cancha y la lejanía de la barda y la portería opuesta, la representación parece más bien inclinada hacia el espectador
Composición	La composición es bastante compleja, la pareja que se besa se localiza en sección áurea, se encuentran en segundo plano y forman un triángulo irregular con las dos figuras del primer plano que enmarcan la acción del beso
Tipo de representación	Figurativa con rasgos poco realistas
Proporción	En general la proporción es correcta, con excepción del personaje del primer plano al lado derecho que tiene una cabeza ligeramente más grande respecto a su cuerpo
Ropajes y pliegues	En la obra se pueden observar cinco personajes, el personaje que se encuentra en el tercer plano es el menos definido y detallado de todos, este viste una playera prácticamente del mismo verde que el pasto de la cancha y calcetas largas a juego, un short gris y tenis del mismo color. En el segundo plano se encuentran un par de figuras masculinas abrazadas dándose un beso, el del lado izquierdo lleva sombrero, cinturón y botas vaqueras de un color paja muy claro, pantalones de mezclilla azul oscuro y una camiseta a cuadros blanco con verde claro; la figura del lado derecho viste sombrero, cinturón y botas vaqueras café claro, pantalones de mezclilla azul claro y una camisa a rayas blanca con un café muy similar al del sombrero y las botas. En primer plano encontramos dos personajes más, al lado derecho está una figura masculina con zapatos negros, pantalón verde seco de cuadros café y playera café con verde brillante que ostenta un estampado de hojas, lleva en la mano izquierda un reloj negro de pulsera. Por último, del lado izquierdo se encuentra la única figura femenina de la obra, esta lleva puestos shorts, tenis y guantes de portero naranja, calcetas blancas hasta la rodilla y una playera de fútbol de manga larga blanca con vivos y número en azul cielo

Elementos contextuales	Los personajes se encuentran en una cancha de fútbol rodeada por una barda, es de noche, pero el espacio está totalmente iluminado por las luminarias del lugar. Se ven las porterías una frente a la otra y un balón de fútbol más cercano a la portería que el espectador puede ver desde atrás. Del lado opuesto puede verse un cono anaranjado de señalización
------------------------	--

Análisis iconográfico

Representación	La obra representa una escena casi narrativa, podemos ver una cancha de fútbol desde la parte de atrás de una de las porterías, en esta portería podemos ver, del lado izquierdo, a una niña de espaldas con atuendo de portera en una posición abatida, del lado derecho y detrás de la portería se asoma un hombre al que vemos de espaldas con el rostro de perfil como si buscara decirle algo a la niña portera. En el segundo plano, entre estos dos personajes se ven a dos vaqueros abrazados besándose. En el tercer plano podemos ver a lo que parece ser un jugador de fútbol acostado sobre su espalda de perfil y con las rodillas encogidas hacia el pecho. El balón de fútbol se encuentra solitario y quieto entre los vaqueros y la niña
Tema	El tema es bastante complejo, encontramos una escena narrativa propia de una fotografía instantánea, en esta se entremezclan un partido o práctica de fútbol con un beso entre dos vaqueros. Todo parece estar fuera de lugar, pues los vaqueros se besan en medio de la cancha sin importarles la interrupción del juego o la práctica de fútbol que se lleva a cabo, y mientras el único jugador visible se tira en el piso, la decepcionada portera se transforma en una figura solitaria, el tema se relaciona entonces con la soledad, el desconcierto, las relaciones homoafectivas, la masculinidad herida y las habladurías alrededor de estos temas
Referentes	La obra de Ana Segovia, como en la mayor parte de su trabajo, cuestiona las representaciones de la masculinidad hegemónica, se basa en imágenes encontradas en productos de la cultura popular como pueden ser afiches o el cine. En este caso usa la figura de los vaqueros, que es una representación de la masculinidad hegemónica y la resignifica a través de la acción entre estas figuras, también aprovecha la relación entre el fútbol y la masculinidad, poniendo un personaje femenino como el único enfocado en el juego, cuestionando así los roles de género establecidos de manera tradicional para mujeres y para hombres, mientras que el resto de los personajes parecen estar en todo menos en lo que deben.
Naturaleza de la representación	Es una representación poco convencional, ya que si bien los vaqueros besándose están localizados en sección áurea, no son los elementos más llamativos de la representación, el foco de atención son los dos personajes del primer plano que sirven a su vez como marco para el beso, esto da un sentido algo caótico y desequilibrado a la obra

Función	Tiene una función decorativa y referencial, pero también posee una dimensión política al resignificar la figura del vaquero que responde a la masculinidad hegemónica como una figura de naturaleza homo-afectiva, así mismo utiliza la cancha de futbol como un espacio tradicionalmente masculino en el que se rompe con los estándares de la masculinidad, y que, a su vez también plantea el interés de la figura femenina por las actividades supuestamente masculinas, planteando así un cuestionamiento doble enfocándose también en la feminidad y sus rupturas
Contexto	La representación responde al cuestionamiento personal de Segovia sobre las figuras que sirven de modelo en la construcción de las masculinidades, incluyendo la suya. Así como el aprovechamiento de las connotaciones de los elementos de la cultura popular definidos como masculinos o femeninos

Análisis iconológico y semiótico

Mensaje	La obra intenta cuestionar la masculinidad hegemónica por medio de la figura de los vaqueros, caracterizados por su virilidad. Así, mediante esta representación, Segovia muestra de manera directa la homosexualidad de los personajes representados, cuestionando así la relación tradicional entre virilidad y heterosexualidad como únicos binomios posibles. Así mismo cuestiona la feminidad y su relación con ciertas actividades, como es en este caso el fútbol, en el que ningún personaje parece interesarse más que la niña
Simbología	La representación tiene varios simbolismos presentes, si bien es muy directa en la relación sexo-afectiva entre los dos vaqueros, el resto de los elementos pueden interpretarse de manera simbólica. La cancha de fútbol como elemento predominantemente masculino se ve invadida por una niña y por dos personajes homosexuales que, en desprecio total del espacio y para aquello para lo que esta diseñada, se besan sin reparos, esto puede interpretarse como la ruptura que hacen los hombres gays a la masculinidad hegemónica. Por otro lado, en este espacio y al fondo se encuentra un jugador de futbol recostado sobre sus espaldas, como si se doliera de una falta del juego, esto se puede interpretar como la masculinidad hegemónica dolida ante la homosexualidad presente en la obra y ante la presencia femenina en la cancha que es, como ya se dijo, la representación del territorio de lo masculino. La niña portera puede interpretarse como la feminidad no hegemónica, su actitud triste y desencantada puede relacionarse con el sentimiento de no encajar, es decir, es una figura que busca entrar en el territorio de la masculinidad sin lograrlo, pues su primer acercamiento es con estos hombres que no responden a la masculinidad hegemónica en la que busca ser aceptada y en la que busca demostrar su valía, sintiéndose así desencantada. Por último, la figura del único personaje que no está en la cancha puede ser la representación de las habladoras, o bien, del consejero, parece dirigirse a la niña, no sabemos si intenta animarla o, por el contrario, convencerla de que ese no es su lugar, pero es, sin dudas esta mirada externa a la situación

Obra 3



Ficha técnica

Título

La vie en rose, but the Donna Summer one

Autor	Ana Segovia
Año	2019
Técnica y soporte	Óleo sobre tela
Dimensiones	116x110cm
Serie	N/A
Ubicación	Colección privada en México

Análisis pre-iconográfico

Pincelada	Suave y difuminada en la mayor parte de la obra y marcada en las sombras
Textura	En general las texturas son lisas, con excepción de los pliegues de las telas
Plástica	Pictórica
Volumen	Generado por medio de luces y sombras marcadas
Luz	La luz es poco realista, ya que el fondo parece tener una iluminación completamente distinta a las figuras principales, estas parecen estar iluminadas de frente, pero la luz no es del todo coherente
Color	La obra tiene una marcada paleta monocromática en las figuras principales, usando como color dominante el rosa, que tiene un marcado contraste psicológico con el azul del fondo
Perspectiva	Hay poca perspectiva, pues las figuras se encuentran representadas sobre un fondo azul estrellado que no tiene mayores referencias
Composición	La composición divide en dos mitades la obra, cada mitad es ocupada por uno de los personajes representados, quienes abarcan cada lado casi en su totalidad
Tipo de representación	Figurativa con rasgos poco realistas
Proporción	En general la proporción es correcta
Ropajes y pliegues	Los dos personajes presentes en la representación llevan pantalones vaqueros, cinturón y sombrero vaquero. El personaje de la izquierda lleva puesto un chaleco sobre la piel desnuda, mientras que el de la derecha lleva el torso desnudo y de su cinturón cuelga lo que podría ser una camiseta o camisa
Elementos contextuales	Los personajes se encuentran en un lugar indeterminado, probablemente al aire libre, pues de fondo se aprecia el cielo estrellado

Análisis iconográfico	
Representación	La obra representa a dos vaqueros bailando el uno con el otro
Tema	Es una imagen con la candidez del instante propia de la fotografía que muestra a dos hombres bailando, denotando una relación homoafectiva
Referentes	La obra de Ana Segovia, como en la mayor parte de su trabajo, cuestiona las representaciones de la masculinidad hegemónica, se basa en imágenes encontradas en productos de la cultura popular como pueden ser afiches o el cine. En este caso usa la figura del vaquero que es una representación de la masculinidad hegemónica y la resignifica a través de las formas, los colores y el título
Naturaleza de la representación	Es una representación en la que las figuras centrales abarcan prácticamente la totalidad del lienzo. Cada figura ocupa uno de los lados. La característica estilística específica es la ausencia de detalles y el uso de colores vibrantes y llamativos, lo que hace de esta una representación poco común y con cierto grado de abstracción en el uso de las formas, haciendo de los personajes seres genéricos, sin rasgos definidos
Función	Tiene una función decorativa y referencial, pero también posee una dimensión política al resignificar la figura del vaquero que responde a la masculinidad hegemónica como una figura de naturaleza homo-afectiva
Contexto	La representación responde al cuestionamiento personal de Segovia sobre las figuras que sirven de modelo en la construcción de las masculinidades, incluyendo la suya

Análisis iconológico y semiótico	
Mensaje	La obra intenta cuestionar la masculinidad hegemónica por medio de la figura del vaquero, caracterizado por su virilidad. Así, mediante esta representación, Segovia muestra de manera directa la homosexualidad de los personajes representados, cuestionando así la relación tradicional entre virilidad y heterosexualidad como únicos binomios posibles
Simbología	La representación es bastante directa en las formas, ya que muestra a dos vaqueros bailando el uno con el otro. La carga simbólica la otorga en gran medida el título y el uso del color. El rosa ha sido un color asociado con la homosexualidad masculina, por esta razón, tanto la canción como la intérprete ha sido adoptados por la comunidad LGBTTTIQA+ como símbolos gay

