



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

**APROXIMACIÓN A LA ESTÉTICA DEL HOMOEROTISMO EN LA  
FOTOGRAFÍA VENEZOLANA DE LOS AÑOS OCHENTA A TRAVÉS DE LA  
OBRA DE FRANCISCO BEAUFRAND Y LUIS SALMERÓN**

*Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Artes*

Tutor:  
Lic. Luis Mancera Pérez

Autor:  
Br. Raúl Nassif Isaac Fernández

**Caracas, septiembre de 2016**

## RESUMEN

El siglo XX trajo consigo el advenimiento de la postmodernidad para las culturas occidentales. Un período de revoluciones sociales, durante el cual el feminismo, los movimientos de reivindicación de las minorías y la liberación homosexual, abonaron el terreno para la manifestación de nuevos lenguajes estéticos en el campo del arte, entre ellos el homoerotismo, la atención al desnudo masculino y al concepto de masculinidad. La fotografía, particularmente, goza de un gran momento. Ya vindicada como objeto artístico gana cantidad de adeptos, mientras que los emergentes campos del mercadeo y la moda, erigidos como instituciones de poder en la nueva sociedad de consumo, marcan la pauta en el desarrollo de una producción fotográfica en la que los límites entre el arte y la publicidad resultan cada vez más borrosos.

En este contexto, una nueva generación de fotógrafos destacan en las principales urbes del mundo desarrollado por la promoción de un arte con marcado acento homoerótico. Su impacto llegó a Venezuela gracias al constante intercambio que el país sostenía con el Exterior durante los ochenta, influenciando la obra de nuestros artistas. Lamentablemente, el componente homoerótico en nuestro acervo cultural no ha sido propiamente estudiado. En esta investigación analizaremos el trabajo de dos fotógrafos locales exitosos durante esa década, caracterizados además por su acercamiento a la estética del homoerotismo.

A la par veremos cómo las esferas de la cultura popular y el arte inician una relación simbiótica a partir de esta época, configurando gustos y tendencias nuevas; y dedicaremos atención a los procesos de infiltración de códigos visuales propios de la cultura gay en estos dos ámbitos, fenómeno definido por el escritor británico Frank Mort como “homosocialidad”. En este contexto, compararemos las formas en que impactaron tales acontecimientos en la reconfiguración de la cultura global, con las repercusiones generadas en el panorama local.

**Palabras clave:** Fotografía venezolana, erotismo, homoerotismo, años ochenta, postmodernidad, homosocialidad, cultura popular, masculinidades, Beaufrand, Salmerón, desnudo masculino, *gay studies*.

## DEDICATORIA

A mi amada madre por empujarme a cumplir esta meta.

A mi querido padre, por su apoyo y paciencia.

A mi adorada abuelita Amparo, mi segunda madre, y quien me inspira a hacerla sentir orgullosa.

A todos mis tíos, especialmente a Amparo, siempre atenta a escuchar y aliviar con su consejo; a Ricardo, mi eterno tío mago, uno de los hombres más sabios que conozco, quien incluso en mi adultez sigue maravillándome con sus palabras; a Angélica, mi madrina Maléfica favorita, y a Chely, que llenó de diversión los años de mi infancia más temprana.

A Ronny, el hermano que me regaló la vida, por empujarme a superar mis miedos, aguantarse mis berrinches y brindarme su ilimitado apoyo.

A Tony, mi soporte incondicional, mi papá postizo.

A mis queridos compañeros de carrera, siempre presentes e infalibles a través del tiempo y la distancia. Narcisa, mi espejo, uno de los seres que mejor me comprende; Abel, compañero de risas y travesuras, y Ruthsy, siempre fabulosa y regalando sonrisas, otro de los seres con quien más me identifico.

A Zedi, mi eterna bruja marina.

A Frida y a Mika, mis amores perrunos.

A la pasión “contranatura”.

A todos ustedes, les dedico este producto de mi esfuerzo de todo corazón.

## AGRADECIMIENTOS

A mi querido tutor, por su guía constante, su confianza y su compromiso con este proyecto.

A Fran Beaufrand, por su amable disposición a colaborar en todo el transcurso de esta investigación.

A Tony, por su indefectible apoyo.

A Carlitos, mi *coach* particular, por su soporte moral, por estar siempre pendiente y dispuesto a alegrarme y darme ánimos.

A todas aquellas personas que me acompañaron a lo largo de este viaje, brindándome sus ánimos, consejos y asistencia.

## ÍNDICE GENERAL

Resumen.....	I
Dedicatoria.....	II
Agradecimientos.....	III
Índice general.....	IV
Índice de ilustraciones.....	VI
Introducción.....	XI
<b>CAPÍTULO 1. El nacimiento de Eros: conceptualizando lo erótico.....</b>	<b>1</b>
1.1.- Aproximaciones al concepto de erotismo.....	1
1.2.-Divino Eros entre todos los varones, o una aproximación al homoerotismo.....	19
1.2.1.-Universalmente homoeróticos: arte e ideas en torno al sexo entre varones, de las sociedades tribales al Renacimiento.....	23
<b>CAPÍTULO 2. La expresión homoerótica en la fotografía contemporánea.....</b>	<b>44</b>
2.1.- El advenimiento de la postmodernidad: luchas sociales y revoluciones sexuales impactando en la cultura de masas.....	44
2.2.- Génesis de la fotografía homoerótica.....	53
2.3.- La fotografía en la era de la cultura de masas, o el cortejo entre el arte y la publicidad.....	61
2.3.1.- Del “open secret” a las “beefcake”.....	61

2.3.2.- Nuevas políticas culturales, masculinidades emergentes y la cultura de la homosocialidad.....	70
2.4.-Dos lentes homoeróticos transgrediendo desde la esfera del arte: Mapplethorpe y Tress.....	87
2.5.- La ambigüedad erótica de Weber y Ritts. Dos gigantes de la publicidad danzando entre la norma y el tabú.....	97

**CAPÍTULO 3. Anotaciones sobre el homoerotismo en la fotografía venezolana contemporánea.....**

3.1.- Algunas consideraciones históricas.....	108
3.2 Del documentalismo a las propuestas estéticas postmodernas.....	116
3.3 Algunos agentes promotores de la cultura homosocial criolla durante los ochentas.....	123
3.4 Lentes homoeróticas en Venezuela de los ochenta.....	139
3.4.1 El homoerotismo en la fotografía de Luis Salmerón. Análisis de cinco obras.....	146
3.4.2 El homoerotismo en la fotografía de Fran Beaufrand. Análisis de cinco obras.....	164
Conclusiones.....	192
Catálogo de obras.....	197
Bibliografía.....	199
Anexo.....	203

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1. Pintor Sosias. *Aquiles vendando las heridas de Patroclo*, (año 500 a.c.)  
Reproducida en: Saslow, James. *Pictures and Passions. A History of Homosexuality in the Visual Arts*. Pág.....25
- Fig. 2. Anónimo. *Tres hombres cortejando un joven*. Detalle de ánfora griega (siglo VI a.C.) Reproducida en: Saslow, James. *Pictures and Passions. A History of Homosexuality in the Visual Arts*. Pág.....27
- Fig. 3. Pintor Douris. *Copa ateniense con representación de Céfito levantando a Jacinto*. Detalle. (490-485 a.C.) Reproducida en: Saslow, James. *Pictures and Passions. A History of homosexuality in the Visual Arts*. Pág.....28
- Fig. 4. Anónimo. *Apolo de Belvedere*. Copia romana de un bronce griego atribuido a Leocares. (330-320 a.C.) Reproducida en: [http://mv.vatican.va/4\\_ES/pages/x-Schede/MPCs/MPCs\\_Sala02\\_01.html](http://mv.vatican.va/4_ES/pages/x-Schede/MPCs/MPCs_Sala02_01.html). Pág.....32
- Fig. 5. Anónimo. *Copa Warren*. (siglo I d.C.) Reproducida en: Reed, Christopher. *Art and Homosexuality: A History of Ideas*. Pág.....33
- Fig. 6. Anónimo. *Apóstol San Juan descansando en el pecho de Jesús*. (1320) Reproducida en: <https://thealternatepath.org/2010/10/> Pág.....37
- Fig. 7. Donatello. *David*. (1440) Reproducida en: <http://masarteun.blogspot.com/2011/03/donatello-david-1440.html> Pág.....40
- Fig.8. Miguel Ángel Buonarroti. *David*. (Entre 1501 y 1504) Reproducida en: <http://www.uffizi.org/es/otros-museos-en-florenca/galeria-de-la-academia/el-david-de-miguel-angel/> Pág.....41

- Fig. 9. Miguel Angel Buonarroti. *El rapto de Ganimedes*, (1533). Reproducida en: Reed, Christopher. *Art and Homosexuality: A History of Ideas*. Pág.....42
- Fig. 10. Eugène Durieu. *Desnudo masculino de un álbum perteneciente a Delacroix*. (1853). Reproducida en: Ellenzweig, Allen. *The Homoerotic Photograph. Male images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*. Pág.....55
- Fig. 11. Thomas Eakins. *Estudio fotográfico para "The Swimming Hole"*. (1883). Reproducida en: Ellenzweig, Allen. *The Homoerotic Photograph. Male images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*. Pág.....58
- Fig. 12. Wilhelm Von Gloeden. *Sin título*. (1900) Reproducida en: Ellenzweig, Allen. *The Homoerotic Photograph. Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*. Pág.....60
- Fig. 13. J.C. Leyendecker. Anuncio para Arrow Shirt Collar (1910). Reproducida en: Reed, Christopher. *Art and Homosexuality: A History of Ideas*. Pág.....63
- Fig. 14. Anónimo. Anuncio de toallas Cannon, número 6 de una serie publicada en diversas revistas. (1944). Reproducida en: Reed, Christopher. *Art and Homosexuality: A History of Ideas*. Pág.....64
- Fig. 15. George Platt Lynes. *Pose de "Orpheus"* (1948). Reproducida en: Ellenzweig, Allen. *The Homoerotic Photograph. Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*. Pág.....65
- Fig.16. Bob Mizer. Portada de *Physique Pictorial*, Vol. 9 (1960). Reproducida en: <http://lgbtweekly.com/2013/09/23/moca-presents-first-exhibition-devoted-to-the-art-of-bob-mizer-and-tom-of-finland/> Pág.....67
- Fig. 17. George Quaintance. *Sunset*. (1953) Reproducida en: [https://www.taschen.com/pages/es/catalogue/sex/all/24324/facts.george\\_quaintance\\_sunset\\_1953.htm](https://www.taschen.com/pages/es/catalogue/sex/all/24324/facts.george_quaintance_sunset_1953.htm) Pág.....68

- Fig. 18. Tom of Finland. Portada de *Physique Pictorial*, Vol. 23. (1973)  
Reproducida en: <http://lgbtweekly.com/2013/09/23/moca-presents-first-exhibition-devoted-to-the-art-of-bob-mizer-and-tom-of-finland/> Pág.....69
- Fig. 19. Leonard Fink. *Sin título*. (1969). Reproducida en:  
<http://engl101honors.blogspot.com/2014/10/ethos-of-leonard-finksdemonstration.html> Pág.....72
- Fig. 20. Ray Petri. Portada de la revista *The Face*. (Nov. 1984). Reproducida en:  
<https://shapersofthe80s.com/2010/05/01/1980-%E2%9E%A4-birth-of-the-face-magazine-that-launched-a-generation-of-stylists-and-style-sections/> Pág.....75
- Fig. 21. Ray Petri. Portada de la revista *Arena*. (Primavera/Verano 1988).  
Reproducida en: <https://shapersofthe80s.com/2010/05/01/1980-%E2%9E%A4-birth-of-the-face-magazine-that-launched-a-generation-of-stylists-and-style-sections/> Pág.....76
- Fig.22. Jamie Morgan con estilismo de Ray Petri. *Fotografía de la secuencia 'The Harder They Come'*, para la revista *The Face*, (marzo de 1985).  
Reproducida en: Mort, Frank. *Cultures of Consumption. Masculinities and Social Space in Late Twentieth-Century Britain*. Pág.....80
- Fig. 23. Robert Mapplethorpe. *Autorretrato con látigo* (1978). Reproducida en:  
Ellenzweig, Allen. *The Homoerotic Photograph. Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*. Pág.....88
- Fig. 24. Robert Mapplethorpe. *Dominick and Elliot* (1979). Reproducida en:  
Ellenzweig, Allen. *The Homoerotic Photograph. Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*. Pág.....90
- Fig. 25. Robert Mapplethorpe. *Man in Polyester Suit* (1980). Reproducida en:  
Ellenzweig, Allen. *The Homoerotic Photograph. Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*. Pág.....93
- Fig. 26. Arthur Tress. *Drill Fantasy* (1977). Reproducida en: Ellenzweig, Allen.  
*The Homoerotic Photograph. Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*. Pág.....94
- Fig. 27. Arthur Tress. *Sin título* (1979) Reproducida en: Ellenzweig, Allen. *The Homoerotic Photograph. Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*.  
Pág.....96