Obra 4



Ficha técnica

Título	Y la noche ya no era oscura, era de lentejuelas
Autor	Ana Segovia
Año	2019
Técnica y soporte	Óleo sobre tela
Dimensiones	130 x 185 cm
Serie	N/A
Ubicación	Colección privada en México

Análisis pre-iconográfico

Pincelada	Suave y difuminada
-----------	--------------------

Textura	En general las texturas son lisas, con excepción de los pliegues de las telas y algunas pinceladas notorias en el cabello de algunos personajes y la arena
Plástica	Pictórica
Volumen	Generado por medio de luces y sombras marcadas
Luz	La luz es poco realista, pues la arena parece tener una luz cenital, pero la luz de los personajes parece provenir de frente y ligeramente de la derecha
Color	La obra tiene una paleta policromática y chillante, los colores son vívidos y brillantes. Sobresale el amarillo de los capotes y la arena, así como el rosa brillante de las mallas. También hay presencia de azul brillante en uno de los toreros, el resto son tonalidades más bien neutras, como el verde seco, el gris y el beige
Perspectiva	Hay una buena perspectiva que, aunque no es perfecta, permite distinguir con claridad el tamaño del espacio y la lejanía del muro opuesto de la plaza de toros
Composición	Central, lo que da un sentido de armonía a la obra y la hace tradicional
Tipo de representación	Figurativa con rasgos poco realistas
Proporción	En general la proporción es correcta
Ropajes y pliegues	Los cuatro personajes presentes en la representación llevan el traje de 'luces' característico de los toreros. Todos llevan vistosas mallas rosa brillante, pantaloncillos cortos y ceñidos, chaqueta corta con hombreras, camisa, corbata y montera. Los trajes varían de color, el personaje de la izquierda lleva un traje azul rey, el de la derecha un traje verde seco, el personaje que se encuentra al centro a la derecha lleva un traje beige y el del centro a la izquierda un traje gris
Elementos contextuales	Los personajes se encuentran en una plaza de toros y sostienen los capotes clásicos amarillos con rosa fuerte

Análisis iconográfico	
Representación	La obra representa a cuatro toreros sobre la plaza de toros, no hay un toro a la vista y no se ve público en la plaza, por lo que podrían estar practicando los múltiples pases propios del arte taurino. En esta representación uno de los personajes ubicados al centro se encuentra inclinado, haciendo algo que no alcanza a distinguirse con claridad, en la zona de la entrepierna del otro personaje ubicado al centro y que es el único que se encuentra de frente al espectador
Tema	Es una imagen con la candidez del instante propia de la fotografía, pero el momento ha sido manejado de tal forma que da como resultado una representación cargada de sensualidad homoerótica

Referentes	La obra de Ana Segovia, como en la mayor parte de su trabajo, cuestiona las representaciones de la masculinidad hegemónica, se basa en imágenes encontradas en productos de la cultura popular como pueden ser afiches o el cine. En este caso usa la figura del torero, que es la representación de la masculinidad valiente que se enfrenta en la plaza al imponente toro y la resignifica a través de las formas, los colores y el título
Naturaleza de la representación	Es una representación central tradicional de cuerpo entero en el sentido compositivo. La característica estilística específica es la ausencia de detalles y el uso de colores vibrantes y llamativos, lo que hace de esta una representación poco común y con cierto grado de abstracción en el uso de las formas, haciendo de los personajes seres genéricos, sin rasgos definidos
Función	Tiene una función decorativa y referencial, pero también posee una dimensión política al resignificar la figura del torero que responde a la masculinidad hegemónica como una figura de naturaleza homoerótica
Contexto	La representación responde al cuestionamiento personal de Segovia sobre las figuras que sirven de modelo en la construcción de las masculinidades, incluyendo la suya

Análisis iconológico y semiótico

Mensaje	La obra intenta cuestionar la masculinidad hegemónica por medio de la figura del torero, cuya valentía ha sido siempre considerada admirable. Así, mediante esta representación, Segovia hace un guiño a la posible homosexualidad de los personajes representados, cuestionando así la relación tradicional entre valentía y heterosexualidad como únicos binomios posibles
Simbología	La representación es bastante directa en las formas, ya que emulan los llamativos colores usados en los trajes de luces de los toreros. La carga simbólica la otorga en gran medida el título, al usar el fragmento del estribillo de una canción de Gloria Trevi, en la que se habla de una travesti que sale del closet, aprovechando el juego de palabras usadas por la canción y la profusa decoración de los trajes de luces de los toreros. Además, el patente homoerotismo presente en la obra se relaciona con esta 'salida del closet'

Obra 1



Ficha técnica

Título	Bethsua y el migrante
Autor	Nelson Morales
Año	2016
Técnica y soporte	Fotografía digital
Dimensiones	40 x 60 cm
Serie	Amantes
Ubicación	Colección personal del artista

Análisis pre-iconográfico	
Pincelada	N/A
Textura	Las texturas son naturales dadas por los elementos presentes en la fotografía
Plástica	N/A
Volumen	El volumen es natural dado por la naturaleza de los elementos presentes en la fotografía
Luz	Luz de atardecer natural que proviene de la parte trasera de la imagen y una luz artificial de hacha proveniente del lado izquierdo
Color	La obra tiene una paleta casi acromática, los únicos elementos cuyo color resalta de manera poderosa son los colores cálidos del atardecer y el color cobrizo de la piel de los dos personajes que ocupan el punto focal de la imagen
Perspectiva	La perspectiva está dada por la naturaleza de los elementos presentes en la obra, las vías del tren generan una fuerte sensación de profundidad reforzada por los vagones de tren que se encuentran a los costados. La toma es un <i>long shot</i> en una ligera picada que añade dramatismo a la escena
Composición	Es una composición central, pues es donde se localizan los torsos y cabezas de los personajes principales
Tipo de representación	Figurativa y simbólica
Proporción	La proporción es natural, dada por la naturaleza de los elementos presentes en la obra
Ropajes y pliegues	En la escena se encuentran dos personajes centrales, la primera es unx Muxe que se pierde casi por completo en las sombras, pero que parece estar del todo vestida, recostada sobre ella se localiza el mismo autor que viste tenis negros, un pantalón de mezclilla azul y unos guantes negros que contienen un dibujo de manos esqueléticas, lleva el torso desnudo
Elementos contextuales	La escena se lleva a cabo sobre las vías del tren, al rededor hay varios vagones estacionados y al fondo las montañas, las nubes y el cielo durante los últimos momentos del atardecer

Análisis iconográfico	
Representación	La obra representa a unx muxe de identidad desconocida del estado de Oaxaca junto con un hombre que es el mismo Nelson Morales
Tema	El tema de esta obra es representar las relaciones sexoafectivas de lxs muxes, que en muchas ocasiones son con hombres que no aceptan su preferencia sexual y suelen vivir una doble vida

Referentes	Lxs muxes de Oaxaca son consideradas el tercer género en México, ellas, más allá de definirse como homosexuales o como mujeres <i>trans</i> , se consideran más bien una mezcla entre ambos géneros. A diferencia de otros grupos minoritarios, son aceptadas por la sociedad y son consideradas una bendición en las familias, ya que son muy trabajadoras y suelen cuidar a los padres cuando envejecen. Sin embargo, suelen relacionarse sexo-afectivamente con hombres que, en la mayor parte de los casos, no aceptan sus preferencias homosexuales, lo que las lleva a tener amantes secretos que en muchos casos son hombres casados que mantienen relaciones sexoafectivas clandestinas y secretas con lxs muxes
Naturaleza de la representación	Es una representación ligeramente tradicional debido a su composición central, sin embargo, el tema es poco convencional respecto al escenario
Función	Tiene una función referencial, pero también posee una dimensión política e ideológica, al mostrar como centro de interés a unx muxe y sus relaciones sexoafectivas, que normalmente quedan fuera de la escena. Lxs muxes son representadas muchas veces como seres etéreos con una manifestación cultural de interés por su peculiaridad, pero nunca como seres sexuales en relación con sus parejas, lo que da a la representación una fuerza peculiar, al mostrar las dificultades de lxs muxes para establecer relaciones sexoafectivas estables y no clandestinas
Contexto	La representación responde a las fantasías del artista, en su involucramiento con lxs muxes empezó a fantasear con escenas que deseaba fotografiar, en particular surgió el deseo de fotografiar a lxs muxes con sus amantes, escenas de amor y seducción en lugares escondidos como el río o el campo. El artista buscaba entrar en lo prohibido, en lo que se hace, pero no se dice.

Análisis iconológico y semiótico

Mensaje	La obra intenta transmitir la idea de retratar la vida sexo-afectiva de lxs muxes del Istmo de Tehuantepec. Mostrar sus contextos y un fragmento de sus vidas del que normalmente no se habla
---------	---

Simbología

La obra está llena de simbolismos, en primer lugar la hora del día en la que fue tomada la fotografía, el ocaso puede considerarse el inicio de la noche, el momento en el que pueden encontrarse los amantes disminuyendo los riesgos de ser vistos. La noche y el ocaso, como representación del inicio de esta, es el momento clave para que lxs muxes y sus amantes prohibidos se encuentren con menores riesgos. Las vías del tren en un espacio donde se encuentran trenes estacionados a ambos lados, este espacio solitario simboliza la búsqueda de lugares poco convencionales, alejados de la vista de cualquiera que pudiera desatar un rumor sobre la relación prohibida establecida entre los individuos en ella representados. Es un lugar abierto y separado de casas o comercios, evita los paseantes inesperados y, al mismo tiempo, está a plena vista, es un lugar seguro y peligroso a la vez, los personajes juegan con la capacidad de ocultarse a plena vista. También entra en juego lo poco convencional, ¿quién imaginaría que unas vías del tren pueden ser el lugar ideal para amarse?, el tren podría pasar por allí en cualquier momento e interrumpir a los amantes. Los personajes se encuentran sentados directamente sobre las vías, lx muxe en la parte derecha y sentada de perfil sostiene con ternura a Nelson Morales, quien se encuentra de espaldas a lx muxe, extiende sus piernas hacia la izquierda recargando su torso en lx muxe. Ella es así su sostén, su soporte y le reconforta tiernamente. Él se deja ir inclinando lánguidamente la cabeza hacia un lado, está desnudo del torso. Esta imagen llena de sensualidad y ternura puede leerse ya sea como previa o posterior al encuentro sexual