- Fig. 28. Bruce Weber. Anuncio para Calvin Klein Underwear. (1982).  
Reproducida en: <https://iconicphotos.wordpress.com/2010/06/26/ck-tom-hintnaus/> Pág.....98
- Fig. 29. Bruce Weber. *Marines on Leave in Waikiki*. (1982) Reproducida en:  
Ellenzweig, Allen. *The Homoerotic Photograph. Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*. Pág.....100
- Fig. 30. Bruce Weber. *The Beach at Point Conception* (1989) Reproducida en:  
Ellenzweig, Allen. *The Homoerotic Photograph. Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*. Pág.....101
- Fig. 31. Herb Ritts. *Richard Gere, San Bernardino* (1978). Reproducida en:  
<http://www.artvalue.com/auctionresult--ritt-herb-1952-2002-usa-richard-gere-san-bernardino-1303248.htm> Pág.....103
- Fig. 32. Herb Ritts. *Man with Chain*. (1985) Reproducida en: Ellenzweig, Allen.  
*The Homoerotic Photograph. Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*. Pág.....104
- Fig. 33. Herb Ritts. *Fred with Tires* (1985). Reproducida en: Ellenzweig, Allen.  
*The Homoerotic Photograph. Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*. Pág.....105
- Fig. 34. Alfredo Boulton. *Diamante Negro*. (1950). Reproducida en:  
<http://www.venezuelataurina.com/2012/11/el-diamante-negro-abandonado-por-su.html>  
Pág.....112
- Fig. 35. Alfredo Boulton. *Luis Acosta, pescador de Pampatar*. (1950).  
Reproducida en: Boulton, Alfredo. *La Margarita*. Pág.....115
- Fig. 36. José Sigala. *Sin título*. (c. 1970). Reproducida en:  
<http://prodavinci.com/2015/07/06/artes/los-retratantes-por-federico-vegas/>  
Pág.....118
- Fig. 37. Julio Vengoechea. Portada de la revista *Entendido* No. 2. (1980).  
Reproducida en: <http://papelesdsx.blogspot.com/2007/07/historia-de-entendido.html> Pág.....127
- Fig. 38. Luis Álvarez. *David*. (1983) Reproducida en: Revista *Entendido*, Año  
2, N° 8. Pág.....130
- Fig. 39. Portada del disco *Colina*. (1983). Reproducida en:  
<http://www.flickriver.com/photos/11294307@N04/tags/polydor/> Pág.....134

- Fig. 40. Portada de la revista *Estilo*, N° 16. (1992). Reproducida en: Revista *Estilo*, Año 4, N° 16. Pág.....135
- Fig. 41. Julio Vengoechea. *Desnudo*. (1981). Reproducida en: Revista *Entendido*, Año 1, N° 6. Pág.....143
- Fig. 42. Ricardo Alcaide. *Sin título* (1988). Reproducida en: [http://vereda.ula.ve/wiki\\_artevenezolano/index.php/Alcaide, Ricardo](http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Alcaide,_Ricardo) Pág...145
- Fig. 43. Luis Salmerón. *Sin título*. (1991). Reproducido en: Chocrón, Isaac. *Luis Salmerón. Fotografías de 1982 a 1991*. Pág.....147
- Fig. 44. Luis Salmerón. *Sin título*. (1984). Reproducida en: Chocrón, Isaac. *Luis Salmerón. Fotografías de 1982 a 1991*. Pág.....149
- Fig. 45. Luis Salmerón. *Sin título*. (1984). Reproducida en: Chocrón, Isaac. *Luis Salmerón. Fotografías de 1982 a 1991*. Pág.....152
- Fig. 46. Luis Salmerón. *Sin título*. (1984). Reproducida en: Chocrón, Isaac. *Luis Salmerón. Fotografías de 1982 a 1991*. Pág.....156
- Fig. 47. Luis Salmerón. *Sin título*. (1984). Reproducida en: Chocrón, Isaac. *Luis Salmerón. Fotografías de 1982 a 1991*. Pág.....159
- Fig. 48. Luis Salmerón. *Sin título*. (1984). Reproducida en: Chocrón, Isaac. *Luis Salmerón. Fotografías de 1982 a 1991*. Pág.....162
- Fig. 49. Fran Beaufrand. *Yo héroe* (1986). Cortesía del artista. Pág.....168
- Fig. 50. Fran Beaufrand. *Flor en corona*. (1986). Cortesía del artista. Pág.....172
- Fig. 51. Fran Beaufrand. *Teticas* (1986). Cortesía del artista. Pág.....176
- Fig. 52. Fran Beaufrand. *Dos hombres* (1989). Cortesía del artista. Pág.....181
- Fig. 53. Fran Beaufrand. *San Sebastián* (1986). Cortesía del artista. Pág.....185

## Introducción

Abordar el estudio de un tema tan controvertido como el homoerotismo es aún en nuestros tiempos una tarea que posa grandes desafíos para el investigador. En primer lugar, la limitada oferta de trabajos académicos serios y de nivel sobre la materia –que resulta incluso más exigua en nuestro país-, impone una dificultad metodológica desde un inicio. Esto evidencia el sesgo conservador que sigue afectando a la academia, en una época donde la apertura cultural hacia las sexualidades diversas se acrecienta paulatinamente. Afortunadamente, obras de gran valor de algunos catedráticos decididos a romper el tabú están disponibles para arrojar luz sobre un tópico tan complejo y con tantas aristas a tomar en cuenta. Sin embargo, queda aún mucho trabajo por hacer.

Por otro lado, el estudio formal de la fotografía, como una disciplina consolidada en el panorama artístico nacional, es un fenómeno relativamente nuevo. Recordemos que, anteriormente, ésta tenía un marcado perfil documentalista, y se asociaba sobre todo al reportaje gráfico y la crónica social. Empero, las nuevas propuestas fotográficas de carácter artístico que surgieron en respuesta al documentalismo, cobraron cada vez más fuerza, y fue en los años ochenta donde se evidenció más notoriamente esta ruptura.

Debido al poco tiempo transcurrido desde la aparición de estas propuestas (apenas unas cuatro décadas) y a la juventud de la técnica fotográfica en comparación con la larga historia de la pintura u otras bellas artes, no es de extrañar que la existencia de tratados académicos e investigaciones en la materia sea más limitada con respecto a otras manifestaciones plásticas. Particularmente en el caso venezolano, encontramos que la escasez de investigaciones en torno al aspecto artístico y estético de la fotografía es aún mayor que en el ámbito internacional, por lo que advertimos la necesidad y la importancia de realizar un aporte a los estudios sobre nuestra fotografía contemporánea.

Con ánimos de aportar un grano de arena a nuestro acervo cultural en estos dos campos que aún ofrecen vasto terreno de exploración, decidimos emprender esta investigación sobre el homoerotismo en la fotografía artística venezolana de los años

ochenta, particularmente a través de la obra de dos artistas que consideramos entre los mayores exponentes de ambos tópicos, como son Fran Beaufrand y Luis Salmerón. Pretendemos así contribuir con nuevas visiones que favorezcan el conocimiento de nuestro patrimonio artístico contemporáneo, a la vez de proponer otras líneas de lectura para la obra de arte, que bien no se percibieron anteriormente o (más seguramente) fueron deliberadamente pasadas por alto.

Las postrimerías del siglo XX representaron para el mundo occidental un período de grandes cambios en el ámbito sociocultural a escala global, pues durante ese momento se empieza a hacer evidente la llegada de lo que algunos teóricos han denominado “la era postmoderna”. Las crisis social, económica, religiosa, científica, cultural y política habían ocasionado una gran decepción en torno a los ideales de progreso de la llamada era moderna, y el desencanto reinante fue acentuado por acontecimientos tales como la Segunda Guerra Mundial, desastres ecológicos, la caída del mercado internacional, La Guerra de Vietnam y la tragedia de Chernobyl, entre otros.

En este clima de caos y postguerra, la humanidad *desencantada de los ideales modernos desprestigiados e inmersos en un clima caótico y fragmentado, elige concentrarse en intereses individuales. Por esta razón, la postmodernidad se caracteriza por sus conceptos de pluralismo y relativismo.*<sup>1</sup> Para Gradowska, especialmente durante la década de los ochenta, este ambiente de pluralidad favoreció el florecimiento de ciertas subculturas antes marginadas (debido a su raza, género u orientación sexual), que ahora exigían su reconocimiento. Gracias al movimiento feminista, la revolución sexual tomó por sorpresa a una sociedad basada en el patriarcado, liberando a la mujer de las antiguas cadenas impuestas a su género, lo que ocasionó grandes cambios sociales y culturales, a los cuales no escapó el arte.

Sin embargo, las reflexiones de género no fueron exclusivas de las feministas. Las famosas revueltas ocasionadas debido al acoso y la violencia ejercidos por la policía neoyorkina contra los asistentes al bar gay *Stonewall Inn*, desde inicios de los setenta, sentaron las bases para la creación del movimiento de liberación de las minorías sexuales, los cuales fueron tomando cada vez más fuerza, y al igual que en el caso de las

---

<sup>1</sup> Anna Gradowska. *El otoño de la Edad Moderna (Reflexiones sobre el Postmodernismo)*, p. 17-18

feministas, las repercusiones en el campo artístico no se hicieron esperar. Es en este contexto donde se inscribe nuestra investigación, pues Venezuela no fue ajena a los cambios producidos en el panorama cultural internacional.

En el primer capítulo, esbozamos las definiciones de lo erótico según dos importantes intelectuales que han dedicado textos enteros al tema: George Bataille y Octavio Paz. Resaltando la importancia que en la construcción simbólica del erotismo en Occidente ha tenido el entramado de prohibiciones y transgresiones instauradas socialmente, y su evolución desde las primeras civilizaciones prehistóricas al advenimiento del cristianismo; ofrecemos la particular visión de cada autor. Posteriormente, intentamos brindar un bosquejo que nos aproxime a una posible definición del término “homoerótico”, explorando su relación con la homosexualidad, aunque no se limite a ella. Finalizamos el capítulo con una extensa revisión de manifestaciones homoeróticas en el arte occidental, desde las sociedades tribales al Renacimiento, así como su imbricación con el entorno sociocultural en el que se materializó este tipo de producción artística en cada época.

El segundo capítulo escudriña en los orígenes de la expresión homoerótica en la fotografía contemporánea, atendiendo a la influencia que la estética y la mentalidad postmodernas ejercieron en el mundo del arte. Como sabemos, esta fue una etapa especialmente convulsa, por lo que nos esmeramos en señalar los principales cambios sociales ocasionados por la revolución sexual y la lucha de las minorías en los epicentros culturales del mundo. Estudiamos las propuestas y manifiestos del movimiento de emancipación gay, para luego enfocarnos en reseñar el desenvolvimiento de la técnica fotográfica y su relación con la estética homoerótica desde sus propios inicios hasta la consolidación de la cultura de masas, y la consecuente incursión de los medios de comunicación como nuevas autoridades culturales, donde la fotografía ocupó un sitio privilegiado.

Asistimos en este momento al nacimiento de una relación simbiótica entre el arte y la publicidad nunca antes vista, ocasionando el surgimiento de nuevas generaciones de artistas, fotógrafos, estilistas, publicistas y demás, que trabajarán en conjunto en la formulación de nuevas políticas culturales, donde la figura del hombre será profundamente escrutada. De cara a la crisis de la masculinidad ocasionada por los cambios en la sociedad patriarcal tras los acontecimientos estudiados al principio de este

capítulo, y ante la desmitificación de la masculinidad heroica y heterosexual como único modelo válido, se empiezan a elaborar propuestas de masculinidades plurales y alternas que calan en la cultura popular.

Analizamos en este apartado la teoría de la homosocialidad propuesta por el profesor de Estudios Culturales de la Universidad de Manchester, Frank Mort, según la cual esta reconfiguración en las visiones de lo masculino estuvo signada por la infiltración de códigos de la cultura homosexual en el ámbito popular. Finalizamos con un breve repaso de los principales actores que participaron en la difusión de estos códigos desde las esferas de la publicidad y la moda hasta el mundo del arte, del particular estilismo de Ray Pietri, o las fotografías de artistas como Robert Mapplethorpe y Arthur Tress, al sugerente trabajo de dos gigantes de la publicidad, como Bruce Webber y Herb Ritts.

En el capítulo tres exponemos una breve reseña histórica sobre el desarrollo de la actividad fotográfica en Venezuela, para luego centrarnos en la evolución que la técnica experimentó de una fase documentalista a una meramente artística, signada por las propuestas estéticas de estilo postmoderno. La década de los ochenta fue un período sumamente dinámico y fecundo en el campo de las artes plásticas venezolanas, donde hicieron eco las tendencias culturales dominantes en el panorama internacional, especialmente en el caso de la fotografía. Identificamos también la infiltración de códigos homosociales en la cultura popular criolla, mediante publicaciones como las revistas *Entendido* y *Estilo*, y su papel como difusoras del arte fotográfico local, particularmente aquel imbuido en un aura de evidente homoerotismo.

Hacemos también referencia al trabajo de algunos fotógrafos venezolanos que durante esa época integraron en su producción artística el tratamiento del desnudo y la figura masculina como vehículos de la expresión homoerótica. Culminamos con un análisis de diez imágenes pertenecientes a los artistas que ocupan el foco de atención de este estudio: Luis Salmerón y Fran Beaufrand, en donde identificamos y evidenciamos la presencia de códigos homosociales y homoeróticos en relación a sus particulares visiones estéticas.

No queda más que invitar al lector a entrever las diversas búsquedas y aproximaciones estéticas mediante las cuales se ha manifestado el homoerotismo en el arte, particularmente en la fotografía venezolana de la década de los ochenta. Esperamos

arrojar luz sobre un tema tan poco tratado, considerando que vivimos un momento histórico en el que la apertura a nuevas sexualidades y formas de experimentar el erotismo es cada vez mayor. Confiamos a su vez que nuestro riguroso estudio resulte una aventura placentera para quien nos lee.

# CAPÍTULO 1. El nacimiento de Eros: conceptualizando lo erótico

## 1.1 Aproximaciones al concepto de erotismo

Tras el despuntar de las primeras luces del alba de nuestra existencia como especie, la humanidad ha vivido dominada por fuerzas ininteligibles que despiertan en nosotros la llama del deseo sexual. Tales fuerzas han provocado en el hombre sentimientos de fascinación, intriga, horror e inspiración, llegando incluso a sugestionar el curso de la historia, de ahí que las distintas civilizaciones (algunas más permisivas que otras) hayan edificado redes de regulaciones y prohibiciones en torno a las costumbres sexuales, a fin de mantener el orden social.

A lo largo del tiempo, en las distintas manifestaciones culturales de la humanidad encontramos alusiones al deseo sexual, el cual ha servido de inspiración para la creación artística en sus diversas ramas, de la pintura a las letras. A estas manifestaciones forjadas en la lumbre de la libido humana, se les aplica por defecto el calificativo de eróticas, pero cabe preguntar en este punto: ¿tenemos clara la definición del erotismo?

Mucho se ha escrito en este respecto, sin embargo son contados los autores que han logrado arrojar más luces que sombras en el asunto, pues es fácil perderse entre la maraña de ideas y conceptos alrededor del tema. Ciertamente, el erotismo conlleva una cercana relación con nociones como sexualidad, sensualidad, amor y las fuerzas de atracción carnal entre los seres humanos, pero ninguna de estas basta para definir un concepto tan rico en complejidad. Empero, a menudo lo encontramos aplicado erróneamente al ser confundido con mera sexualidad animal, e incluso pornografía.

Giuseppe Lo Duca en su *Historia del erotismo*, afirma que *ni los espíritus distinguidos logran separar el erotismo de la pornografía; no han observado que el erotismo reina cuando puede ser sugestión o alusión.*<sup>1</sup> Mientras que la primera es completamente explícita, el segundo se nos presenta como sugerencia, nunca desvelando por completo su agenda, generando así un estado de tensión que se rebasa sólo en la satisfacción del deseo, ya sea mediante la cópula o la masturbación.

Otro importante aporte en el estudio de este denso y complejo concepto nos llega a través de George Bataille, para quien el erotismo es un aspecto de la vida interior del

---

<sup>1</sup> Giuseppe Lo Duca. *Historia del erotismo*, p. 8.

hombre, mediante el cual se canaliza el impulso sexual en la búsqueda externa del objeto deseado, como respuesta a un deseo interior. La elección de ese objeto deseado se determina con base en los gustos personales del individuo, por lo que resulta un proceso meramente subjetivo. Uno de los principales puntos de la tesis batailleana sobre el erotismo, es la distinción entre la sexualidad del hombre y la de los animales, las cuales difieren por la capacidad de raciocinio y la conciencia que de sí mismo tiene el ser humano.

*El erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal justamente porque replantea la vida interior. El erotismo es aquello que replantea al ser dentro de la conciencia (...) Sea lo que fuere, si el erotismo es la actividad sexual del hombre, lo es en la medida en que difiere de la de los animales. Pero esta actividad humana no siempre es erótica. Lo es sólo cuando deja de ser rudimentaria o simplemente animal.<sup>2</sup>*

Volvamos ahora sobre nuestros pasos, y ubiquémonos en el paleolítico superior, en los albores de la existencia humana. Es ahí cuando, de la mano de la aparición del *Homo sapiens*, surge lo que George Bataille considera como el origen del mundo del trabajo, momento en que el hombre primitivo da el paso decisivo para separarse de su animalidad. Empieza entonces a organizarse en grupos con jerarquías y tareas definidas para cada individuo, a la par de comenzar la elaboración de las primeras herramientas para la caza y las labores domésticas.

*Esos milenios interminables corresponden a la mutación en la que el hombre se desprendió de la animalidad primordial. Salió de ella trabajando, comprendiendo que moría y deslizándose de la sensualidad sin vergüenza a la sensualidad vergonzosa cuya resultante es el erotismo.<sup>3</sup>*

El ser humano entonces adquirió una más plena conciencia de sí mismo y de los fenómenos inherentes a su existencia, como la mortalidad y la sexualidad, factores que le obsesionarían al punto de servir como base para modelar las directrices que regirían su vida. Con la gradual solidificación de una sociedad estructurada, y la renovada autopercepción del hombre como un individuo dentro de un conjunto mayor, surgen normas y prohibiciones para regular el comportamiento de los miembros del grupo, a fin de mantener el orden y la productividad necesarios en el funcionamiento de este

---

<sup>2</sup> George Bataille. *El erotismo*, p. 20

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.21.

nuevo mundo del trabajo. Nos topamos en este punto con un pilar angular en el razonamiento erótico de Bataille: la oposición entre prohibición y transgresión.

*Hay en la naturaleza y subsiste en el hombre, un impulso que siempre excede los límites y que sólo en parte puede ser reducido (...) la colectividad humana, consagrada en parte al trabajo, se define en las prohibiciones, sin las que no habría llegado a ser el mundo del trabajo que es esencialmente.*<sup>4</sup>

Ese impulso que el mundo del trabajo trata de subyugar y excluir mediante el régimen de las prohibiciones es la violencia. La misma, casi siempre se asocia con la carne, bien sea a través de la muerte o de la reproducción (el acto sexual es pura violencia carnal). De tal modo tenemos que las primeras prohibiciones se relacionan con la muerte, no sólo por el propósito de evitar que miembros del mismo grupo se asesinen entre sí, sino con el tratamiento que se le da a los cuerpos de los fallecidos, de lo cual tenemos testimonio gracias a los numerosos enterramientos de la época que se han descubierto. El hecho de enterrar al cadáver, más allá de cualquier connotación religiosa, tiene como fin evitar la exposición de los vivos a la corrupción de la carne en descomposición, cuya vista resulta tan inquietante.

Si bien las sepulturas proveen pruebas tangibles de la actitud del hombre primitivo hacia sus muertos, no nos ha llegado testimonio alguno que evidencie el tipo de restricciones que en cuanto a la sexualidad existían.

*Puesto que, por lo que parece, el trabajo originó lógicamente la reacción que determina la actitud ante la muerte, es legítimo pensar que la prohibición que regulaba y limitaba la sexualidad fuese su contragolpe, y que el conjunto de las actitudes humanas fundamentales –trabajo, conciencia de la muerte, sexualidad contenida- se remonte al mismo período remoto.*<sup>5</sup>

Prohibición y transgresión son dos nociones que si bien se nos presentan opuestas, son a su vez dependientes una de otra en la experiencia del erotismo, y es en las coyunturas de las primeras donde se da el nacimiento de la segunda. Decimos que son dependientes, puesto que la prohibición dota de un halo místico al objeto que trata de vedar, y con ello le confiere una fascinación que este en sí mismo no poseía anteriormente. Esta fascinación, en paralelo, genera en el hombre un profundo sentimiento de angustia, del cual a su vez nace el deseo de rebasar los límites que la restricción impone. Sin prohibiciones que, en su intento regulador sirvieran de

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 44

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 21

combustible al deseo, no se generaría la angustia que hace tan interesante el juego de las trasgresiones, y por otro lado, sin trasgresiones que rechazar o impedir para imponer el orden, la prohibición perdería su fascinación y su sentido místico.

*Derribar una barrera es en sí mismo algo atractivo; la acción prohibida toma un sentido que no tenía antes de que un terror, que nos aleja de ella, la envolviese en una aureola de gloria. <<Nada contiene al libertinaje>> escribe Sade (...) y la manera verdadera de extender y multiplicar los deseos propios es querer imponerles limitaciones.<sup>6</sup>*

Los hilos ambivalentes de la transgresión y la prohibición se entretejen en la mente humana, formando un amplio tapiz erótico, donde una hebra se apoya en la otra (la infracción de la norma sostiene la prohibición y la mantiene en la medida que puede gozar de ella, y viceversa). De este trenzado resultan brocados que trascienden en objetos del deseo humano. Ahora, este tapiz de deseos y restricciones no se corresponde con un patrón estático, por el contrario, sus estampados varían y mutan a lo largo del tiempo, dependiendo de cada cultura.

*La desnudez, en las civilizaciones occidentales, ha llegado a ser objeto de una prohibición bastante grave y generalizada; pero en nuestros tiempos se cuestiona lo que había parecido fundamental (...) La prohibición que en nosotros se opone a la libertad sexual es general, universal; las prohibiciones particulares son sus aspectos variables.<sup>7</sup>*

Sin embargo, Bataille hace énfasis en el carácter ilógico de la prohibición, no solo por la variabilidad de sus objetos, sino porque a menudo, el acto de romper la restricción es cómplice en la formulación de la misma. “No existe prohibición que no pueda ser transgredida. Y, a menudo, la transgresión es algo admitido, o incluso prescrito”<sup>8</sup>. Tengamos en cuenta que las prohibiciones son en última instancia, producto de la necesidad del hombre por deslastrarse de su lado animal, por negar a la naturaleza y mantener su dignidad como ser civilizado. Sin embargo, resulta imposible aniquilar el instinto animal por completo, por ende es necesaria una válvula de escape, y es aquí donde entran a escena las transgresiones.

*Las prohibiciones en las que se sostiene el mundo de la razón, no son, con todo, racionales (...) Tal es la naturaleza del tabú: hace posible un mundo*

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 54-55

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 67

*sosegado y razonable, pero, en su principio, es a la vez un estremecimiento que no se impone a la inteligencia, sino a la sensibilidad.*<sup>9</sup>

Como ejemplo de la irracionalidad de las prohibiciones, Bataille nos presenta la contraposición del mandamiento de no matar, con el acto de la guerra, y de la prohibición sexual, con la orgía ritual de algunas civilizaciones antiguas. La guerra y las bacanales son períodos limitados de transgresión organizada, que brindan ese escape necesario a la sociedad, momentos durante los cuales lo prohibido levanta su velo y la licencia reina efímeramente. Pasado el tiempo estipulado todo vuelve a la calma, y la vida humana vuelve a regirse por las mismas normas de siempre, como si nada hubiese ocurrido.

La prohibición, en tanto producto del mundo del trabajo, se relaciona más directamente con la esfera de lo profano, con una fase productiva y de contención moral, mientras que la transgresión encuentra su nicho en la esfera de lo sagrado, la fase de la fiesta, el derroche y las transgresiones limitadas (es decir, permitidas). Toda sociedad conoce períodos de abstinencia y desenfreno (el carnaval y la cuaresma son un claro ejemplo de ello), los cuales son necesarios para el mantenimiento de la estructura social. *La sociedad humana no es solamente el mundo del trabajo. Esa sociedad la componen simultáneamente -o sucesivamente- el mundo profano y el mundo sagrado, que son sus dos formas complementarias.*<sup>10</sup>

Entendemos como sagrado todo aquel elemento que sea objeto de una prohibición, pues al condenarlo, la prohibición lo cubre de un manto místico, que produce en el hombre angustia y terror ante la idea de rasgarlo, pero esos sentimientos trascienden en el límite para convertirse en devoción y adoración. Después de todo, ¿no son los dioses temidos y venerados al mismo tiempo?

*Los hombres están sometidos a la vez a dos impulsos: uno de terror, que produce un movimiento de rechazo, y otro de atracción, que gobierna un respeto hecho de fascinación. La prohibición y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: la prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación la introduce. Lo prohibido, el tabú, sólo se oponen a lo divino en un sentido; pero lo divino es el aspecto fascinante de lo prohibido: es la prohibición transfigurada.*<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 67-68

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 72

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 72.

Si bien el erotismo es producto de la experiencia interior humana, tiene su origen en un impulso fisiológico, violento y animal. Aunque la finalidad de este impulso es en última instancia la propagación de la especie mediante la reproducción, el ser humano logra disociar la actividad sexual de su propósito original, tornándolo en actividad lúdica. Lo que nos diferencia de los animales es precisamente esa capacidad de predisponernos al placer como un fin en sí mismo. *En el erotismo, nuestro sentimiento de plétora no está ligado a la conciencia del engendramiento. Incluso, en principio, cuanto más pleno es el goce erótico, menos nos preocupamos por los hijos que puedan resultar de él.*<sup>12</sup>

Tenemos entonces que si bien, por un lado la fuerza erótica nos pone en contacto con nuestro aspecto más primitivo, lo hace en la misma medida que aleja al impulso sexual de su curso natural. Lo erótico se relaciona con el goce y la plétora de la carne, produciendo un desdoblamiento en quien cede ante los trances sensuales. En esos momentos nos desligamos de nuestra personalidad construida, la que mostramos al mundo, y volvemos durante ese lapso a nuestra animalidad primordial. El erotismo se descubre en secreto, en nuestra más profunda intimidad, lejos de la fachada que mostramos socialmente, la que es aceptable, decente, recatada, en la que se basa nuestra dignidad y prestigio personal. Bataille ejemplifica este desdoblamiento describiendo el momento en que una mujer se abandona a los transportes amorosos:

*Durante esos momentos, la personalidad está muerta; y su muerte, en esos momentos, deja lugar a la perra, que se aprovecha del silencio, de la ausencia de la muerta. La perra goza, y lo hace gritando, de ese silencio y de esa ausencia. El retorno de la personalidad la congelaría, pondría fin a la voluptuosidad en la que anda perdida.*<sup>13</sup>

El fraccionamiento de la psique en estas dos personalidades opuestas podemos entenderlo como un mecanismo de adaptación producto del mundo del trabajo, en el que ante la imposibilidad de negar totalmente los bajos instintos animales, el hombre recluyó a la bestia dentro de un baúl, y se creó una fachada digna y sumisa, que le permitiera encajar dentro del mundo de normas que le rodeaba. Pero a la vez, la represión de las prohibiciones hizo acrecentar el apetito del animal encerrado, tornándolo más feroz, de modo que ya no se saciaría con cualquier bocado. La necesidad de transgredir barreras se hizo evidente, y de aquí nacen los fetiches y las

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 112

perversiones. Llegamos al punto en que *sin la evidencia de una transgresión, ya no experimentamos ese sentimiento de libertad que exige la plenitud del goce sexual. De tal manera que, a veces, al espíritu hastiado le es necesaria una situación escabrosa para acceder al reflejo del goce final.*<sup>14</sup>

No obstante, en un mundo estructurado bajo normas morales bien establecidas, con el rebasamiento de los límites se origina (en mayor o menor medida, según el individuo) un sentimiento de vergüenza. Tal emoción resulta desconocida a los animales, que sin prejuicios copulan a campo abierto, pues siendo ajenos al mundo de las restricciones, no existe en ellos el sentimiento de bochorno que caracteriza a nuestra especie. Cabe preguntarse si por ello no resulta más limitado el placer obtenido, al carecer del embriagador encanto que supone la infracción de la norma, pero ese debate ya sería objeto de otro tipo de estudio. En el hombre, sin embargo, la vergüenza es un sentimiento profundamente arraigado y asociado particularmente a la sexualidad.