Obra 2



Ficha técnica

Título	Autorretrato
Autor	Nelson Morales
Año	2017
Técnica y soporte	Fotografía digital
Dimensiones	40 x 60 cm
Serie	Relaciones ocultas
Ubicación	Colección personal del artista

Análisis pre-iconográfico

Pincelada	N/A
Textura	Las texturas son naturales dadas por los elementos presentes en la fotografía

Plástica	N/A
Volumen	El volumen es natural dado por la naturaleza de los elementos presentes en la fotografía
Luz	Artificial de Rembrandt
Color	La obra tiene una paleta neutra, dada por el verde seco dominante en el fondo de la imagen y por el tono cobrizo de la piel del personaje central
Perspectiva	La perspectiva es mínima, ya que únicamente se encuentra el personaje central y el fondo. Es un <i>medium shot</i> ligeramente por debajo del ombligo
Composición	Es una composición central, pues es donde se localiza el personaje principal
Tipo de representación	Figurativa y simbólica
Proporción	La proporción es natural, dada por la naturaleza de los elementos presentes en la obra
Ropajes y pliegues	En la escena se encuentra un solo personaje que es el mismo Nelson Morales, solamente lleva puesto maquillaje, una peluca larga negra y un brassiere negro
Elementos contextuales	La escena se lleva a cabo sobre un muro verde de textura rugosa, sin ningún otro elemento contextual

Análisis iconográfico

Representación	La obra representa a Nelson Morales como muxe
Tema	Autorretrato
Referentes	Lxs muxes de Oaxaca son consideradas el tercer género en México, ellas, más allá de definirse como homosexuales o como mujeres <i>trans</i> , se consideran más bien una mezcla entre ambos géneros. A diferencia de otros grupos minoritarios, son aceptadxs por la sociedad y son consideradxs una bendición en las familias, ya que son muy trabajadorxs y suelen cuidar a los padres cuando envejecen. Sin embargo, el autor, aunque se acepta como hombre gay, no ha tenido una identificación de sí mismo como muxe
Naturaleza de la representación	Es una representación compositivamente tradicional debido a su composición central, sin embargo, el tema es poco convencional
Función	Tiene una función referencial, pero también posee una dimensión política e ideológica, al mostrar como centro de interés el cuestionamiento del artista hacia su propia identidad

Contexto	La representación responde a la búsqueda identitaria personal del artista, quien inició el proyecto por curiosidad y por la atracción personal que sentía hacia lxs muxes, donde encontraría grandes revelaciones sobre sí mismo. Esto le llevó, después de años de convivencia y de fotografiar a lxs muxes y de convivir de manera cercana con ellas, a dejarse maquillar y vestir como unx muxe, lo que le hizo cuestionarse de manera más profunda su identidad y la atracción sentida hacia ellas, dejándose así envolver por las fantasías de lxs muxes y accediendo poco a poco a su performance.
----------	--

Análisis iconológico y semiótico	
Mensaje	La obra intenta comunicar los cuestionamientos identitarios del artista a partir de su acercamiento a lxs muxes
Simbología	La obra tiene menos elementos simbólicos que las analizadas con anterioridad, sin embargo, tiene una potencia personal muy interesante. El autor se muestra con el torso solamente cubierto por un brassiere, maquillado de manera ‘femenina’, con una peluca larga y negra. Su pose es lánguida y la mirada es baja, a pesar de que la toma es completamente frontal, el sujeto no mira de frente al espectador, mostrando una timidez y una sensualidad femenina. El fondo verde le da cierto sentido de naturalidad y misterio a la imagen. Nelson Morales se presenta así como un enigma para los demás y para sí mismo ¿es unx muxe?, o ¿solamente se ha vestido como una y ha aceptado los juegos propuestos por lxs muxes que le han dejado entrar a sus vidas tanto literal como metafóricamente?, o más bien Nelson Morales se ha permitido experimentar en carne propia cómo se siente ser unx muxe al usar prendas femeninas para aprender más sobre ellas y sobre sí mismo. La respuesta se mantiene enigmática como la imagen que nos presenta una mezcla de ingenuidad, inocencia y sensualidad difícil de definir de manera absoluta. Es una búsqueda del propio cuerpo del artista para producir imágenes inquietantes e incómodas que muestran la búsqueda del autor de su propia sensualidad

Obra 3



Ficha técnica

Título	Frida's dream
Autor	Nelson Morales
Año	2017
Técnica y soporte	Fotografía digital
Dimensiones	40 x 60 cm
Serie	Musas Muxe
Ubicación	Colección personal del artista

Análisis pre-iconográfico

Pincelada	N/A
Textura	Las texturas son naturales dadas por los elementos presentes en la fotografía
Plástica	N/A

Volumen	El volumen es natural dado por la naturaleza de los elementos presentes en la fotografía
Luz	Luz de día natural, proviene del lado izquierdo de la imagen
Color	La obra tiene una paleta complementaria psicológica. El color dominante es el azul, que genera un fuerte contraste con el rosa brillante de la tela que cubre los ojos del personaje principal. También hay ciertos elementos de colores neutros, pero estos no conforman los elementos principales de la imagen
Perspectiva	La perspectiva está dada por la naturaleza de los elementos presentes en la obra, lo que presentan una fuerte línea visual hacia la derecha en un ligero ángulo descendente. La toma es un <i>médium long shot</i> en un ligero contrapicado
Composición	El elemento principal abarca el tercio medio de la fotografía, pero no es una composición perfectamente central
Tipo de representación	Figurativa y simbólica
Proporción	La proporción es natural, dada por la naturaleza de los elementos presentes en la obra
Ropajes y pliegues	El personaje principal está ataviado con un pantalón azul de mezclilla, lleva un cinturón negro, lleva el torso descubierto, usa una cadena con una cruz colgando de su cuello y su rostro está parcialmente cubierto por una tela rosa brillante que cubre sus ojos.
Elementos contextuales	Lo más notorio en el ambiente es el azul del cielo con nubes ligeras que domina la escena general, el personaje se recarga en una barda azul brillante. Al fondo pueden observarse unas construcciones rústicas realizadas con leños y con paja, así como una pequeña construcción desgastada de mampostería del lado derecho de la que solo se aprecia una entrada sin puerta

Análisis iconográfico

Representación	La obra representa a unx muxe de identidad desconocida del estado de Oaxaca.
Tema	El tema de esta obra es representar la belleza lxs muxes en sus propios contextos
Referentes	Lxs muxes de Oaxaca son consideradas el tercer género en México, ellas, más allá de definirse como homosexuales o como mujeres <i>trans</i> , se consideran más bien una mezcla entre ambos géneros en una total y constante búsqueda de belleza. A diferencia de otros grupos minoritarios, son aceptadas por la sociedad y son consideradas una bendición en las familias, ya que son muy trabajadoras y suelen cuidar a los padres cuando envejecen.

Naturaleza de la representación	Es una representación no tradicional de retrato de medio cuerpo. La composición es sumamente dinámica, logrando varias líneas de atracción visual de manera diagonal
Función	Tiene una función referencial, pero también posee una dimensión política e ideológica, al mostrar como centro de interés a unx muxe, que si bien goza de aceptación en la zona de Oaxaca, representa al mismo tiempo un fuerte cuestionamiento a los estereotipos de género binarios tradicionales y dominantes en el resto del país.
Contexto	La representación responde a la búsqueda identitaria personal del artista, quien inició el proyecto por curiosidad y por la atracción personal que sentía hacia lxs muxes, donde encontraría grandes revelaciones sobre sí mismo.

Análisis iconológico y semiótico

Mensaje	La obra intenta transmitir la idea de retratar la vida y la belleza de lxs muxes del Istmo de Tehuantepec. Mostrar sus contextos y un fragmento de sus vidas.
Simbología	El símbolo más destacado en la obra es la tela rosa que cubre el rostro de lx muxe. Al ser lxs muxes consideradas como el tercer sexo que es una mezcla de masculinidad y feminidad, la obra usa como elementos principal, además del cuerpo de lx muxe, el color. El color vivo y saturado de la obra usa el contraste psicológico del azul presente en los elementos contextuales y que se relaciona tradicionalmente con la masculinidad y el rosa brillante de la tela que se relaciona tradicionalmente con la feminidad. Así mismo, el ángulo de la toma es significativo, pues el ligero contrapicado coloca a la modelo en una posición grandiosa, poderosa e imponente, llenando así la imagen de significados que empoderan a la modelo. El hecho de que la tela cubra parte del rostro, hace énfasis en la naturaleza “masculina” del cuerpo y, sin necesidad de mostrar la identidad de lx muxe, enfatiza también su “feminidad” dejando ver solamente la sensualidad de los labios. La postura corporal es abierta, sensual, lo cual, junto con la tela, dota a la imagen de un atractivo misterio.

Obra 4



Ficha técnica

Título	Madre e hija
Autor	Nelson Morales
Año	2017
Técnica y soporte	Fotografía digital
Dimensiones	40 x 60 cm
Serie	Quiero ser reina
Ubicación	Colección personal del artista

Análisis pre-iconográfico

Pincelada	N/A
Textura	Las texturas son naturales dadas por los elementos presentes en la fotografía
Plástica	N/A

Volumen	El volumen es natural dado por la naturaleza de los elementos presentes en la fotografía
Luz	Natural en posición de Rembrandt
Color	La obra tiene una paleta policromática, los elementos más coloridos son las dos mujeres presentes en la obra, mientras que en el resto de la obra dominan los grises, lo que hace que los personajes principales resalten aún más por el colorido de las vestimentas de las mujeres.
Perspectiva	La perspectiva es poca porque únicamente se encuentran los personajes centrales y la habitación vacía en la que se encuentran. Es un <i>two full shot</i> que tiene la mayor carga en la postura corporal de los personajes y permite ubicarlos en un contexto determinado.
Composición	Es una composición central, pues es donde se localiza el personaje principal. A su izquierda se localiza el personaje complementario
Tipo de representación	Figurativa y simbólica
Proporción	La proporción es natural, dada por la naturaleza de los elementos presentes en la obra
Ropajes y pliegues	En la escena se encuentran dos personajes, uno de ellos, la de mayor edad, está sentada sobre una colorida hamaca, viste una falda amarilla y una blusa de tehuana, esta blusa es de gala, pues posee coloridos bordados de flores sobre fondo negro. El otro personaje se encuentra sentado en el piso ligeramente recargada con el brazo derecho sobre el regazo del otro personaje, este se encuentra vestido con un vestido halter bordado en flores multicolor sobre fondo negro. Lleva una corona y grandes aretes dorados, y sostiene un cetro en la mano izquierda.
Elementos contextuales	La escena se lleva a cabo en una austera construcción de cemento sin decoración y sin muebles excepto por la hamaca que cuelga a la mitad de la habitación, se alcanza a ver del lado derecho un trozo de un jardín, un muro en obra negra, una maceta y algunas plantas.