*En todas partes –y sin duda, desde las épocas más antiguas– nuestra actividad sexual está obligada al secreto; en todas partes, aunque en diferentes grados, nuestra actividad sexual aparece como contraria a nuestra dignidad. Hasta el punto de que la esencia del erotismo se da en la asociación inextricable del placer sexual con lo prohibido. Nunca, humanamente, aparece la prohibición sin una revelación del placer, ni nunca surge un placer sin el sentimiento de lo prohibido.*<sup>15</sup>

La religión tiene un papel fundamental dentro de estos procesos, en especial en el Cristianismo. Al actuar como reguladora de las prohibiciones, la religión dictaminó la configuración de las categorías de lo sagrado y lo profano, de lo permitido y lo condenado, y con ello se dio una reestructuración en los niveles de lo erótico. Si en las religiones paganas, la transgresión organizada se aceptaba en la medida que se le relacionaba con el estado de lo divino y con la esfera de lo sagrado (donde los aspectos de pureza e impureza se complementaban), el Cristianismo se opondrá férreamente a ésta. *En el mundo cristiano, las prohibiciones fueron absolutas. La trasgresión habría revelado lo que el cristianismo tenía velado: que lo sagrado y lo prohibido se confunden, que el acceso a lo sagrado se da en la violencia de una infracción.*<sup>16</sup>

A partir de entonces, la transgresión se asoció con el mal y la impureza, principios que el Cristianismo execra del ámbito sagrado, arrojándolos al mundo

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 113

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 114

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 132

profano. La figura del diablo será depositaria de todos estos elementos, siendo el pecado el vehículo mediante el cual la corrupción de la transgresión se propaga entre los hombres, lo que debe ser evitado a toda costa, bajo pena de perder el alma ante las llamas infernales. El erotismo, al ser transgresión por excelencia, no escaparía al inquisidor espíritu del Cristianismo. El mismo fue lanzado al territorio profano, *al mismo tiempo que fue objeto de una condena radical. La evolución del erotismo sigue un camino paralelo al de la impureza. La asimilación con el Mal es solidaria de la falta de reconocimiento de su carácter sagrado.*<sup>17</sup>

No obstante, una forma de transgresión erótica fue permitida únicamente dentro del matrimonio, donde sin perder su carácter poluto, se acepta en la medida en que la mácula resulta necesaria para la perpetuación del linaje, y la conservación de la organización social en torno a la vida familiar. La sexualidad se verá controlada dentro del Cristianismo como nunca antes, más al ser indispensable para la reproducción, la Iglesia tejerá un cerco de pautas para regularizar el ritual acorde a sus intereses, bajo el báculo pastoral de los patriarcas.

El sexo se mecaniza, y el erotismo ya no encuentra lugar en el seno de la sociedad honorable. Cualquier tipo de contacto sexual originado fuera de los límites prescritos por la Iglesia será entonces condenado a la sombra del pecado. Lo que de sagrado tuvo otrora la trasgresión, será sustituido ahora por la rotunda ruina de la degradación, que no permite sino el más abismal hundimiento de las almas que sucumban a ella.

*En la medida en que el cristianismo empezó por atribuirlo todo a la degradación, pudo arrojar sobre el erotismo en conjunto la luz del Mal (...) La transgresión anunciaba, en la angustia, la superación de la angustia y la alegría; la degradación no tenía otra salida que un rebajamiento más profundo. ¿Qué debía quedar de los seres caídos? Podían revolcarse, como los puercos, en la degradación.*<sup>18</sup>

El erotismo y lo sensual, quedan entonces encadenados a la perdición y la corrupción, subyugados bajo el reinado absoluto de la sexualidad vergonzosa. A diferencia de tiempos pasados, lo que triunfó en última instancia dentro de los confines del mundo cristiano, fue la preeminencia de la moral.

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 130

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 143

*Si lo consideramos en conjunto, el problema del paso de un estado puramente religioso (que relaciono con el principio de transgresión) a la época en que fue estableciéndose gradualmente la preocupación por la moral, hasta que ésta venció, presenta grandes dificultades. No ocurrió de igual manera en todas las regiones del mundo civilizado, donde por otra parte la moral y la primacía de las prohibiciones no vencieron tan claramente como dentro de los límites del cristianismo.*<sup>19</sup>

Así como la prohibición original hizo nacer de sus retozos con la transgresión organizada, al erotismo primero, el Cristianismo a su vez provocaría, con su doctrina represiva, la exacerbación del imaginario erótico. El terror ante la condena a una eternidad de tormentos en el infierno, sólo sería superado, (para aquellos que se atrevieran), por el placer de desbordar los límites del imaginario y entregarse a la perdición que la degradación erótica implicaba.

Hablamos ya de cómo la negación absoluta de la transgresión serviría para incrementar el deseo (trascendido en pecado para el Cristianismo) en las almas reprimidas por la religión. Enfoquémonos ahora en uno de principales modos de experimentar este deseo. *El sentido último del erotismo es la fusión, la supresión del límite. En su primer impulso, el erotismo no se significa menos por ello en la posición de un objeto del deseo.*<sup>20</sup> Entendemos como objeto del deseo a todo aquel elemento que, con base en las experiencias subjetivas y propias de cada individuo, y a través de diversos estímulos, suscita en éste un sentimiento de atracción sexual.

*El olfato, el oído, la vista, incluso el gusto, perciben signos objetivos, distintos de la actividad que determinarán. Son los signos anunciadores de la crisis. Dentro de los límites humanos, esos signos anunciadores tienen un intenso valor erótico. En ocasiones, una bella chica desnuda es la imagen del erotismo. El objeto del deseo es diferente del erotismo; no es todo el erotismo, pero el erotismo tiene que pasar por ahí.*<sup>21</sup>

Resulta paradójico que la expresión del erotismo, cuyo sentido último (como ya mencionamos antes), es la supresión de los límites, se procure por medio de un objeto, el cual resulta *un objeto significativo de la negación de los límites de todo objeto; nos encontramos ante un objeto erótico.*<sup>22</sup>

Ahora bien, en el posicionamiento de un objeto de deseo existe un factor determinante, que a pesar de su carácter subjetivo, resulta central en el establecimiento

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 142

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 135

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 136

<sup>22</sup> *Ídem*.

del juego de atracción entre el “objeto erótico” y el espectador al que se presenta. Nos referimos a la belleza. Si bien, esta se encuentra en el ojo de quien mira, Bataille sostiene que un elemento común en la apreciación de la belleza física de un ser humano (sea hombre o mujer), radica en que ese juicio se establece en la medida que sus formas se alejan de la animalidad, y éste relaciona el valor erótico de las formas femeninas en cuanto distan de tales características. Se da por este lado entonces un rechazo a las formas bruscas y pesadas que asociamos con un estado inferior y, sin embargo, nos encontramos ante una enorme paradoja, la cual se centra en lo siguiente:

*La imagen de la mujer deseable, la primera en aparecer, sería insulsa –no provocaría el deseo- si no anunciase, o no revelase, al mismo tiempo, un aspecto animal secreto, más gravemente sugestivo (...) Pero, más allá del instinto sexual, el deseo erótico responde a otros componentes. La belleza negadora de la animalidad, que despierta el deseo, lleva, en la exasperación del deseo, a la exaltación de las partes animales.<sup>23</sup>*

La belleza (bien sea femenina o masculina) presenta una contradicción fundamental: nos cautiva y atrae apasionadamente en la medida que sus formas se oponen a lo primitivo, sin embargo tal atracción desemboca en la necesidad de poseerla, en el deseo (y el acto) de sucumbir a la misma animalidad que la belleza en su apariencia niega, la cópula salvaje.

*La belleza es importante en primer lugar por el hecho de que la fealdad no puede ser mancillada, y que la esencia del erotismo es la fealdad. La humanidad significativa de la prohibición es transgredida en el erotismo. Es transgredida, profanada, mancillada. Cuanto mayor es la belleza, más profunda es la mancha.<sup>24</sup>*

El juego dual entre animalidad y belleza es una característica inherente al erotismo. Del mismo modo en que Bataille expone que lo erótico resulta el punto de encuentro entre lo profano y lo divino a través del juego de las transgresiones, Octavio Paz sostiene que el erotismo es la sublimación de la sexualidad animal en una alegoría de sentidos, que sin dejar de lado su raíz primitiva, no se limita a la vulgaridad de las funciones biológicas básicas.

*La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal (...) A su vez, el erotismo no es mera sexualidad animal: es*

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 149

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 151

*ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación.*<sup>25</sup>

Tenemos entonces que la imaginación es un elemento de importancia capital en la definición del erotismo. Si bien el segundo se origina en el impulso sexual animal, la primera será el catalizador que transmute ese impulso en metáfora del complicado juego de contradicciones y puntos de encuentro que resulta la sexualidad humana. El erotismo es una muralla edificada con el cemento de la imaginación, que atraviesa el reino de la sexualidad, separando la experiencia humana de la animal. Un muro de distintas alturas en su extensión, donde algunos puntos comunican ambos territorios, mientras que en otros el cercado resulta infranqueable.

Consciente de esto, es posible identificar esos puntos en los que el erotismo transforma la sexualidad primitiva en el conjunto de ceremonias y representaciones que Paz menciona, y establecer las diferencias que separan ambos conceptos. En la medida en que el erotismo inviste algo más allá de la realidad que lo origina, se convierte en metáfora de la sexualidad animal, desviando a la misma de su función biológica.

*Aunque las maneras de acoplarse son muchas, el acto sexual dice siempre lo mismo: reproducción. El erotismo es sexo en acción pero, ya sea porque la desvía o la niega, suspende la finalidad de la función sexual. En la sexualidad, el placer sirve a la procreación; en los rituales eróticos el placer es un fin en sí mismo o tiene fines distintos de la reproducción (...) En la sexualidad la violencia y la agresión son componentes necesariamente ligados a la copulación y, así, a la reproducción; en el erotismo, las tendencias agresivas se emancipan, quiero decir: dejan de servir a la procreación y se vuelven fines autónomos.*<sup>26</sup>

El erotismo es indiferente a la reproducción de la especie, punto en el que Paz coincide con Bataille, como expusimos anteriormente. La desviación de las funciones biológicas naturales en favor de la obtención del placer por sí mismo, es propia de la sexualidad humana, y el conjunto de prácticas y ceremonias originadas en tal proceso, conforman parte de lo que llamamos erotismo. En este punto, *la relación de la poesía con el lenguaje es semejante a la del erotismo con la sexualidad. También en el poema –cristalización verbal– el lenguaje se desvía de su fin natural: la comunicación.*<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Octavio Paz. *La llama doble. Amor y erotismo*, p. 12

<sup>26</sup> *Ídem.*

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 13

Teniendo estos argumentos en cuenta, Paz establece los puntos principales en los que difieren la sexualidad del erotismo. En principio tenemos que el erotismo es exclusivo al ser humano, en tanto representa la tergiversación del instinto reproductor primitivo mediante el accionamiento de la imaginación, en un nivel de pensamiento abstracto y racional, entendiéndose éste como la capacidad de pensar y actuar voluntariamente de manera simbólica, en paralelo a una plena conciencia de la propia identidad. Este nivel de raciocinio es distintivo de la especie humana, y no aparece en ninguna otra del reino animal.

El acto sexual en el mundo natural resulta siempre el mismo. Aunque cada especie tenga distintos rituales de apareamiento, la cópula animal se desarrollará siempre del mismo modo, monótona y repetitivamente, pues su única finalidad es alcanzar la fecundación. Para el hombre en cambio, se abre un vasto mundo de posibilidades a la hora de satisfacer los deseos carnales.

*El erotismo es invención, variación incesante; el sexo es siempre el mismo (...) Incluso en los placeres llamados solitarios, el deseo sexual inventa siempre una pareja imaginaria... o muchas. En todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo. En el acto erótico intervienen siempre dos o más, nunca uno. Aquí aparece la primera diferencia entre la sexualidad animal y el erotismo humano: en el segundo, uno o varios de los participantes pueden ser un ente imaginario. Sólo los hombres y las mujeres copulan con íncubos y súcubos.<sup>28</sup>*

El deseo y la fantasía trabajan como agentes de la imaginación, en la elaboración de los ensueños y las ceremonias que conforman la plétora del imaginario erótico humano, donde la variedad es la norma. Cada mente está configurada de modo distinto, produciendo maquinaciones originales basadas en las aficiones, deseos, ánimos y experiencias de cada individuo, de aquí que los gustos y preferencias sexuales sean tan heterogéneos en nuestra especie.

*Las ceremonias y juegos eróticos son innumerables y cambian continuamente por la acción constante del deseo, padre de la fantasía. El erotismo cambia con los climas y las geografías, con las sociedades y la historia, con los individuos y los temperamentos. También con las ocasiones, el azar y la inspiración del momento (...) Los animales se acoplan siempre de la misma manera; los hombres se miran en el espejo de la universal copulación animal; al imitarla, la transforman y transforman su propia sexualidad.<sup>29</sup>*

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 16-17

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 17

Al igual que Bataille señala la mutabilidad de relaciones entre el conjunto de prohibiciones y transgresiones dependiendo del período histórico, la ubicación geográfica, la religión y cultura de cada sociedad, Paz nos presenta cómo estos mismos factores pueden influir en la variación de los gustos y representaciones sexuales de sus miembros. Tal variación en el gusto constituye entonces uno de los rasgos esenciales del erotismo: su carácter de construcción simbólica.