Análisis iconográfico

Representación	La obra representa a una reina muxe junto con su madre que posan orgullosamente.
Tema	El tema de esta obra es representar el orgullo de lxs muxes al ser reinas en las festividades de la comunidad. Al mismo tiempo representa la relación estrecha que suele haber entre lxs muxes y sus madres, quienes se sienten siempre orgullosas de sus hijxs.

Referentes	En el Istmo de Oaxaca las fiestas son muy importantes, lxs muxes suelen participar en la organización de las fiestas y es su celebración. Normalmente en estas fiestas se nombra a alguna de las chicas 'la reina de la fiesta', estas son muy admiradas por lxs muxes y se convierten en sus modelos a seguir. Actualmente, existen muchas festividades exclusivas para lxs muxes, en las que también se nombra una reina, lo que se ha vuelto una de las metas más perseguidas y codiciadas por lxs muxes. En ello invierten tiempo y dinero
Naturaleza de la representación	Es una representación compositivamente tradicional debido a su composición central, sin embargo, el tema es poco convencional
Función	Tiene una función referencial, pero también posee una dimensión política e ideológica, al mostrar como centro de interés una parte central del mundo muxe y la búsqueda de ser la reina del pueblo y así coronarse como lx muxe más bonita y los que todos ven y admiran
Contexto	La representación responde a la búsqueda del artista de retratar muchos de los detalles en la intimidad de las reinas muxes como los detalles, las telas, las pelucas, las coronas, la intimidad de sus hogares y todo lo que hacen para alcanzar su sueño. Convertirse en la reina

Análisis iconológico y semiótico

Mensaje	La obra intenta representar el esfuerzo puesto por lxs muxes para lograr ser reinas del pueblo, así como un poco de su intimidad.
Simbología	La obra tiene elementos más literales que simbólicos, los atributos como la corona, el cetro, los aretes y el elaborado vestido denotan la posición de lx muxe retratada como una reina. Al mismo tiempo, ella se recarga en el regazo de su madre, lo que demuestra la estrecha relación entre ambas mujeres y el apoyo que lx muxe recibe de su madre. Así mismo, el ambiente es en extremo austero, mostrando un fuerte contraste entre la casa de la reina y su lujoso ajuar, mostrando así la importancia que tiene para lxs muxes coronarse como reinas, lo que implica mucho trabajo y dinero y se le da prioridad por encima de otras necesidades del hogar.

Obra 1



Ficha técnica

Título	Corazón de quinceañera II
Autor	Fabián Cháirez
Año	2012
Técnica y soporte	Óleo sobre tela
Dimensiones	160 x 190 cm

Serie	N/A
Ubicación	Colección privada en México, exhibida del 18 de marzo al 6 de agosto de 2023 en el MAM (Museo de Arte Moderno) de la Ciudad de México

Análisis pre-iconográfico	
Pincelada	Suave y difuminada
Textura	Se encuentran múltiples texturas en varias partes de la obra, principalmente en la vestimenta del personaje principal, en las venas de sus brazos, cabello y vello facial
Plástica	Pictórica
Volumen	Generado por medio de luces y sombras
Luz	La obra se encuentra totalmente iluminada, se usa una luz de Rembrandt del lado derecho del personaje y se ilumina profusamente el fondo generando una especie de aro lumínico justo detrás del personaje principal
Color	La obra tiene una paleta predominantemente cálida, haciendo énfasis en el uso del rosa pastel para el fondo y el vestuario
Perspectiva	Al tratarse de una obra de únicamente dos planos, la perspectiva se logra por medio del escorzo, pero el fondo neutro dota de poca profundidad a la obra
Composición	La composición es semiformal, pues el eje central del personaje principal se ubica entre la línea central y la línea de sección áurea de la izquierda
Tipo de representación	Figurativa con rasgos hiperrealistas
Proporción	La proporción es muy precisa
Ropajes y pliegues	La figura central se encuentra ataviada con un vestido rosa pastel que posee en la parte superior un corsé que deja al descubierto el torso del pecho hacia arriba. En la parte inferior se extiende la falda compuesta por diversas capas de tela, esta parte es amplia y posee diversos pliegues y texturas. El personaje sostiene en su mano derecha un machete de mango negro, y tiene el cuerpo y el rostro cubierto de diversos tatuajes entre los que destacan: un quince en números romanos en la frente, una M sobre el pómulo derecho, el texto Mara Salvatrucha sobre el pecho, una cruz en el brazo izquierdo, una calavera y una mujer desnuda en el brazo derecho, una telaraña en el codo derecho, un rosario en la muñeca derecha y la palabra Cháirez en el antebrazo izquierdo
Elementos contextuales	El personaje se encuentra en un lugar indeterminado sobre un fondo rosa pastel sin ningún otro elemento

Análisis iconográfico	
Representación	La obra representa a un Mara Salvatrucha vestido con un traje rosa de quinceañera
Tema	La obra se vale de la ironía para cuestionar los estereotipos de la masculinidad hegemónica. Existe un fuerte contraste entre el personaje violento del Mara Salvatrucha y los atributos dulces y femeninos de la quinceañera con los que se le compara. El tema de la obra se centra en la violencia que implica para los mismos hombres ser obligados a cumplir con los mandatos de masculinidad de hegemónicos, que los obliga a ocultar y destruir cualquiera de sus atributos que puedan relacionarse con lo femenino
Referentes	La obra de Fabián Cháirez, como en la mayor parte de su trabajo, responde al cuestionamiento del artista sobre la homosexualidad en México, y los diversos ejes por los que es atravesada, en este caso mezclando los estereotipos tanto de la masculinidad como de la feminidad hegemónicas. Los más claros referentes de esta obra son: la identidad de los Mara Salvatrucha, que son una organización delictiva centroamericana que ha extendido sus dominios al territorio mexicano, entre muchos otros. Esta organización se caracteriza por la juventud y violencia de sus miembros, quienes tienen entre sus rasgos identitarios, las complicadas posturas de las manos y los tatuajes que cubren sus cuerpos. Los tatuajes de los Maras son como medallas atribuidas por sus crímenes, así cada tatuaje representa la naturaleza de los crímenes del Mara, el tiempo que han pasado en prisión o los amigos que ha perdido quien los porta. Por ejemplo, la telaraña hace referencia a la imposibilidad de la persona de salir del grupo Mara, así como a los vínculos que mantienen la cohesión del grupo. También se puede relacionar con la adicción a drogas psicoactivas (Kosmynka, 2020). Las letras que usan pueden ser MS de Mara Salvatrucha, o bien MM de Mexican Mafia (Kosmynka, 2020). La calavera se relaciona con la lucha contra el sistema y que el portador está dispuesto a sacrificar su vida por la causa (Kosmynka, 2020). “Las cruces indican miembros de una mara determinada asesinados” (Kosmynka, 2020, p.170). Las mujeres desnudas hacen referencia a las ganancias obtenidas de la prostitución (Kosmynka, 2020). Por otro lado, están los simbolismos de la quinceañera. “La fiesta de quince años es un ritual de paso a través del cual la joven ataviada con un suntuoso vestido entrará públicamente a un nuevo estatus: el de mujer, integrándose a la sociedad con una nueva identidad” (Casas Ortiz, 2014, p.35).
Naturaleza de la representación	Es una representación que por su nivel de realismo, proporción, volumen y uso de la luz muestra un marcado academicismo en las formas. El aprovechamiento clásico de lo plástico contrasta con la innovación temática y el aprovechamiento de los símbolos populares
Función	Tiene una función principalmente ideológica y de crítica social, aunque puede ser también decorativa y referencial. La función de la obra se centra en hacer visibles las contradicciones de la sociedad mexicana, así como las violencias implícitas en las imposiciones sexo-genéricas hegemónicas

Contexto	La representación responde al cuestionamiento de Cháirez sobre las violencias implícitas en la represión de emociones y sensibilidad que se exige a las masculinidades hegemónicas. Para el autor es de suma importancia reivindicar otras masculinidades que no cumplen con los estereotipos hegemónicos. Para ello, en esta obra usa el humor y la ironía, al vestir a un personaje que es obligado a cumplir con los estándares más altos de masculinidad tóxica, con un atuendo de quinceañera que, por definición, representa el más alto grado de feminidad hegemónica.
----------	---

Análisis iconológico y semiótico	
Mensaje	La obra se vale del humor y la ironía, para mostrar la violencia implícita en las exigencias impuestas a los hombres para cumplir con la masculinidad hegemónica. La obra trata sobre la represión y el ocultamiento del verdadero ser en pos del cumplimiento de los estándares exigidos a la masculinidad
Simbología	El Mara Salvatrucha en la representación se transforma en el símbolo viviente de la violencia existente en los estereotipos de la masculinidad hegemónica. El personaje, al ser un Mara, tiene prohibido mostrar cualquier rasgo de debilidad que le acerque a lo estereotípicamente femenino. Por otro lado, el fondo rosa y el vestido son el símbolo de la feminidad estereotípica exaltada, en la que los rasgos femeninos han llegado a su plena madurez y se ha pasado de niña a mujer. El Mara vestido de quinceañera representa el yo interior de esta figura masculina quien, sin embargo, debe reprimir su verdadero ser en pos de seguir los estándares de masculinidad hegemónica que le impone la sociedad, el grupo Mara y que ha llegado a imponerse a sí mismo. Este acto de represión, se vuelve la violencia misma, y por ello el Mara porta un machete, con el que muestra su potencial letalidad contra quien ose cuestionar su lugar legítimo en el mundo masculino y en el mundo violento de los maras

Obra 2



Ficha técnica

Título	Invocación
Autor	Fabián Cháirez
Año	2015
Técnica y soporte	Óleo sobre tela
Dimensiones	200 x 150 cm
Serie	N/A

Ubicación	Colección privada en Londres
-----------	------------------------------