De aquí nace una fuente de placer que brota infinitamente. La capacidad de transformar la práctica sexual en cada encuentro, experimentar la sensación de anhelo por la novedad (bien sea de un nuevo amante o una nueva práctica), la facultad de moldear el acto a su antojo, e incluso configurarlo de antemano, dotan al hombre de un control y conciencia sobre su universo sexual en el que la imaginación será el único límite a la hora de satisfacer sus deseos. De este modo, resulta sumamente difícil para éste aburrirse del sexo.

La sexualidad es una poderosa fuerza, volátil e indómita, cuya naturaleza esgrime una dualidad creadora y destructiva. Esta volatilidad resulta más apremiante en tanto que a diferencia de los demás animales, *la especie humana padece una insaciable sed sexual y no conoce, como los otros animales, períodos de celo y períodos de reposo. O dicho de otro modo: el hombre es el único ser que no dispone de una regulación fisiológica y automática de la sexualidad.*<sup>30</sup>

Del mismo modo en que la sexualidad cohesionada y contribuye a la organización de los individuos, su práctica descontrolada constituye una amenaza a la estabilidad social. El insaciable apetito sexual del hombre, sin existencia de mecanismos reguladores (dígase prohibiciones, tabúes o estímulos para el control del instinto sexual, a los que la religión suele ser tan afecta) lo distraería de sus obligaciones. La copulación desenfadada y arbitraria induciría al más absoluto caos, destruyendo el orden de la cultura y arriesgando la supervivencia de la civilización. *Sometidos a la perenne descarga eléctrica del sexo, los hombres han inventado un pararrayos: el erotismo.*<sup>31</sup>

El erotismo entendido como producto del juego entre lo prohibido y su transgresión, desarrollado por Bataille, es consistente con las ideas de Paz según las cuales el erotismo es el mecanismo regulador de la sexualidad humana. En la medida que las prohibiciones y los tabúes dominan a la bestia, neutralizan su amenaza y crean

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 18

<sup>31</sup> *Ídem*

las condiciones aptas para su inclusión en el orden social. *En su raíz, el erotismo es sexo, naturaleza; por ser una creación y por sus funciones en la sociedad, es cultura. Uno de los fines del erotismo es domar al sexo e insertarlo en la sociedad.*<sup>32</sup>

A la luz de esta noción del erotismo como cultura, resaltamos la importancia que implica dicho fenómeno en el desarrollo de cualquier civilización, una importancia cuya nitidez contrasta con la ambigüedad de los mecanismos mediante los cuales acciona. El enigma presenta varias caras:

*Es represión y es licencia, sublimación y perversión. En uno y otro caso la función primordial de la sexualidad, la reproducción, queda subordinada a otros fines, unos sociales y otros individuales. El erotismo defiende a la sociedad de los asaltos de la sexualidad pero, asimismo, niega a la función reproductiva. Es el caprichoso servidor de la vida y de la muerte (...) Las reglas e instituciones destinadas a domar al sexo son numerosas, cambiantes y contradictorias. Es vano enumerarlas: van del tabú del incesto al contrato del matrimonio, de la castidad obligatoria a la legislación sobre los burdeles.*<sup>33</sup>

La alienación de la función reproductiva se mantiene entonces como un elemento común, a pesar de la enorme variedad y mutabilidad existente entre estos medios reguladores, pero sobre todo, se encuentran unidos sin importar su disparidad, mediante los términos de la abstinencia y la licencia. Cada norma o institución creada con el fin de restringir la sexualidad humana posee estos elementos en su constitución, sin que ninguno de ellos reine absolutamente, pues debe mantenerse el equilibrio. Para Paz esto sólo puede resultar natural en la medida en que *la salud psíquica de la sociedad y la estabilidad de sus instituciones dependen en gran parte del diálogo contradictorio entre ambas*<sup>34</sup>.

Sería una necesidad pretender mantener al animal erótico enjaulado eternamente, pues sin la ocasional liberación de éste el hombre languidecería al poco tiempo, moriría de aburrimiento y afectaría su psique, por no hablar de sus probabilidades de dejar descendencia, lo que iría en detrimento del desarrollo de la sociedad. Por otro lado, resultaría igualmente imposible el avance de la civilización bajo el reinado de la licencia. La bestia, encontrándose a sus anchas, olvidaría sus deberes, y se dedicaría perpetuamente a la satisfacción de su lujuria, sin preocupación alguna a los estragos que tal desenfreno produzca a su paso.

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 17

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 19

<sup>34</sup> *Ídem*

Por tales motivos, conservar el balance entre la licencia y la abstinencia ha sido una premisa desde tiempos inmemorables para las instituciones que rigen el curso de la vida social humana. En épocas pasadas, la religión cumplía este papel de manera casi absoluta, no obstante en nuestros días su rigurosa influencia ha mermado, y con ello los períodos de castidad y desenfreno se han ido desligando del calendario religioso. Sin embargo, la dualidad se mantiene en nuestra sociedad al cambiar su fundamento:

*Deja de ser un mandamiento religioso y cívico para convertirse en una prescripción de orden individual. Esa prescripción casi siempre tiene un fundamento moral, aunque a veces también acude a la autoridad de la ciencia y la higiene. El miedo a la enfermedad no es menos poderoso que el temor a la divinidad o que el respeto a la ley ética. Aparece nuevamente, ahora despojada de su aureola religiosa, la doble faz del erotismo: fascinación ante la vida y ante la muerte. El significado de la metáfora erótica es ambiguo. Mejor dicho: es plural. Dice muchas cosas, todas distintas, pero en todas ellas aparecen dos palabras: placer y muerte<sup>35</sup>.*

La licencia y la prohibición a su vez engendran dos figuras contrapuestas, pero unidas ineluctablemente en el movimiento de la fuerza erótica: nos referimos al libertino y al casto. En principio, los ideales de ambos resultan utópicos, pues como señala Paz, al casto lo atormentan los pensamientos lujuriosos y las tentaciones de la carne, mientras que al libertino pueden atacarle la insensibilidad y la impotencia, o puede pasar por periodos de hartazgo y pérdida del apetito sexual. Por ende, los objetivos perseguidos de castidad absoluta o total licencia son rara vez alcanzados.

Estos ideales, realizables o no, pueden darse colectiva o individualmente. *Ambas modalidades se insertan en la economía vital de la sociedad, aunque la segunda, en sus casos más extremos, es una tentativa personal por romper los lazos sociales y se presenta como una liberación de la condición humana<sup>36</sup>.* Mientras el asceta y el piadoso buscan la redención y el contacto con la divinidad en la negación del placer carnal y la sublimación del impulso erótico; el libertino busca el placer como el máximo fin en la vida, y acciona en favor de explorar todos los medios por los cuales procurar ese goce.

El pío, cuando no decide lo contrario por cuenta propia, logra integrarse en el orden social, se agrupa en sectas y busca la salvación en forma colectiva. El libertino, antagónicamente, suele estar en contra de las convenciones sociales, crea su propio sistema de valores y se rige por ellos aunque se enfrente abiertamente a las leyes y

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 20

<sup>36</sup> *Ídem*

normas prescritas. Sin embargo, ambas figuras tienen en común la negación y exclusión de la reproducción que es, biológicamente, la finalidad de la sexualidad.

Por otro lado, Paz sostiene que el culto a la castidad en Occidente es una herencia del platonismo. La idea del cuerpo como un simple vehículo para contener el alma que, eventualmente, se marchitaría para liberar el espíritu inmortal y puro, permitiendo su ascensión, es en esencia platónica. El filósofo hace una clara distinción entre los conceptos de cuerpo y alma: el primero un recipiente efímero que contiene temporalmente a la segunda, que encarna la verdad absoluta, virtuosa y eterna. *El cristianismo atenuó el dualismo platónico con el dogma de la resurrección de la carne (...) Al mismo tiempo, se abstuvo de ver en el cuerpo un camino hacia la divinidad (...) Sin duda por la influencia del neoplatonismo en los Padres de la Iglesia.*<sup>37</sup>

La fusión entre lo sexual y espiritual es menos frecuente en nuestra tradición que en la oriental por ejemplo, empero encontramos diversos ejemplos e insinuaciones de esta dualidad en los textos sagrados. El Antiguo Testamento está lleno de historias con tono erótico, pero, la conjunción entre sexualidad y misticismo religioso no tiene la misma connotación para los occidentales que para otras culturas, donde esta relación se da de forma bastante más explícita.

*Debemos a Platón la idea del erotismo como un impulso vital que asciende, escalón por escalón, hacia la contemplación del sumo bien. Esta idea contiene otra: la de la paulatina purificación del alma que, a cada paso, se aleja más y más de la sexualidad hasta que, en la cumbre de su ascensión, se despoja de ella enteramente. Pero lo que nos dice la experiencia religiosa –sobre todo a través del testimonio de los místicos- es precisamente lo contrario: el erotismo, que es sexualidad transfigurada por la imaginación humana, no desaparece en ningún caso. Cambia, se transforma continuamente y, no obstante, nunca deja de ser lo que es originalmente: impulso sexual.*<sup>38</sup>

Para el libertino el mundo del erotismo y el de lo sobrenatural no tienen conexión alguna. De hecho su premisa es la negación de lo espiritual, mientras se aferra con vehemencia a la esfera de lo corpóreo. El placer en sí mismo es el motor de su vida, sin pretensión a escalar los peldaños que conducen a la contemplación divina. La sublimación del erotismo se da para ellos en el aquí y el ahora; en la posesión del objeto que provoca su deseo.

Como señala Paz, esta negación de lo espiritual y lo divino es tan impetuosa que resulta más una especie de homenaje o consagración; una especie de religión al

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 23

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 25

revés donde se venera a la materia y a la carne. La verdadera diferencia entre el anacoreta y el libertino es otra: *el erotismo del primero es una sublimación solitaria y sin intermediarios; el del segundo es un acto que requiere, para realizarse, el concurso de un cómplice o la presencia de una víctima.*<sup>39</sup> De tal modo, el libertino resulta esclavo y dependiente de su objeto de deseo.

Si bien las expresiones de lujuria y deseo desbordados son constantes que remontan a los tiempos más antiguos, desde en el nacimiento mismo de las culturas, el libertinaje, como filosofía y modo de vida, es más bien una invención moderna. Puede afirmarse que Sade, con sus escritos cargados de fuertes posturas críticas ante la Iglesia, la política del Estado y las convenciones morales de su época, fue el principal exponente de una ideología formalmente libertina.

*En el siglo XIII el libertinaje se volvió filosófico. El libertino fue el intelectual crítico de la religión, las leyes y las costumbres. El deslizamiento fue insensible y la filosofía libertina convirtió al erotismo de pasión en crítica moral. Fue la máscara ilustrada que asumió el erotismo intemporal al llegar a la Edad Moderna. Cesó de ser religión o profanación, y en ambos casos rito, para transformarse en ideología y opinión. Desde entonces el falo y la vulva se han vuelto ergotistas y fiscalizan nuestras costumbres, nuestras ideas y nuestras leyes.*<sup>40</sup>

Quizás uno de los mayores méritos de los libertinos fue la introducción del erotismo explícito al ámbito social. Levantaron el velo que los pudorosos no se atrevieron a tocar y enfrentaron al público con una ideología del placer sin la cual la realidad social y cultural que conocemos actualmente no existiría. Ellos también son herederos del platonismo, herencia manifiesta en su exaltación del Ser. Octavio Paz los llama descendientes luciferinos, hijos de la luz negra o la luz caída. *Para la tradición filosófica Eros es una divinidad que comunica a la oscuridad con la luz, a la materia con el espíritu, al sexo con la idea (...) Por estos filósofos habla la luz negra, que es la mitad del erotismo.*<sup>41</sup>

Sin duda, las novelas de Sade sentaron la base que permitiría la proliferación de muchas otras manifestaciones artísticas y literarias inspiradas en el erotismo y el sexo, que aunque puedan haber escandalizado al público en un primer momento, poco a poco se abrieron un nicho en la esfera cultural.

---

<sup>39</sup> *Ídem*

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 26

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 28

Hablábamos líneas arriba de cómo la filosofía platónica influyó en las ideas de la Iglesia y la cultura occidental. Paz enfatiza la paradoja existente entre los conceptos de amor y erotismo en los escritos de Platón, y demuestra que, en realidad, lo que el filósofo denomina amor es una forma sublimada de erotismo. Para demostrarlo, el escritor mexicano se basa en una revisión del diálogo de *El Banquete*, obra compuesta por los discursos de siete personajes reunidos a la mesa, principalmente debatiendo sobre el amor. Cada orador expone su opinión, muy probablemente representando las distintas corrientes de pensamiento existentes en la época, a excepción de Sócrates, quien da voz a los pensamientos del autor.

La espina dorsal de *El Banquete* es el discurso de Sócrates, quien relata sus conversaciones con la sabia sacerdotisa Diotima de Mantinea. En esas tertulias, Diotima instruye al filósofo en los misterios del amor, y comienza diciendo que *Eros no es ni un dios ni un hombre: es un demonio, un espíritu que vive entre los dioses y los mortales. Lo define la preposición entre. En medio de esta y la otra cosa. Su misión es comunicar y unir a los seres vivos.*<sup>42</sup> Eros juega un importante papel de intermediario entre el mundo terrenal y el mundo de las ideas.

La sacerdotisa continúa explicando cómo el amor no es más que una manifestación de la idea del deseo universal, que aguijonea a todos los hombres a perseguir el objeto que saciará sus ansias de posesión. El deseo puede revelarse de muchas maneras: en la aspiración de dinero, bienes materiales, éxitos, el logro de hazañas o demás. Pero para el amante, el trofeo será la belleza del ser amado. La contemplación de su hermosura será la chispa que encienda la llama del amor, y la posesión y conquista de esa belleza se transformarán en el objetivo último del corazón flechado. A partir de este punto, la cuestión se complica. Diotima avanza en su discurso, revelando a Sócrates los misterios menores del amor, hasta llegar a los más elevados. La sabia apunta que:

*En la juventud nos atrae la belleza corporal y se ama sólo a un cuerpo, a una forma hermosa. Pero si lo que amamos es la hermosura, ¿por qué amarla nada más en un cuerpo y no en muchos? Y Diotima vuelve a preguntar: si la hermosura está en muchas formas y personas, ¿por qué no amarla en ella misma? ¿Y por qué no ir más allá de las formas y amar aquello que las hace hermosas: la idea? Diotima ve al amor como una escala: abajo, el amor a un cuerpo hermoso; en seguida, a la hermosura de muchos cuerpos; después a la*

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 43

*hermosura misma; más tarde, al alma virtuosa; al fin, a la belleza incorpórea.*<sup>43</sup>

El erotismo entonces actúa como un elemento modelador de las costumbres sociales, y como potenciador de la búsqueda de lo innombrado y lo oculto en la transfiguración del imaginario. Bajo esta perspectiva podemos decir que el erotismo es un factor activo en la conformación del orden cultural de los grupos humanos, pues valiéndose de diversos procesos (unos más evidentes que otros), reforma el comportamiento del hombre, unifica sus conductas bajo un código moral y estructura sus hábitos. El concepto del erotismo como cultura es fundamental en la tesis de Paz, pues como decíamos líneas más arriba, contribuye a la inserción del sexo en la sociedad –su respectiva problematización y reflexión- a la par que genera diversas manifestaciones y costumbres culturales.

## **1.2 Divino Eros entre todos los varones, o una aproximación al homoerotismo**

La definición de un concepto tan complejo y propenso a tantas interpretaciones inexactas, como es el homoerotismo, es una tarea que debe abordarse con la mayor de las precauciones, y bajo un lente objetivo. Al igual que sucede con el erotismo, son muchas las aristas que lo componen, cuyo análisis debe tomarse en cuenta si se pretende aproximarse lo más posible a una definición acertada.

Una visión simplista del asunto podría explicar concisamente al homoerotismo como el conjunto de elementos y factores que insinúan, expresan, rigen y condicionan directamente la atracción o la tensión sexual entre personas del mismo sexo. También podríamos decir que erotismo y homoerotismo son en realidad dos escenarios representando la misma obra, pero con distinto elenco, uno “heterosexual” y otro “homosexual”, aclarando que al utilizar estos términos, no nos referimos a la orientación sexual de sus partícipes, sino a la composición del conjunto de actores que interviene en cada caso de acuerdo a su sexo biológico, pues como veremos más adelante, la cuestión de la orientación sexual es más relativa de lo que parece.

Si bien esta visión no es errónea, lo cierto es que se queda corta ante la vastedad de ángulos que debemos contemplar en el análisis de este concepto. En efecto, en líneas generales, erotismo y homoerotismo son nociones hermanas que comparten la mayoría

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 45

de sus características. Podríamos llegar tan lejos, incluso, como para afirmar que son dos versiones de la misma cosa, difiriendo solo en el género de los sujetos involucrados (sean estos reales o imaginarios), y aunque no estaríamos del todo errados, estaríamos omitiendo elementos culturales, sociales e históricos que particularmente distinguen un tipo de erotismo del otro.

El homoerotismo ha estado ligado al sistema de relaciones e interacciones sociales entre varones desde que el ser humano empezó a organizarse en las primeras etapas de la civilización. Ha formado parte de sus ritos y ha intervenido en el establecimiento de costumbres y manifestaciones culturales de diversa índole desde la edad de piedra hasta la era moderna. Resulta cotidiano entonces, que en su análisis aflore la necesidad de consultar varias áreas del conocimiento como la arqueología y la antropología, las ciencias sociales y, por supuesto, la historia del arte.

Antes de continuar, es necesario aclarar que si bien el homoerotismo suele relacionarse a personas homosexuales -entendiendo este último término como una identidad y orientación sexual definida y estable-, esta asociación limita el campo de juego únicamente a los individuos que comparten la misma inclinación sexual. No deben confundirse, bajo ninguna circunstancia, conceptos como “homosexualidad” u “homosexual” con homoerotismo. *“Homosexual” fue un personaje imaginario cuya función era ser la antinomia ideal de la masculinidad requerido por la familia burguesa decimonónica.*<sup>44</sup> El término se ha usado políticamente para dividir a hombres y mujeres entre homosexuales y heterosexuales (es decir, entre los “normales” y los “desviados”, los aceptados y los marginados).

El uso de tal palabra ha acarreado la estigmatización implícita de las relaciones homoeróticas como depravadas, patológicas, desviadas y degeneradas. Recordemos que su génesis se dio precisamente en el campo de la medicina y el psicoanálisis con el fin de designar una enfermedad o parafilia sexual, y habría que esperar hasta 1973 para que la Asociación Americana de Psiquiatría la eliminara de la lista de desórdenes mentales.<sup>45</sup>

Sin embargo, este vocablo surgido en el siglo XIX, no siempre se ha utilizado de forma peyorativa, pues a falta de un mejor término para definir la identidad u orientación sexual que han asumido ante la sociedad, muchas personas lo han empleado

---

<sup>44</sup> Juan Cornejo. “Equívocos del lenguaje: Homoerotismo en lugar de Homosexualidad” en *Alpha*, revista electrónica. Disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n29/art10.pdf> [Consulta: 2012, marzo].

<sup>45</sup> Rafael Mérida. *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*, p 112.

para referirse a sí mismas y a aquellos que comparten sus gustos sexuales. No será hasta el advenimiento de los movimientos de liberación sexual, en los años setenta, cuando los activistas adoptarán el término “gay” como una versión de identidad positiva para presentarse ante sí mismos y ante el mundo.

Como afirma Cornejo, *interpretar la idea de “homosexualidad” como una esencia, una estructura o denominador sexual común a todos los hombres con tendencias homoeróticas es incurrir en un heterosexismo*<sup>46</sup> *inaceptable.*<sup>47</sup> Esto implicaría una división hierática en las conductas y deseos sexuales del ser humano, y que únicamente aquellos individuos con inclinaciones no heterosexuales serían capaces de experimentar el homoerotismo. Contrario a ello, como la historia ha demostrado en múltiples ocasiones, los límites en el campo del deseo son sumamente volubles, y traspasarlos no siempre ha tenido la misma significación.

Por ende, no podemos catalogar como exclusivamente homosexuales a todas las prácticas homoeróticas, aunque toda práctica homosexual conlleve en sí misma un grado de homoerotismo. A fin de evitar confusiones etimológicas, en el estudio de la erótica entre personas del mismo sexo, es necesario tener extremo cuidado en el uso de la palabra “homosexual” y sus derivados, y tratar de reemplazarla en la medida de lo posible por “homoerótico” u “homoerotismo”, a favor de la mayor claridad de este término, pues como señala Cornejo:

*(...) describe mejor la pluralidad de prácticas y deseos de los hombres orientados hacia el mismo sexo. El homoerotismo aleja la posibilidad de asociación con enfermedad, desvío, anormalidad o perversión. Niega la idea de que exista algo como una “substancia homosexual” orgánica o psíquica común a todos los hombres con tendencias homoeróticas. Además, el término no posee una forma sustantivada que indique identidad, como en el caso del homosexualismo.*<sup>48</sup>

Cuando empleamos la palabra “homoerotismo” indicamos la posibilidad implícita en todo ser humano (independientemente de su orientación sexual) de sentir diversos grados de atracción erótica o de relacionarse física y afectivamente con individuos del mismo sexo. Ejemplos inmediatos de estas manifestaciones podemos encontrarlos en el campo deportivo. Tomemos el caso de los luchadores: no se sabe si

---

<sup>46</sup> Entendemos heterosexismo como el sistema tradicional de creencias que sobre el sexo se ha tenido durante buena parte de la historia de la cultura occidental, según la cual las relaciones entre miembros del sexo opuesto constituyen la norma oficial y el único modo válido de ejercer la sexualidad, excluyendo cualquier otra forma de relación sexo-afectiva distinta a la heterosexualidad.

<sup>47</sup> Juan Cornejo, *Op. Cit.*

<sup>48</sup> *Ídem*

hay un componente de atracción entre los atletas, pero la brevedad de sus ajustados atuendos adheridos al cuerpo, marcando los contornos de la musculatura y dejando a la vista gran cantidad de piel, así como el nivel de intimidad y la fricción que entre ellos genera el extremo contacto físico necesario para someter al oponente, ciertamente pueden afectar profundamente a un público sensible a estos estímulos.

Aunque en ese caso, el carácter homoerótico viene condicionado en gran parte por la experiencia y sensibilidad del espectador, es innegable que, independientemente de la intención de los luchadores, la escena se presta como combustible a la fantasía. Otro caso similar se evidenciaría en los futbolistas (ídolos viriles de la modernidad por excelencia), que en las celebraciones al final de un partido se abrazan efusivamente, se besan (incluso en los labios) e intercambian palmadas en sus traseros. Estos actos extraídos del contexto deportivo, serían reprochados y condenados como conductas anormales afeminadas u homosexuales, sin embargo, curiosamente, dentro de la cancha resultan ser plenamente aceptados. De tal modo, lo social legitima determinadas conductas, las cuales se ritualizan y, en este sentido, se normativizan.

Los ejemplos descritos, demuestran cómo el homoerotismo trasciende las barreras de la orientación sexual, y se cuele entre las murallas de lo socialmente admitido, calando incluso en los ámbitos más aceptados por la cultura popular. No hace falta conocer al momento la orientación sexual de estos hombres (los futbolistas), lo cierto es que han desarrollado un modo de relacionarse con otros varones de una manera que podemos considerar homoerótica, y además a plena vista del público. La existencia de estos comportamientos entre presuntos heterosexuales se debe en parte a la legitimación que el público da, incluso en contextos tan homofóbicos como el latinoamericano, a tales manifestaciones.

La mayoría de hombres y mujeres tienen en algún momento de sus vidas algún tipo de experiencia homoerótica, sin que ello sea un factor determinante para su condición sexual. Lo particular del homoerotismo en nuestra cultura *no se debe a la uniformidad psíquica de la estructura del deseo común a todos los homosexuales. Se debe, más bien, a que es una experiencia subjetiva moralmente desaprobada por el ideal sexual de la mayoría.*<sup>49</sup> Y sin embargo, consigue filtrarse y ubicarse en varios nichos que van de lo moralmente aceptado a lo prohibido. Esto nos recuerda las ideas bataillanas del juego erótico como la trasgresión de la norma condonada públicamente,

---

<sup>49</sup> *Ídem*

en ocasiones especiales como el frenesí del carnaval. La sensibilidad homoerótica también encuentra sus pequeños oasis de libertad en el seno de lo normativo, aunque debajo de éstos se encuentra un enorme yacimiento contenido.

### **1.2.1 Universalmente homoeróticos: arte e ideas en torno al sexo entre varones, de las sociedades tribales al Renacimiento**

Como decíamos varios párrafos atrás el homoerotismo ha estado ligado a la historia humana desde la conformación de las primeras sociedades tribales. Si bien su esencia primordial no ha cambiado en miles de años de tradición cultural, el modo en que lo percibimos, los códigos mediante los cuales lo leemos y las formas en las que se ha expresado, han variado en gran medida.

*Los sociólogos han esquematizado al menos cuatro ejes radicalmente diferentes mediante los cuales las culturas organizan actos y sentimientos homosexuales: edad (pederastia e iniciación, de Oceanía al Japón Feudal); género (los berdache<sup>50</sup>); profesión (shamanes, actores, y artistas); y camaradería equitativa (el ideal moderno gay). De manera que un comportamiento compartido, no garantiza una identidad compartida, o incluso, en muchos mundos, algún sentido de ser “homosexual” en términos modernos.<sup>51</sup>*

Podemos distinguir una diversa gama de comportamientos y códigos homoeróticos en prácticamente cada cultura y período histórico. Como evidencias materiales de ello nos han quedado algunas obras de arte, en las cuales los antiguos registraron directa o indirectamente sus vivencias eróticas. Aunque no siempre ha sido el caso, en varias oportunidades tales pruebas se han visto acompañadas por el testimonio ratificador de filósofos, historiadores, escritores e incluso de los propios artistas de cada época. Por ende, resulta muy útil apelar a la historiografía del arte como un valioso recurso en el estudio del tema.

La práctica del homoerotismo como parte de los rituales de iniciación ha sido común en diversas culturas. Como sostiene Christopher Reed, el análisis de estas costumbres signadas por la institucionalización de conductas homosexuales como parte de la transición a la madurez, ha sido estudiado principalmente en dos culturas muy

---

<sup>50</sup> Los *Berdache* eran shamanes reverenciados de género masculino, que en muchas culturas primitivas adoptaban, por razones místicas y religiosas, un tercer sexo o género andrógino, vistiendo ropas femeninas e interactuando sexualmente con los hombres de su tribu, a menudo tomando un esposo entre ellos.

<sup>51</sup> *Ídem*

disímiles, como son los antiguos griegos y la cultura Sambia de Nueva Guinea. *En ambos casos, prácticas que lucen para los ojos occidentales modernos como actos homosexuales son incorporadas en relaciones de tutelaje socialmente aceptadas mediante las cuales los niños se convierten en hombres.*<sup>52</sup>

En el caso de los Sambia de Nueva Guinea existía la creencia de que el único modo en que un joven se podía convertir en hombre, era mediante la ingesta del fluido viril, que los transformaría por arte de magia en adultos. De tal modo, llegada la adolescencia, se realizaba un ritual en el que se tocaban flautas ceremoniales, y los jóvenes bebían el semen de sus mentores mayores. *Estas copulaciones rituales eran por definición homosexuales, aunque quizás no eróticas, al menos para el participante joven. Tampoco creaban una identidad minoritaria: si todos “lo hacen”, entonces nadie “lo es”*<sup>53</sup>.

El caso griego es un poco más complicado. Al ser una civilización sumamente avanzada, desarrollaron una intrincada organización social, con un elaborado sistema de leyes, así como códigos morales y espirituales basados en la filosofía de sus hombres sabios y en los preceptos religiosos impuestos por el culto a sus dioses. La antigüedad clásica se vio caracterizada por una gran apreciación hacia el erotismo, al punto que la misma palabra deriva del nombre del dios griego del amor.