Análisis pre-iconográfico	
Pincelada	Suave y difuminada
Textura	Se encuentran múltiples texturas en varias partes de la obra como el maguey, la flor, la tela, las alas del águila y la piel, vello facial y cabello del personaje central
Plástica	Pictórica
Volumen	Generado por medio de luces y sombras
Luz	El trabajo es un claroscuro al estilo Caravaggio, el foco de luz se encuentra al centro directamente sobre el personaje
Color	La obra tiene una paleta policromática y predominantemente cálida, es muy interesante cómo se utilizan los colores y los elementos de la bandera nacional, el verde, el blanco y el rojo hacen acto de presencia en la obra
Perspectiva	Al tratarse de una obra de únicamente dos planos, logra la perspectiva por medio de los escorzos tanto de la figura central como del maguey
Composición	La composición es central
Tipo de representación	Figurativa con rasgos hiperrealistas
Proporción	La proporción es muy precisa
Ropajes y pliegues	La figura central se encuentra completamente desnuda y de frente, sostiene entre sus brazos, pasando por su espalda a modo de rebozo una tela blanca, donde se concentran la mayor parte de los pliegues. Lleva sobre su oreja izquierda una flor roja y en el brazo del mismo lado una serpiente
Elementos contextuales	El personaje se encuentra en un lugar indeterminado sobre un fondo rojo, detrás hay un gran maguey que supera la estatura del personaje principal, dicho personaje lleva una serpiente enredada en su brazo izquierdo, una flor roja sobre la oreja del mismo lado y frente a él y a sus pies hay un águila extendiendo sus alas

Análisis iconográfico	
Representación	La obra representa un desnudo frontal masculino, este personaje tiene una lánguida postura afeminada, sus rasgos son indígenas y está rodeado de elementos que aluden a la bandera nacional

Tema	El tema es bastante complejo, los elementos presentes aluden a la bandera nacional y a la mexicanidad, pero esta es reapropiada a través de un personaje masculino afeminado, que responde a una reinterpretación del ícono nacional por excelencia que es el charro, quien responde a la masculinidad hegemónica, por una figura que rompe con esta masculinidad
Referentes	La obra de Fabián Cháirez, como en la mayor parte de su trabajo, responde al cuestionamiento del artista sobre la homosexualidad en México, y los diversos ejes por los que es atravesada, como la clase y el color de piel
Naturaleza de la representación	Es una representación que por su composición y el uso del claroscuro responde a la tradición pictórica del barroco. El aprovechamiento clásico de lo plástico contrasta con la innovación temática y el aprovechamiento de los símbolos populares
Función	Tiene una función principalmente ideológica y de crítica social, aunque puede ser también decorativa y referencial. La función de la obra se centra en hacer visibles las dimensiones de la homosexualidad en México y su relación con la clase social y el color de piel
Contexto	La representación responde al cuestionamiento personal de Cháirez sobre las representaciones hegemónicas de la diversidad sexual y cómo estas se encuentran normalmente europeizadas como si la única dimensión posible de existencia de las homosexualidades fuera a través de esquemas de blanquitud, de clase alta y que responden a parámetros de masculinidad hegemónicas. Por ello, aprovecha las representaciones europeas clásicas y eurocentristas para representar sujetos no hegemónicos, no solamente en cuanto a su orientación social, sino también en lo referente a la raza y a la clase social

Análisis iconológico y semiótico

Mensaje	La obra comunica una mexicanidad alternativa a la hegemónica, usando símbolos populares y tradicionales como marco, pero mostrando un prototipo de mexicanidad que sale de la masculinidad hegemónica del charro
---------	--

Simbología

La representación usa el rojo del fondo y la flor como elementos que aluden al rojo de la bandera mexicana, pero también a la pasión, al amor y a la sangre derramada por los héroes. El maguey detrás del personaje principal otorga el color verde de la bandera nacional y es, al mismo tiempo, la planta sagrada según las leyendas prehispánicas de las que se obtiene la bebida de los dioses: el pulque, de esta planta se obtiene también el mezcal y el tequila que es la bebida representativa de México. Así, el maguey se ancla en la tradición, en la identidad mexicana y en la raíz prehispánica. El blanco queda representado por la tela que el personaje principal usa a modo de rebozo, este representa la paz y en este caso sirve para resaltar la sensualidad y la feminidad de la figura masculina representada, usando este lienzo como una prenda que en la tradición nacional es exclusiva del uso femenino, de este modo también es usada la flor mencionada al inicio, resaltando la feminidad del personaje. Por último están el águila a los pies de la figura principal y la serpiente que se enreda en el brazo izquierdo del personaje, estos dos elementos aluden a la leyenda de la fundación de Tenochtitlán, y son el escudo nacional, pero en este caso el águila no devora a la serpiente como en la leyenda, sino que el águila apenas es visible y se encuentra a los pies de la figura, enmarcándola tal y como se enmarcan las figuras religiosas posadas sobre figuras aladas, y la serpiente la lleva el personaje como parte de su atuendo, haciendo alusión a la sensualidad, a la feminidad y a lo fálico. La representación es así una invocación de la mexicanidad *queerizada*

Obra 3



Ficha técnica

Título	Desnudo enmascarado
Autor	Fabián Cháirez
Año	2017
Técnica y soporte	Óleo sobre tela
Dimensiones	150 x 100 cm
Serie	N/A
Ubicación	Colección privada en E.U.A

Análisis pre-iconográfico

Pincelada	Marcadas en las luces y sombras del cuerpo y suave y difuminada en el fondo
Textura	La textura se encuentra principalmente en la pincelada marcada, pero se logra una buena textura lisa y metálica en la pistola y la máscara
Plástica	Pictórica
Volumen	Generado por medio de luces y sombras
Luz	La luz principal es una luz de Rembrandt proveniente del lado izquierdo en una posición alta
Color	La obra tiene una paleta policromática y predominantemente cálida, es muy interesante el contraste entre los colores cálidos del desnudo y el fondo con el color brillante y frío de la pistola y la máscara que se transforman en el punto focal de la obra
Perspectiva	Al tratarse de una obra de únicamente dos planos, con un fondo neutro y sin elementos contextuales, se logra poco sentido de profundidad
Composición	La composición es áurea
Tipo de representación	Figurativa con rasgos hiperrealistas
Proporción	La proporción es muy precisa
Ropajes y pliegues	La figura central se encuentra completamente desnuda excepto por el uso de la máscara plateada y lisa de luchador, la posición es de perfil con el cuerpo ligeramente girado, lo que permite ver una mayor parte de la espalda del personaje
Elementos contextuales	El personaje se encuentra en un lugar indeterminado sobre un fondo amarillo, por lo que el único elemento contextual es la pistola humeante sostenida por el luchador

Análisis iconográfico	
Representación	La obra representa un desnudo masculino de perfil viendo hacia el lado derecho, el cuerpo se encuentra ligeramente girado, de manera que se aprecia gran parte de su espalda. El personaje solamente porta una máscara plateada, tiene la mano izquierda apoyada en la cadera y en la mano derecha sostiene un revolver que sostiene en la mano mientras levanta el dedo meñique, la cual lame de manera sugerente
Tema	El tema principal de la obra es la subversión de los estereotipos hegemónicos de masculinidad, haciendo de la figura emblemática del luchador una escena sugerente de homoerotismo que utiliza la pistola como elemento fálico, por lo que la sugerencia de la felación resulta bastante directa
Referentes	La obra de Fabián Cháirez, como en la mayor parte de su trabajo, responde al cuestionamiento del artista sobre la homosexualidad en México, y los diversos ejes por los que es atravesada, como la clase y el color de piel. Así mismo se cuestionan los estereotipos de masculinidad hegemónica al transformar personajes emblemáticos de la cultura pop en protagonistas de escenas homoeróticas
Naturaleza de la representación	Es una representación que por su composición y el uso de pinceladas marcadas remiten a las obras de Saturnino Herrán, apegándose así al academicismo y a la tradición pictórica nacional. El aprovechamiento clásico de lo plástico contrasta con la innovación temática y el aprovechamiento de los símbolos populares
Función	Tiene una función principalmente ideológica y de crítica social, aunque puede ser también decorativa y referencial. La función de la obra se centra en hacer visibles las dimensiones de la homosexualidad en México y su relación con la cultura popular subvertida por medio de elementos homoeróticos
Contexto	La representación responde al cuestionamiento personal de Cháirez sobre las representaciones hegemónicas de la diversidad sexual y cómo estas se encuentran normalmente europeizadas como si la única dimensión posible de existencia de las homosexualidades fuera a través de esquemas de blanquitud, de clase alta y que responden a parámetros de masculinidad hegemónicas. Por ello, aprovecha las representaciones europeas clásicas y eurocentristas para representar sujetos no hegemónicos, no solamente en cuanto a su orientación sexual, sino también en lo referente a la raza y a la clase social. Además, aprovecha los elementos de la cultura popular de masculinidad para subvertirlos y <i>queerizarlos</i> . En este caso particular, Cháirez retoma la figura emblemática de El Santo como el luchador ídolo de las masas, que representa por su valor y su actividad la heterosexualidad relacionada de manera estereotípica con la masculinidad nacional

Análisis iconológico y semiótico	
Mensaje	La obra comunica una mexicanidad alternativa a la hegemónica, ofrece a una figura típicamente masculina como un objeto homoerótico de deseo

Simbología

La representación usa la figura de El santo como un elemento popular altamente reconocible para mostrarlo como un sujeto de deseo evidentemente homoerótico. Así, el revólver que usa el Santo se transforma en el símbolo del falo, el cual lame de manera sugerente y lujuriosa, haciendo que el sujeto realice de manera simbólica una felación. Esto hace del personaje principal un sujeto que protagoniza un acto homoerótico y que abraza y encarna la receptividad femenina que busca el pene no como instrumento de poder, sino como elemento de deseo sexual (Trejo Olvera, 2020). Además, el meñique alzado del Santo muestra la uña pintada, lo que reafirma el carácter feminizado del luchador, cuestionando así la compulsión de heterosexualidad atribuida a los personajes masculinos emblemáticos de la cultura popular

Obra 4



Ficha técnica

Título	Caricias a Herrán
Autor	Fabián Cháirez

Año	2020
Técnica y soporte	Óleo sobre tela
Dimensiones	60 x 40 cm
Serie	N/A
Ubicación	Colección privada en Londres

Análisis pre-iconográfico

Pincelada	Marcada en las luces y sombras del cuerpo y suave y difuminada en el fondo
Textura	La textura se encuentra principalmente en la pincelada marcada, pero se logran texturas realistas en la edificación del fondo, las flores, los bordados del sombrero de charro, las nubes, la tela y el bigote del personaje principal
Plástica	Pictórica
Volumen	Generado por medio de luces y sombras
Luz	La luz principal es una luz de Rembrandt proveniente del lado izquierdo en una posición alta
Color	La obra tiene una paleta policromática y contrastan entre el azul y el blanco fríos del fondo y los cálidos propios del color de piel del personaje, las flores y la tela del primer plano
Perspectiva	La perspectiva está muy bien trabajada, dada por los diferentes planos presentes en la obra, pero enfatizada por la construcción que se ve en el segundo plano y los cerros que se encuentran aún más lejos en el tercer plano
Composición	La composición es áurea
Tipo de representación	Figurativa con rasgos hiperrealistas
Proporción	La proporción es muy precisa
Ropajes y pliegues	La figura central se encuentra completamente desnuda, excepto por el uso de un sombrero de charro que además de los bordados típicos, se corona con dos amapolas que se encuentran en el lado derecho del sombrero
Elementos contextuales	El personaje se encuentra en un primer plano sobre una tela rojo intenso, el personaje está rodeado del lado derecho por flores rosas, que podrían ser bugambilias. Del lado izquierdo puede apreciarse la cúpula principal y un fragmento de la parte superior de la catedral de Aguascalientes, así mismo se ve el cielo con algunas nubes ligeras y la parte de un cerro