No obstante, al igual que en la mayoría de las civilizaciones occidentales fundamentadas en el patriarcado, los hombres dominaban la escena pública e íntima, dictaban los destinos que su sociedad seguiría y tomaban las decisiones importantes, mientras gozaban de mayores libertades y derechos que las mujeres, quienes quedaban relegadas al ámbito doméstico, frecuentemente privadas de educación y del poder de intervenir en la vida pública, con contadas excepciones principalmente entre las mujeres de élite, que lograban acceder a un mayor contacto cultural, aunque nunca a la par del varón.

Debido a la segregación entre el mundo masculino y el femenino, la sociedad tenía un carácter profundamente homosocial, lo que permitió el florecimiento de un submundo homoerótico, cimentado en la exaltación de la camaradería entre hombres, la cual se tenía en muy alta estima, sobre todo el vínculo entre guerreros que resultaba tan

---

<sup>52</sup> Traducción del autor: “In both cases, practices that look to modern Western eyes like homosexual acts are incorporated in socially sanctioned mentoring relationships through which boys become men.” Christopher Reed. *Art and homosexuality. A History of Ideas*, p.12.

<sup>53</sup> Traducción del autor: “These ritual couplings were by definition homosexual, though perhaps not erotic, at least for the junior partner. Nor did they create a minority identity: if everyone “does” it, then no one “is” it.” James Saslow. *Op. Cit*, p. 4

eficiente para el campo de batalla. Por otro lado, en palabras de Saslow, debido a su separación de las esferas culturales y políticas, las mujeres no estaban preparadas para sostener una amistad de iguales basada en intereses comunes puesto que: *los hombres podían compartir apasionadamente ideas y aspiraciones únicamente con otros hombres. Platón despreció el amor de las mujeres como meramente físico y procreativo; sólo la intimidad con hombres podía servir a las metas espirituales más altas*<sup>54</sup>.

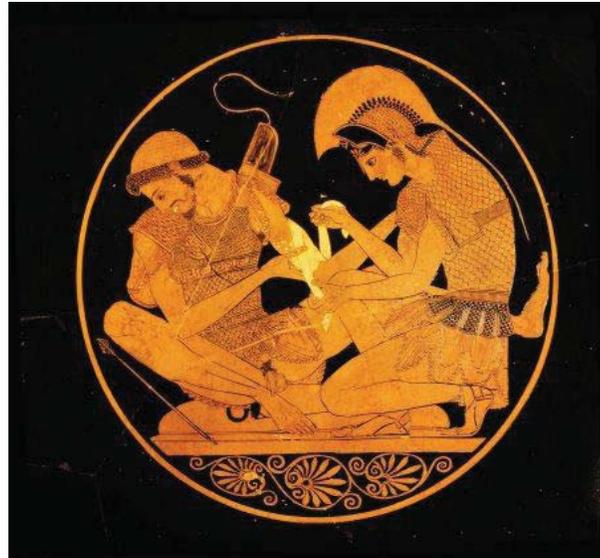


Fig. 1. Pintor Sosias. *Aquiles vendando las heridas de Patroclo*. (año 500 a.C.)  
Museo Staatliches de Berlín

En El Banquete, el personaje de Fedro ensalza el amor entre guerreros como el más alto de todos, ejemplificándolo con los míticos guerreros Aquiles y Patroclo (fig 1), y sabemos que los antiguos griegos consideraban este tipo de uniones como un factor clave en el desarrollo de su poderío militar, epitomizado en el famoso Batallón Sagrado de Tebas, creado en el siglo IV por los comandantes Epaminondas y Gorgidas, y conformado por 150 parejas de guerreros-amantes. Esta unidad de élite recibió su nombre porque

*(...) Cada pareja hacía un juramento de devoción mutua en la tumba de Iolaus, un mítico amante del semidiós Hércules, patrón de Tebas (...) El historiador*

---

<sup>54</sup> Traducción del autor: “Men could passionately share ideas and aspirations only with other men. Plato dismissed the love of women as merely physical and procreative; only intimacy with men could serve higher spiritual goals.” *Ibidem*, p.15.

*Plutarco comentó que un escuadrón santificado como el Batallón de Tebas, con su disciplinada moral “cimentada por la amistad basada en el amor, nunca se romperá y será invencible; puesto que los amantes, avergonzados de no ser dignos ante la vista de sus amados, se arrojarán voluntariamente al peligro para su alivio mutuo”.*<sup>55</sup>

Estas relaciones homoeróticas entre guerreros están enraizadas en los rituales de iniciación de muchas sociedades tribales, que dependían de la caza y la guerra, y que como hemos visto en el geográficamente distante ejemplo de los Sambia, servían de puente a la madurez, para impregnar a los jóvenes de la esencia masculina que los separaría para siempre de los mundos infantil y femenino, y los convertiría en los individuos viriles y vigorosos que estaban destinados a *ser*. Atenas, al igual que muchas otras ciudades-Estado, estableció *una forma similar de pederastia (del griego “amor a los jóvenes”), donde el miembro mayor, llamado erastes, tomaba un joven eromenos, o “amado” bajo su tutela para entrenamiento, inspiración e iniciación sexual.*<sup>56</sup>

La pederastia fue un factor central en el desarrollo educativo de los jóvenes ciudadanos libres de la antigua Grecia, (principalmente de las clases aristocráticas), la cual comprendía una compleja serie de rituales y contaba con espacios físicos específicos para tales funciones dentro del entramado urbano: los gimnasios-escuelas y los banquetes, donde se reunía la élite masculina.

Al igual que muchos otros aspectos de la cultura clásica, la mayoría de los detalles que conocemos sobre estas costumbres han llegado a nosotros gracias a la evidencia material ofrecida por obras artísticas, como es el caso de la figura 2. Esta vasija del siglo VI a. C. representa una escena de cortejo en la que varios erastes u hombres maduros, que identificamos por sus barbas y musculatura desarrollada, rivalizan entre sí por ganar los favores de un joven erómenos, y con ello el derecho a tutelarlos. El pretendiente central de la escena se aproxima al joven en actitud claramente seductora, mientras le acaricia el mentón con una mano y con la otra los genitales.

---

<sup>55</sup> Traducción del autor: “Each couple swore an oath of mutual devotion on the tomb of Iolaus, a mythical beloved of the demigod Hercules, patrón of Thebes (...) The historian Plutarch commented that a sanctified cadre like the Theban Band, its disciplined morale cemented together by friendship grounded upon love, is never to be broken, and invincible; since the lovers, ashamed to be base in the sight of their beloved, willingly rush into danger for each other’s relief.” *Ibidem*, p. 19.

<sup>56</sup> Traducción del autor: “A similar form of pederasty (from the Greek “love of youths”), in which the older partner, called *erastes*, took a young *eromenos*, or “beloved”, under his wing for training, inspiration, and sexual initiation.” *Ibidem*, p. 17.



Fig. 2. Anónimo. *Tres hombres cortejando un joven*. Detalle de ánfora griega.  
(Siglo VI a.C.)

Como ya señalamos lo usual era que tales escenas tuvieran lugar en los gimnasios, donde los jóvenes entrenaban a menudo desnudos y cubiertos de aceite para resaltar sus músculos, bajo la atenta mirada de sus mayores; o durante la celebración de banquetes, los espacios de interacción social entre los ciudadanos libres por excelencia, y, por ende, el sitio ideal para que los imberbes conocieran a sus potenciales mentores. Era costumbre que el erastes interesado cortejara al menor mediante un ritual que incluía modales refinados, gentiles lisonjas y el ofrecimiento de regalos, para probar que sus intenciones eran honorables e iban más allá de la mera lujuria.

*Los hombres mayores pretendían jóvenes, desde la pubertad hasta los diecisiete años, para una tutoría íntima en habilidades físicas, morales, e intelectuales que iniciaban al eromenos en la sociedad adulta; como parte de esa iniciación, el chico gratificaría a su erastes como el compañero sexual pasivo. A los dieciocho años, cuando el vello púbico y la barba aparecían, el niño se graduaba como efebo, o adulto joven, punto en el cual desempeñaba servicio militar y se esperaba que cambiara de pasivo a activo, él mismo pretendiendo jovencitos. Esta categoría intermedia duraba hasta los veinticinco años, cuando se dejaba crecer la barba y se esperaba generalmente que se casara, aunque los hombres maduros podían también continuar tomando amantes menores masculinos.<sup>57</sup>*

---

<sup>57</sup> Traducción del autor: “Older males wooed boys, who ranged from puberty to age seventeen, for an intimate mentorship in physical, moral, and intellectual skills that initiated the eromenos into adult society; as part of that initiation, the boy would gratify his erastes as a passive sexual partner. At age eighteen, when pubic hair and beard sprouted, a boy graduated to an epebe, or young adult, at which

La importancia de estas prácticas para los atenienses era tal que hasta sus mitos narran cómo los propios dioses solían encapricharse a menudo en amores con jóvenes varones mortales. Quizás el ejemplo más famoso de este tipo de infatuaciones es el de Zeus o Júpiter (en su equivalente romano), por el príncipe Ganimedes, a quien arrebató de la tierra transfigurado en águila para llevarlo consigo a vivir en el Olimpo, donde sustituye a la diosa Hebe como portador de copas de los dioses.



Fig. 3. Douris. *Copa ateniense con representación de Céfiro levantando a Jacinto* (detalle). (490-485 a.C.) Museo de Bellas Artes de Boston.

El rapto de Ganimedes sería objeto de amplia representación pictórica desde la antigua Grecia hasta fechas tan lejanas como el siglo XIX. Sin embargo, no fue este el único caso de amores homosexuales entre dioses o semidioses y mortales, pues como atestiguan numerosas imágenes, Poseidón, Dionisio, Hércules y Apolo se esforzaron también por conseguir los favores de uno o más jovencitos. Un ejemplo de la expresión artística de tales historias lo encontramos en la figura 3, donde se representa el cortejo del dios del viento Céfiro hacia el joven Jacinto, quien finalmente decantaría sus

---

point he performed military service and was expected to shift from passive to active, himself pursuing younger men. This intermediate category lasted until age twenty-five, when he grew a beard and was generally expected to marry, though mature men could also continue to take younger male lovers.” *Ibidem*, p. 22.

atenciones hacia Apolo. Enloquecido de celos, Céfito ocasionaría la muerte del muchacho al desviar de su curso el disco de Apolo, quien para mitigar su pena hizo surgir de la sangre de su amado a la flor de Jacinto.

Si bien la pederastia constituyó la más digna y elevada forma de educación para los griegos, es necesario entender que estos actos no tenían en ese tiempo el mismo significado que para nosotros podrían tener hoy en día. El tratamiento que se le daba al erotizado tutelaje de un erastes hacia su erómenos adquirió un carácter sacrosanto, cuyas bases eran más políticas y sociales –se trataba de la formación de la clase dominante– que estrictamente sexuales (lo que por otro lado, tampoco significa que en la práctica resultasen menos o más placenteras para los partícipes).

El concepto de homosexualidad como lo entendemos hoy en día era desconocido por los antiguos, que determinaban la validez de una práctica sexual en base a quien ejerciera el rol dominante. De tal modo, el hombre libre podía satisfacer su deseo con el compañero de su elección, siempre y cuando asumiera el papel activo en la cópula, pues la pasividad era considerada adecuada únicamente para aquellos socialmente inferiores (jóvenes, mujeres y esclavos). *La evidencia de que un ciudadano griego adulto había consentido que su cuerpo fuese penetrado era argumento suficiente para revocarle sus derechos de ciudadanía.*<sup>58</sup> Aun cuando el ser penetrado constituía el máximo tabú social para un ciudadano griego, lo cierto es que es difícil determinar certeramente que en la práctica no se rompiera esa norma de vez en cuando.

Una excepción particular a esta norma que prohibía implícitamente la penetración anal de un ciudadano libre, lo constituye la relación entre el erastes y el erómenos. Hemos resaltado la importancia pedagógica que estas uniones implicaban para la sociedad griega, sin embargo también representaban un dilema para la misma, puesto que el joven, aunque aún no alcanzaba el estatus de ciudadano, no podía considerarse en el mismo nivel que las mujeres o los esclavos –los objetos de penetración por excelencia-, ya que en él reside la promesa de una virilidad adulta que está por venir. Foucault reconoce esta problemática ocasionada por la yuxtaposición de la superioridad masculina y del papel activo –dominador y penetrador- del hombre en el acto sexual; con la práctica de la pederastia y el papel pasivo cumplido en ésta por el futuro varón adulto en la sociedad griega. En sus palabras:

---

<sup>58</sup> Traducción del autor: “Evidence that an adult Greek citizen had allowed his body to be penetrated was grounds for revoking citizenship rights.” Christopher Reed, Op. Cit, p. 14.

*Es en función de esta dificultad que toda la atención se concentró en la relación entre hombres y muchachos, ya que aquí uno de los dos compañeros, por su juventud y por el hecho de que no alcanzaba todavía la posición viril, podía ser, por un tiempo que se sabía breve, objeto receptor del placer.*<sup>59</sup>

Los griegos se preocuparon entonces por establecer una serie de normas, regulaciones y rituales que debían regir estas prácticas en orden de que resultasen moralmente edificadoras y espiritualmente “bellas”. El adulto tenía licencia para perseguir al muchacho, pero debía contener su ardor. No podía pretender recibir los favores del joven sin proveer atenciones y regalos que le hicieran merecedor del premio. Por otro lado, el eromenos no debía ceder fácilmente, ni aceptar el cortejo o los agasajos de demasiados pretendientes, y tampoco debía entregarse a más de uno por mero interés pues su honor se vería mancillado.