Análisis iconográfico	
Representación	La obra representa un desnudo masculino de 3/4 de cuerpo completo hincado sobre una tela roja con pliegues, el personaje está hincado ligeramente de lado con las rodillas dirigidas hacia la derecha en una postura estereotípicamente femenina. Además, el personaje tiene las uñas pintadas de un rojo brillante, la mano derecha del personaje se posa sobre su rodilla derecha, mientras que la mano izquierda sostiene un pétalo que se localiza a la altura del antebrazo muy cerca del codo. El personaje tiene posicionada la cabeza al frente con la mirada baja, cubierto por un sombrero de charro coronado con dos amapolas en el lado derecho. Esta figura está enmarcada por la tela y por flores que se localizan del lado derecho. En el fondo se observa la cúpula y parte superior de la catedral de Aguascalientes, justo con un cielo azul claro con nubes teniendo más al fondo cerros
Tema	El tema principal de la obra es la subversión de los estereotipos hegemónicos de masculinidad, haciendo de la figura emblemática del charro una figura que exalta la feminidad. Así mismo, la obra se erige en un tributo al pintor mexicano Saturnino Herrán, pero haciendo de la figura central no solamente la exaltación de la belleza mestiza y morena como representación de la mexicanidad tal y como hace Herrán, sino exaltando esta figura como una subversión al estereotipo de masculinidad hegemónica transformarlo en una figura afeminada mostrando así las identidades que no han sido representadas tal y como en su momento Herrán lo hizo con las figuras indígenas y morenas
Referentes	La obra de Fabián Cháirez, como en la mayor parte de su trabajo, responde al cuestionamiento del artista sobre la homosexualidad en México, y los diversos ejes por los que es atravesada, como la clase y el color de piel. Así mismo se cuestionan los estereotipos de masculinidad hegemónica al transformar personajes emblemáticos de la cultura nacional en protagonistas de escenas <i>queerizadas</i> . En el caso específico de esta obra, Cháirez tiene como referente inmediato la obra de Herrán, como aquella que representa de manera académica y con una pincelada marcada a aquellos que no han sido propiamente representados. Es decir, en el caso de Herrán reivindica la figura del indígena y el mestizo de piel morena y rasgos indígenas, y Cháirez agrega a esta ecuación la dimensión de la homosexualidad. Así mismo, el fondo está inspirado en la ciudad natal de Herrán quien es hidrocálido
Naturaleza de la representación	Es una representación que por su composición y el uso de pinceladas marcadas remiten a las obras de Saturnino Herrán, apegándose así al academicismo y a la tradición pictórica nacional. El aprovechamiento clásico de lo plástico contrasta con la innovación temática y el aprovechamiento de los símbolos populares
Función	Tiene una función principalmente ideológica y de crítica social, aunque puede ser también decorativa y referencial. La función de la obra se centra en hacer visibles las dimensiones de la homosexualidad en México y su relación con la cultura nacional subvertida por medio de elementos propios de la feminidad en la figura masculina

Contexto	La representación responde al cuestionamiento personal de Cháirez sobre las representaciones hegemónicas de la diversidad sexual y como estas se encuentran normalmente europeizadas como si la única dimensión posible de existencia de las homosexualidades fuera a través de esquemas de blanquitud, de clase alta y que responden a parámetros de masculinidad hegemónicas. Por ello, aprovecha las representaciones europeas clásicas y eurocentristas para representar sujetos no hegemónicos, no solo en cuanto a su orientación sexual, sino también en lo referente a la raza y a la clase social. Además, aprovecha los elementos de la cultura nacional de masculinidad para subvertirlos y <i>queerizarlos</i> . En este caso particular, Cháirez retoma la figura emblemática del charro elemento representativo de la mexicanidad y la masculinidad hegemónica, que representa por su valor y su actividad la heterosexualidad relacionada de manera estereotípica con la masculinidad nacional
----------	---

Análisis iconológico y semiótico	
Mensaje	La obra comunica una mexicanidad alternativa a la hegemónica, ofrece a una figura típicamente masculina como un objeto homoerótico de deseo
Simbología	La representación usa la figura del charro como un elemento nacional altamente reconocible para mostrarlo como un sujeto evidentemente afeminado. Así, el sombrero permite identificar al personaje como un charro. Las amapolas que están sobre este se relacionan con: “el sueño (...) el amor apasionado (...) el recuerdo porque simboliza los campos donde cayeron los soldados en las últimas guerras mundiales” (Semilla Salvaje, s.f.). Cuando las amapolas son rojas, en “países occidentales está vinculado a la muerte, el recuerdo y el consuelo. Mientras que en Oriente simboliza el éxito y el amor” (Semilla Salvaje, s.f.). Por lo que la inclusión en la obra de Cháirez puede relacionarse con el recuerdo de Herrán que busca lograr el autor por medio de la obra, que en cuanto a color, composición y pincelada busca ser un homenaje al talentoso autor mexicano, precursor del muralista mexicano. El fondo utiliza un elemento representativo de la ciudad de Aguascalientes, así, Cháirez usa esta obra como simbolismo de la mexicanidad, desde la misma perspectiva en que lo hizo Herrán en su momento. Dando visibilidad a aquellos que no poseen un espacio de representación dentro del discurso oficial nacional

Obra 5



Ficha técnica

Título	Idilio
Autor	Fabián Cháirez
Año	2021
Técnica y soporte	Óleo sobre tela
Dimensiones	150 x 150 cm
Serie	N/A

Ubicación	Colección privada en México
-----------	-----------------------------

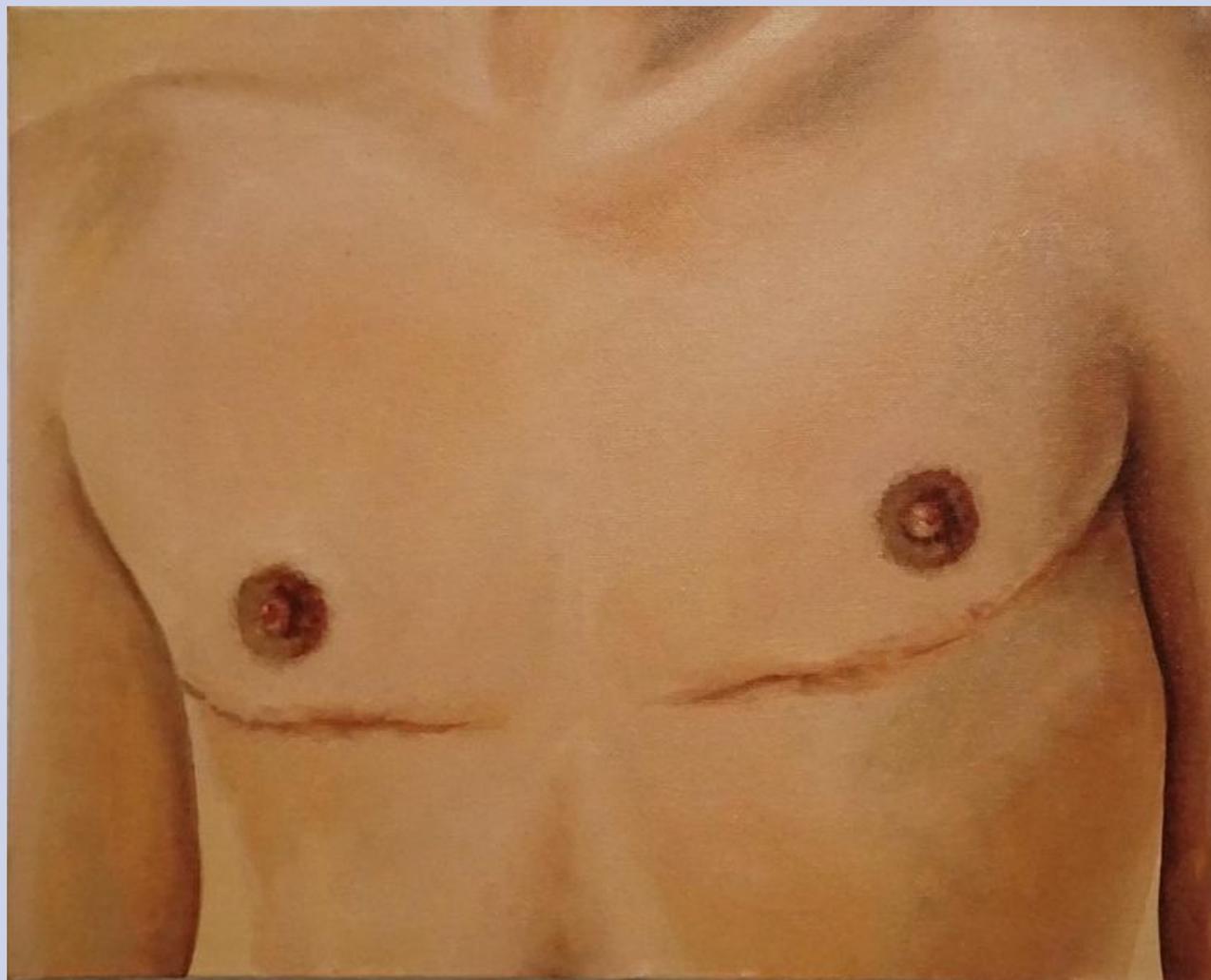
Análisis pre-iconográfico	
Pincelada	Suave y difuminada
Textura	La textura se encuentra principalmente en las nubes del fondo, las telas que componen las capas, máscaras y calzones de los luchadores y aquellas que se encuentran en las plumas de las flechas
Plástica	Pictórica
Volumen	Generado por medio de luces y sombras
Luz	La luz principal es una luz de Rembrandt proveniente del lado izquierdo en una posición alta
Color	La obra tiene una paleta policromática y predominantemente cálida, aunque los colores del fondo y la piel de los luchadores contrasta de manera marcada con los colores fríos de los atuendos de ambos luchadores, si bien podría hablarse de un esquema complementario existente entre el naranja del fondo y la vestimenta de Blue demon, este no aplica debido al lila del atuendo del otro luchador
Perspectiva	Al tratarse de una obra de únicamente dos planos con un fondo neutro y sin elementos contextuales, la perspectiva se logra por medio del escorzo de ambas figuras
Composición	La composición es áurea
Tipo de representación	Figurativa con rasgos hiperrealistas
Proporción	La proporción es muy precisa
Ropajes y pliegues	Las figuras centrales se encuentran completamente ataviadas con el traje clásico de luchador que consta de calzón, capa, botas, máscara y muñequeras. La mayor cantidad de pliegues se localizan en las capas que se agitan con el viento
Elementos contextuales	Los personajes se encuentran en un lugar indeterminado sobre un fondo amarillo-anaranjado con lo que parecen ser nubes, por lo que el único elemento contextual que poseen, además de la vestimenta, son las flechas que atraviesan a cada uno de los luchadores a la altura del corazón

Análisis iconográfico	
Representación	La obra representa a dos luchadores que caen o se elevan en un abrazo y a punto de darse un beso: ambos luchadores tienen la mano izquierda cerrada en un puño y son atravesados por una flecha
Tema	El tema principal de la obra es la subversión de los estereotipos hegemónicos de masculinidad, haciendo de la figura emblemática del luchador una escena sugerente de homoerotismo que utiliza las flechas como símbolo del amor existente entre ambos personajes
Referentes	La obra de Fabián Cháirez, como en la mayor parte de su trabajo, responde al cuestionamiento del artista sobre la homosexualidad en México, y los diversos ejes por los que es atravesada, como la clase y el color de piel. Así mismo, se cuestionan los estereotipos de masculinidad hegemónica al transformar personajes emblemáticos de la cultura pop en protagonistas de escenas homoeróticas. En este caso, además del erotismo presente en la postura corporal de los personajes a punto de darse un beso, entran en juego como el símbolo del amor entre ambos personajes que hacen referencia a las flechas de Cupido. Uno de los luchadores representados remite al emblemático luchador Blue demon
Naturaleza de la representación	Es una representación que, por su composición y el uso de pinceladas suaves, remite al academicismo; así mismo, el formato circular de la imagen y la sensación caída o de vuelo remiten al mural de <i>El hombre en llamas</i> de Siqueiros. El uso clásico de lo plástico contrasta con la innovación temática y el aprovechamiento de los símbolos populares
Función	Tiene una función principalmente ideológica y de crítica social, aunque puede ser también decorativa y referencial. La función de la obra se centra en hacer visibles las dimensiones de la homosexualidad en México y su relación con la cultura popular subvertida por medio de elementos homoeróticos
Contexto	La representación responde al cuestionamiento personal de Cháirez sobre las representaciones hegemónicas de la diversidad sexual y cómo estas se encuentran normalmente europeizadas como si la única dimensión posible de existencia de las homosexualidades fuera a través de esquemas de blanquitud, de clase alta y que responden a parámetros de masculinidad hegemónica. Por ello, aprovecha las representaciones europeas clásicas y eurocentristas para representar sujetos no hegemónicos, no solo en cuanto a su orientación sexual, sino también en lo referente a la raza y a la clase social. Además, aprovecha los elementos de la cultura popular de masculinidad para subvertirlos y <i>queerizarlos</i> . En este caso particular, Cháirez retoma la figura emblemática de Blue demon y otro luchador como figuras que representan por su valor y actividad la heterosexualidad relacionada de manera estereotípica con la masculinidad nacional. Así mismo hace referencia a la obra de Siqueiros, relacionándose así con la tradición pictórica del muralismo mexicano. La representación usa el formato circular en una ruptura del formato rectangular convencional y los puños cerrados como un símbolo de fuerza y resistencia en ambos personajes

Análisis iconológico y semiótico

Mensaje	La obra comunica una mexicanidad alternativa a la hegemónica, ofrece a una figura típicamente masculina como un objeto homoerótico de deseo
Simbología	La representación usa la figura de los luchadores como un elemento popular altamente reconocible para mostrarlos como sujetos de deseo evidentemente homoerótico entrelazados en una relación homo-afectiva y homosexual. Los luchadores se enredan en una caída pasional o bien se elevan a lo divino a causa de la relación amorosa existente entre ambos. Esto queda claramente simbolizado por medio del uso de las flechas que atraviesan los corazones de ambos personajes, que han caído profundamente enamorados el uno del otro. Los puños cerrados pueden entenderse como un elemento de la lucha que ambos personajes están dispuestos a encarnar, ya sea consigo mismos al enfrentarse a los sentimientos homosexuales que experimentan, o contra la sociedad que pudiera criticar u oponerse a su relación. La posición de Blue Demon es la dominante en la representación, no sólo por encontrarse en la parte superior de esta, sino por ser el que parece tomar la iniciativa en el beso que está a punto de suceder. Mientras que el luchador vestido de lila representa la actitud pasiva y sometida, no solamente por su posición en la parte de abajo de la representación, sino por la actitud receptiva ante la seducción de Blue demon. Esta representación representa el amor entre dos hombres cuyas corporalidades morenas se aproximan a las masculinidades hegemónicas, pero se mantiene una división en los papeles y roles de actividad y pasividad desempeñadas por cada uno de ellos

Obra 1



Ficha técnica

Título	Fake top surgery
Autor	Valeria Ortega Osuna
Año	2018
Técnica y soporte	Óleo sobre tela
Dimensiones	27.9 x 35.5 cm
Serie	N/A
Ubicación	Colección particular de la artista

Análisis pre-iconográfico	
Pincelada	Suave y difuminada
Textura	La textura es lisa en toda la obra
Plástica	Pictórica
Volumen	Generado por medio de luces y sombras
Luz	La luz principal es una luz frontal
Color	La obra tiene una paleta predominantemente cálida dada por los tonos de la piel
Perspectiva	Al tratarse de una obra de un solo plano, carece de perspectiva
Composición	La composición puede considerarse central
Tipo de representación	Figurativa con rasgos hiperrealistas
Proporción	La proporción es muy precisa
Ropajes y pliegues	N/A
Elementos contextuales	N/A

Análisis iconográfico	
Representación	La obra representa un acercamiento a un torso con cicatrices en la línea inferior del pecho
Tema	El tema principal de la obra es la mastectomía y sus implicaciones, se relaciona con otras tres obras en las que se explora un pecho con <i>binders</i> , un pecho con la remoción de un solo seno, como sucede en el caso de las mastectomías por cáncer y la presente obra que representa la mastectomía de un hombre trans. La intención de la artista es la reflexión sobre su propio cuerpo, como una exploración de lo que quiere para sí misma
Referentes	La obra de Valeria Ortega Osuna es de un fuerte contenido autorreferencial relacionado con sus propias vivencias, inquietudes y deseos. Esta obra surge de la reflexión de la artista en torno a su propio cuerpo y el deseo de realizarse una mastectomía para remover los senos que siente ajenos en su propio cuerpo. Pero, al mismo tiempo, surge de la experiencia de su propia madre que tuvo que ser sometida a una cirugía para remover uno de sus senos debido al cáncer
Naturaleza de la representación	Es una representación que, por su composición y el uso de pinceladas suaves, remite al academicismo. Al mismo tiempo, es una obra que explora la corporalidad de manera cruda y directa

Función	Tiene una función principalmente autorreferencial y de cuestionamiento social, aunque puede ser también decorativa. La función de la obra se centra en hacer visibles las inquietudes y reflexiones de la artista en torno a su propio cuerpo y las maneras en que vive su expresión de género
Contexto	La representación responde al cuestionamiento personal de Ortega Osuna en torno al contraste existente entre su propio deseo de realizarse una mastectomía y la experiencia de las personas que, como su propia madre, se ven obligadas a realizarse una a causa del cáncer. La artista reflexiona sobre el impacto psicológico que tiene dicha intervención quirúrgica sobre las mujeres que padecen dicha enfermedad y que contrasta con el aspecto positivo que tiene para aquellas que la realizan como una forma de modificar su cuerpo para sentirse a gusto en su propia piel

Análisis iconológico y semiótico

Mensaje	La obra comunica la reflexión autorreferencial de la artista en torno al pecho como un elemento corporal que sirve como un elemento fundamental para la identificación sexo-genérica y sus implicaciones
Simbología	La representación se vale de elementos directos y literales que poseen poco simbolismo en sí mismos. Las cicatrices en la parte baja del pecho es lo que permite identificar el torso como el de una mujer que se ha realizado la mastectomía. Sin estas cicatrices, el torso sería simplemente identificado como un torso masculino sin ninguna implicación de disidencia sexo-genérica

Obra 2



Ficha técnica

Título	Let the blue begin
Autor	Valeria Ortega Osuna
Año	2019
Técnica y soporte	Óleo sobre tela
Dimensiones	76.2 x 76.2 cm
Serie	N/A

Ubicación	Colección particular de la artista
-----------	------------------------------------

Análisis pre-iconográfico	
Pincelada	Suave y difuminada
Textura	La textura es lisa en toda la obra
Plástica	Pictórica
Volumen	Generado por medio de luces y sombras
Luz	La luz principal es una luz frontal
Color	La obra tiene una paleta predominantemente contrastante entre los cálidos y los fríos. La parte cálida está dada por los tonos de la piel que contrastan fuertemente con el azul del fondo, el blanco de la espuma y el morado y verde de las sombras
Perspectiva	Al tratarse de una obra de dos planos posee una perspectiva mínima
Composición	Central
Tipo de representación	Figurativa con rasgos hiperrealistas
Proporción	La proporción es muy precisa
Ropajes y pliegues	N/A
Elementos contextuales	La obra únicamente posee un fondo indeterminado de color azul y la espuma que llévala artista en la zona de la barba y el bigote

Análisis iconográfico	
Representación	La obra es un autorretrato de la artista de los hombros hacia arriba. La artista lleva espuma de afeitar en la zona de la barba y el bigote
Tema	El tema principal es la exploración de la artista en torno a su propia expresión de género. Tiene un carácter lúdico en el que la artista explora las posibilidades de su propia imagen con vello facial, explorando así si es algo que le gustaría o no tener
Referentes	La obra de Valeria Ortega Osuna es de un fuerte contenido autorreferencial relacionado con sus propias vivencias, inquietudes y deseos. Esta obra surge de la reflexión de la artista en torno a su propio cuerpo y la exploración en torno a la pregunta ¿cómo sería sí?. En este caso la obra pertenece a una serie de tres cuadros, en uno se representa a sí misma con bigote, en otra con barba y en esta usa la espuma de afeitar como referente a ambos atributos. La artista explora así su propia expresión de género y explora lo que le gustaría o no tener, así como el contraste entre lo que tiene y lo que le falta

Naturaleza de la representación	Es una representación que, por su composición y el uso de pinceladas suaves, remite al academicismo. Al mismo tiempo, es una obra que explora la identidad sexo-genérica de la propia artista
Función	Tiene una función principalmente autorreferencial y de cuestionamiento social, aunque puede ser también decorativa. La función de la obra se centra en hacer visibles las inquietudes y reflexiones de la artista en torno a su propio cuerpo y las maneras en que vive su expresión de género
Contexto	La representación responde al cuestionamiento personal de Ortega Osuna en torno a las terapias hormonales, las identidades trans y su propia identidad. La artista juega de manera continua y constante con elementos de la masculinidad en su propio cuerpo, con los que se siente identificada hasta cierto punto, pero de los que carece. Así explora la posibilidad de adquirir estos atributos algún día, en una reflexión de lo que le gustaría tener o no en su propio cuerpo

Análisis iconológico y semiótico

Mensaje	La obra comunica la reflexión autorreferencial de la artista en torno al vello facial como un elemento corporal que sirve como un elemento fundamental para la identificación sexo-genérica y sus implicaciones
Simbología	La representación se vale de elementos directos y literales que poseen poco simbolismo en sí mismos. La espuma en la zona de la barba y el bigote son elementos utilizados tradicionalmente por los hombres para rasurarse y, con ello, remover el vello facial que les identifica. Así, la autora hace uso de estos elementos, que en conjunto con su corte de pelo a rape y el azul del fondo, dotan de masculinidad a su propia imagen en un ejercicio lúdico de representación genérica disidente

Obra 3



Ficha técnica

Título	Packers
Autor	Valeria Ortega Osuna
Año	2019
Técnica y soporte	Óleo sobre tela
Dimensiones	20.3 x 20.3 cm
Serie	N/A

Ubicación	Colección particular de la artista
-----------	------------------------------------

Análisis pre-iconográfico	
Pincelada	Suave y difuminada
Textura	La textura es lisa en casi toda la obra, excepto por la prolífica textura del vello púbico
Plástica	Pictórica
Volumen	Generado por medio de luces y sombras
Luz	La luz principal es una luz frontal
Color	La obra tiene una paleta predominantemente cálida dada por los tonos de la piel
Perspectiva	Al tratarse de una obra de un solo plano, carece de perspectiva
Composición	La composición puede considerarse central
Tipo de representación	Figurativa con rasgos hiperrealistas
Proporción	La proporción es muy precisa
Ropajes y pliegues	N/A
Elementos contextuales	El elemento contextual principal de la obra son los <i>packers</i>

Análisis iconográfico	
Representación	La obra representa un acercamiento a la zona genital a la que se sobrepone un <i>Packer</i> sostenido por una mano, así mismo puede verse la parte del glande de otro <i>Packer</i>
Tema	El tema principal de la obra es el uso de prótesis, este uso se relaciona con la cotidianidad de la misma artista
Referentes	La obra de Valeria Ortega Osuna es de un fuerte contenido autorreferencial relacionada con sus propias vivencias, inquietudes y deseos. Esta obra surge de la reflexión de la artista en torno a su propio cuerpo y el uso que ella hace de <i>Packers</i> en su vida cotidiana. Los <i>packers</i> son utilizados normalmente por los hombres trans de manera cotidiana para incluir en su vestimenta. Este uso puede ser también para permitir a las personas con una genitalidad femenina orinar de pie o como sustitutos de penes en el acto sexual. Si bien Ortega Osuna se identifica a sí misma como mujer, su expresión de género se relaciona de manera mucho más fuerte con la masculinidad, además de tener una fuerte relación de amistad con una persona trans. Esta relación es de suma importancia en la vida de la autora, por lo que los juegos con los prótesis forman parte de su cotidianidad

Naturaleza de la representación	Es una representación que, por su composición y el uso de pinceladas suaves, remite al academicismo. Al mismo tiempo, es una obra que explora la corporalidad de manera lúdica y directa
Función	Tiene una función principalmente autorreferencial y de cuestionamiento social, aunque puede ser también decorativa. La función de la obra se centra en hacer visibles las inquietudes y reflexiones de la artista en torno a su propio cuerpo y las maneras en que vive su expresión de género
Contexto	La representación responde al cuestionamiento personal de Ortega Osuna en torno a su propia expresión de género que se decanta por lo masculino, así, la artista se identifica a sí misma como mujer, pero le incomodan sus senos, usa el cabello rapado, y ocasionalmente utiliza <i>packers</i> . Estos elementos forman parte de su vida cotidiana y le permiten explorar otras formas de ser mujer, una mujer sin senos que gusta de otras mujeres y que tiene una expresión de género considerada hegemónicamente como masculina

Análisis iconológico y semiótico

Mensaje	La obra comunica la reflexión autorreferencial de la artista en torno al pene como un elemento corporal que sirve como un elemento fundamental para la identificación sexo-genérica y sus implicaciones
Simbología	La representación se vale de elementos directos y literales que poseen poco simbolismo en sí mismos. Los <i>packers</i> se transforman de manera literal en sustitutos del pene que la autora no posee. La parte intrigante de la representación es el glande que alcanza a verse del otro <i>Packer</i> . Este desata múltiples preguntas: ¿es este un <i>Packer</i> sostenido por la misma artista o lo sostiene alguien más?, ¿es un simbolismo de una relación sexual entre dos personas con las mismas inquietudes sexo-genéricas?, ¿de dónde proviene este <i>Packer</i> y qué lo sostiene? Esto hace cuestionar si mano es de la misma autora o de alguien más, lo cual otorga un sentido de erotismo a la imagen que se liga con los cuestionamientos de la identidad sexual

Obra 4



Ficha técnica

Título	La poire
Autor	Valeria Ortega Osuna

Año	2022
Técnica y soporte	Óleo sobre tela
Dimensiones	55.8 x 81.2 cm
Serie	N/A
Ubicación	Colección particular de la artista

Análisis pre-iconográfico

Pincelada	Suave y difuminada
Textura	La textura está presente en los pliegues de la ropa, la textura de la pera, el pezón derecho y los pliegues de la piel. El resto de la representación es lisa
Plástica	Pictórica
Volumen	Generado por medio de luces y sombras
Luz	La luz principal es una luz frontal
Color	La obra tiene una paleta predominantemente cálida dada por los tonos de la piel, aunque se genera contraste con el blanco de la ropa y las sombras azules y moradas
Perspectiva	Al tratarse de una obra de un solo plano, carece de perspectiva
Composición	La composición puede considerarse áurea
Tipo de representación	Figurativa con rasgos hiperrealistas
Proporción	La proporción es muy precisa
Ropajes y pliegues	La única prenda de vestir presente en la obra es el boxer blanco usado por la protagonista, así mismo se generan pliegues de piel en la cintura
Elementos contextuales	El elemento contextual principal de la obra es la pera

Análisis iconográfico

Representación	La obra representa un acercamiento a un torso femenino, este es el torso de la propia artista quien se encuentra sentada, usa un bóxer blanco y con la mano derecha sostiene una pera que cuelga entre sus piernas. La posición del cuerpo tiene una ligera curvatura hacia la derecha
Tema	El tema principal de la obra es el juego de la artista con la pera como alusión al órgano sexual masculino. La artista transforma así una fruta en un elemento fálico, transformando algo cotidiano en la representación misma del pene de que ella carece

Referentes	La obra de Valeria Ortega Osuna es de un fuerte contenido autorreferencial relacionada con sus propias vivencias, inquietudes y deseos. Esta obra surge de la reflexión de la artista en torno a su propio cuerpo y el uso que ella hace de <i>Packers</i> en su vida cotidiana. Así mismo, es un reflejo de la obsesión de la artista con los elementos fálicos, y como juega con estos en sus obras y en su cotidianidad
Naturaleza de la representación	Es una representación que, por su composición y el uso de pinceladas suaves, remite al academicismo. Al mismo tiempo, es una obra que explora la corporalidad de manera lúdica y directa
Función	Tiene una función principalmente autorreferencial y de cuestionamiento social, aunque puede ser también decorativa. La función de la obra se centra en hacer visibles las inquietudes y reflexiones de la artista en torno a su propio cuerpo y las maneras en que vive su expresión de género
Contexto	La representación responde al cuestionamiento personal de Ortega Osuna en torno a su propia expresión de género que se decanta por lo masculino, así, la artista se identifica a sí misma como mujer, pero juega constantemente con los elementos fálicos y su obsesión por ellos. La artista realiza una obra donde se evidencia su naturaleza biológica femenina al mostrar de lleno sus senos, pero juega con la ambigüedad al usar la pera como una representación fálica en su propio cuerpo, como algo que está sin estar

Análisis iconológico y semiótico

Mensaje	La obra comunica la reflexión autorreferencial de la artista en torno al pene como un elemento corporal que sirve como un elemento fundamental para la identificación sexo-genérica y sus implicaciones
Simbología	La representación se vale de elementos directos y literales que poseen poco simbolismo en sí mismos. La pera se vuelve un gustito del pene, la vestimenta es masculina en sí misma, pero su torso desnudo permite ver la naturaleza biológica femenina de la artista. Así, la artista no niega su naturaleza como mujer, pero se opone a ella por medio del uso de la pera como instrumento fálico que sustituye la carencia de pene de su cuerpo y se transforma en un juego de ambigüedad, siendo así un reflejo de la misma posición sexo-genérica disidente que la artista ocupa en el mundo como una mujer que no quiere ser hombre, pero busca una expresión de género masculina por ser con lo que se siente más cómoda, más ella

VITAE

Fernanda Otero Ríos estudió la licenciatura en Comunicación Visual en la Universidad de la Comunicación y la maestría en Arte: decodificación y análisis de la imagen visual en el Instituto Cultural Helénico.

Tiene una carrera técnica en Técnico Productor en Medios de la Comunicación en el Colegio Americano de Fotografía Ansel Adams que incluye los diplomados de Fotografía Profesional, Manipulación de Imagen Digital y Producción de Televisión.

Ha concluido sus estudios del Doctorado en Estudios Humanísticos en el Tecnológico de Monterrey y ha tomado gran variedad de cursos enfocados en la docencia.

Ha impartido clases desde 2002 en diversas instituciones privadas de nivel superior y medio superior. Actualmente es profesora de Artes Visuales en el Tec de Monterrey en el programa de Bachillerato Internacional, así mismo, imparte clases de Conceptos Estéticos y de Diseño en Centro a nivel licenciatura.