En cuanto a la relación coital, se concebía natural que el adulto, -siempre en su papel activo-, experimentase placer como producto de ésta. Sin embargo, *el muchacho, puesto que su juventud lo llevará a ser hombre, no puede aceptar reconocerse como objeto en esta relación que siempre se piensa en forma de dominación. No puede ni debe identificarse con este papel.*<sup>60</sup> El joven no puede darse fácilmente y sin resistencia, pues su expedita sumisión no coincidiría con la consciencia de sí mismo que éste debe tener para transformarse en hombre libre, que ejercerá poder y dominio sobre los demás. Debe mostrarse entonces receloso a la entrega, y sólo ceder ante el afecto y la admiración que la superioridad moral, intelectual y espiritual de su compañero adulto ha logrado despertar en él, y en la consecuente experimentación del deseo a complacerle.

Empero, no se espera que el muchacho derive placer de su papel pasivo en la relación coital, pues esto iría en detrimento de su virilidad, que aunque inmadura, no deja de reconocerse como tal. Deberá ceder entonces ante aquel que se haya mostrado digno de tal favor; sin precipitación, pero sin frialdad ni de mala gana. Puesto que el joven no puede identificarse con el papel de objeto sumiso, Foucault señala que:

*(...) es preciso que para consentir, si a fin de cuentas lo hace, ponga condiciones respecto de aquel ante quien cede (su valor, su posición, su virtud) y del beneficio que pueda obtener (beneficio más bien vergonzoso si sólo se trata de dinero, pero honroso si se trata del aprendizaje del oficio de hombre o de apoyos sociales para el futuro o de una amistad duradera). Precisamente son los beneficios de este género los que el amante debe poder proporcionar, además de*

---

<sup>59</sup> Michael Foucault. *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*, p. 203

<sup>60</sup> *Ibíd.*

*los regalos más estatutarios que conviene en hacer (...) De modo que el acto sexual, en la relación entre un hombre y un muchacho, debe verse preso en un juego de rechazos, alusiones y huidas que tiende a trasladarlo lo más lejos posible, pero también en un proceso de intercambios que fija cuándo y en qué condiciones es conveniente que se produzca.*<sup>61</sup>

La instauración de estas regulaciones muestra que las relaciones de placer entre el hombre y el adolescente fueron objeto de gran atención e inquietud para los griegos, quienes se interesaron en mantener ante todo el carácter moral y pedagógico en estas experiencias, para evitar su degradación bajo intenciones de la mera obtención de placer. El vínculo entre ambos partícipes debía evolucionar hacia una amistad eterna entre dos hombres libres, uno de los lazos más fuertes y preciados para la antigüedad clásica. *El amor de los muchachos solo puede ser honroso mientras implique en sí elementos que permitan su transmutación hacia una relación imperecedera como la philia.*<sup>62</sup> Empero, como ya hemos señalado anteriormente, resulta difícil demostrar que aunque la regla dictara una cosa, ambos participantes no pudiesen derivar goce a puertas cerradas de sus encuentros sexuales; así como resulta difícil determinar que en muchos casos, los mismos no continuasen produciéndose aún después de la mayoría de edad del compañero joven.

Con la conquista de la mayoría del territorio mediterráneo por Alejandro Magno y la llegada del período helenístico, los cambios en las políticas de Estado hicieron de la pederastia una práctica obsoleta, lo cual no significó el fin de las experiencias homoeróticas. Despojadas de su justificación institucional como método educativo, este tipo de relaciones se convirtió en una mera alternativa a las heterosexuales, en medio de una sociedad crecientemente inclinada al hedonismo, a tal punto que *los escritores griegos tardíos nunca se cansaron del debate sobre cuál entre los muchachos y las mujeres era el compañero de cama preferible, sugiriendo que las dos posibilidades se habían vuelto igualmente atractivas.*<sup>63</sup> El mismo Alejandro Magno tuvo varios amantes masculinos, incluido al general Hefestión.

A partir de entonces, las preferencias estéticas sobre los cuerpos y la figura masculina se hicieron cada vez más andróginas, lo que se evidencia en esculturas como el *Apolo de Belvedere* (fig. 4), que en contraposición a desnudos anteriores como el

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 207

<sup>62</sup> *Ídem*

<sup>63</sup> Traducción del autor: "Later Greek writers never tired of the debate whether boys or woman made preferable bedmates, suggesting that the two possibilities had grown more equally appealing." James Saslow, *Op. Cit*, p. 34.

*Doriforo*, presenta una mayor estilización, contornos más esbeltos y redondeados e, incluso, un elaborado y afeminado peinado.

Para el momento de la conquista romana, las representaciones de interacción homoerótica se volvieron más escasas, pues *los romanos rara vez filosofaban o romantizaban sobre el amor homosexual, tratándolo simplemente, al igual que otras formas de eros, como un apetito físico.*<sup>64</sup> Por ende, al no tener ya un carácter moralmente edificante, no había motivo para la proliferación de tales imágenes en la misma escala que observamos en el arte griego, aunque esto no significó el cese de este tipo de expresiones visuales.



Fig. 4. Anónimo. *Apolo de Belvedere*. Copia romana de un bronce griego atribuido a Leocares (330-320 a.C.) Museo Vaticano.

Un ejemplo de ello es la famosa Copa Warren (fig.5), cuya superficie de plata exquisitamente labrada muestra a dos parejas de hombres en pleno coito. Una de las

---

<sup>64</sup> Traducción del autor: “Romans seldom romanticized or philosophized about homosexual love, simply treating it, like other forms of eros, as a physical appetite.” *Ibidem*, p. 43.

caras de la copa representa un joven adulto apoyándose en una especie de trapecio para acomodarse sobre el pene de su compañero barbado, mientras otro personaje observa pícaramente tras una puerta entreabierta. La otra cara nos presenta a un hombre de edad aproximada al compañero pasivo de la primera escena, pero esta vez en el rol de activo, penetrando a un lozano adolescente. Los detalles de los aposentos, así como los objetos ilustrados en la imagen (instrumentos musicales, el trapecio del cual se sostiene el muchacho, y los detalles arquitectónicos) han hecho pensar a los expertos que la escena probablemente se desarrolla en un burdel.

Más allá de esto, la particularidad de la pieza reside en el hecho de que ilustra directamente la penetración anal de un varón que aunque joven, es ya adulto. Al menos en la teoría, los jóvenes masculinos con estatus ciudadano (...) *estaban aún fuera de límites sexualmente, así que o los miembros más jóvenes son socialmente inferiores, o el artista ha hecho la inusual elección, para un romano, de mostrar gente real rompiendo un tabú.*<sup>65</sup> Ninguna de ambas opciones resultaría desacertada, tomando en cuenta que para el auge del imperio romano *se había erosionado el fuerte tabú contra los hombres pasivos, y las leyes en contra del sexo con chicos ciudadanos eran virtualmente ignoradas.*<sup>66</sup>



Fig.5. Anónimo. *Copa Warren*. (Siglo I d.C.) Museo de Arte Británico.

<sup>65</sup> Traducción del autor: "(...) were still off-limits sexually, so either the younger partners are socially inferior, or the artist has made the unusual choice, for a Roman, to show real people breaking a taboo." *Ibidem*, p. 51

<sup>66</sup> Traducción del autor: "The strong taboo against passive men had eroded, and laws against sex with citizen boys were virtually ignored." *Ibidem*, p. 44.

Queda claro que en aquellos tiempos la conceptualización de la sexualidad era totalmente distinta a la del presente, y sería un error juzgar sus prácticas bajo una mirada actual. Por otro lado, sería igualmente equívoco ignorar que también hubo puntos comunes entre la mentalidad clásica y la de nuestros días, de los cuales uno de los principales sea quizás *la creencia –bien documentada por los romanos, e insinuada entre los griegos- que cada individuo tiene preferencias sexuales distintas, y que algunos ciudadanos, incluso emperadores, se hicieron voluntariamente los compañeros sexuales penetrados.*<sup>67</sup> De modo que a pesar de que sus leyes dictasen una cosa, en la práctica y a puerta cerrada, el deseo individual solía imponerse a la norma moral.

Los césares protagonizaban abiertamente romances homoeróticos, como el del célebre Adriano, que devastado de pena ante la muerte accidental en el Nilo de su amado Antinoo, deificó su imagen y consagró en su memoria innumerables monumentos a lo largo de todo el imperio. En éste contexto la forma se anteponía a la esencia, y estos comportamientos eran públicamente aceptados siempre y cuando el individuo no actuara en detrimento de las maneras en que se suponía que un hombre romano debía verse, conducirse y lucir.

*Hay evidencia de que, para el momento del imperio romano, tales hombres constituían una subcultura, marcada por modos distintivos de comportamiento y apariencia. Gestos afeminados, seseo al hablar, palidez, depilación, y exhibición de maquillaje y ropas en colores llamativos significaban desviación sexual en textos romanos, pero de igual modo la apariencia descuidada y rústica de algunos filósofos. En los textos romanos, la desviación de las normas visuales de ciudadanía es frecuentemente asociada con desviación de sus normas sexuales, y caracterizada como una forma de perversión o enfermedad, sujeta a burlas, menosprecio, y castigo legal.*<sup>68</sup>

Esta es otra semejanza entre las perspectivas de la antigüedad clásica y los tiempos modernos, pues si bien los primeros no daban tanta importancia al género del compañero sexual, ciertamente no veían con buenos ojos la desviación de la norma de la sexualidad heterosexual hegemónica de aquella época, entendida en este contexto como el ideal del “ciudadano”. En palabras de Saslow, para los antiguos *existían la*

---

<sup>67</sup> Traducción del autor: “is the belief –well documented for the Romans and hinted at among the Greeks- that different individuals have different sexual preferences, and that some citizens, even emperors, willingly made themselves the penetrated sexual partners.” Christopher Reed, *Op. Cit*, p. 16.

<sup>68</sup> Traducción del autor: “There is evidence that, by the time of the Roman empire, such men constituted a subculture, marked by distinctive modes of behavior and appearance. Effeminate gestures, lisping speech, pallor, depilation, and displays of makeup and brightly colored clothes signified sexual deviance in roman texts, but so did the unkempt, shaggy look of some philosophers. In Roman texts, deviance from the visual norms of citizenship is often associated with deviance from its sexual norms, and characterized as a form of wickedness or disease, subject to mockery, disdain, and legal punishment.” *Ibidem*, p. 16

“buena homosexualidad” y “mala homosexualidad”. La última resultaba cuando los participantes individuales rompían amplios tabúes sobre edad, clase o afeminación, y era mejor mantenerla fuera de vista.<sup>69</sup> Irónicamente (al menos para los griegos), la “homosexualidad buena”, fundamentada en la pederastia o en el amor entre guerreros, no era sólo bien vista, sino una virtud motivo de exaltación y orgullo.

Teniendo en cuenta lo antes expuesto, es necesario reafirmar nuestra postura sobre la precaución al utilizar el término “homosexual”, pues como hemos visto, no es un concepto tan universal, y el hecho de mantener conductas homoeróticas, bien sea por un período de tiempo o a lo largo de toda la vida, no necesariamente hace a un individuo exclusivamente “homosexual”, menos aún en el escenario de las civilizaciones antiguas, donde sería imposible aplicar tal criterio de clasificación.

*En sociedades donde el homoerotismo era tan o más difundido que el heteroerotismo, excepcional era no adoptar tales valores. Si pensamos lo anterior en el contexto de la antigüedad clásica, cabría señalar que los griegos eran “pederastas” y no “homosexuales”, pues la pederastia como el “homosexualismo” son dos formas de cristalización del imaginario cultural sobre la potencialidad homoerótica y no dos nombres para un mismo referente.<sup>70</sup>*

La antigüedad clásica impactó profundamente el desarrollo de todas las culturas de occidente, en particular a partir del Renacimiento. Tanto sus mitos, su arte y las ideas de sus filósofos han significado una fuente de inspiración para los defensores de las relaciones homoeróticas en épocas posteriores (aunque no siempre se hayan interpretado éstas del modo más exacto). La conversión al Cristianismo del emperador Constantino en el año 337 d.C. tuvo enormes repercusiones en el desarrollo de la historia europea, pues a raíz de ello esta religión floreció y se impuso como la oficial, contraponiéndose a los cultos paganos.

Entre sus principales reformas estaba la primacía del mundo espiritual y del alma por encima del mundo físico y lo corporal. La castidad se adoptará como la mayor de las virtudes, capaz de elevar el espíritu a la comunión divina, y el repudio hacia los placeres terrenales será intrínseco al nuevo dogma. *En contraste a los panteístas romanos, los primeros cristianos condenaron una amplia gama de indulgencias sensuales y estéticas, las cuales asociaban con rituales paganos y clasificaron como*

---

<sup>69</sup> Traducción del autor: “There was “good homosexuality” and “bad homosexuality”. The latter resulted when individual participants broke wider taboos about age, class or effeminacy, and was best kept out of sight.” James Saslow, *Op. Cit.*, p. 53.

<sup>70</sup> Juan Cornejo, *Op. Cit.*

*formas de herejía.*<sup>71</sup> En esa categoría entraba cualquier acto sexual cuyo fin no fuese la procreación (e incluso en ese contexto, el sexo se veía como un mal necesario), entre ellas por supuesto, aunque no exclusivamente, las relaciones homoeróticas.

El Cristianismo estableció las primeras leyes explícitamente en contra de la homosexualidad, pero también lo hizo en contra de la fornicación heterosexual fuera del matrimonio. Aunque atacaba enérgicamente tales prácticas, no está claro en qué nivel afectaron realmente estas ordenanzas las costumbres populares. Uno de los principales problemas a los que se enfrentaron los primeros cristianos fue la aún latente popularidad de textos e ideas clásicas, entre las cuales el homoerotismo tenía un papel preponderante al exaltar las virtudes del amor entre varones.

Teniendo en cuenta que la sociedad de ese entonces seguía siendo profundamente homosocial y misógina, que los nexos entre hombres eran aún intensamente valorados, y que la élite educada manejaba perfectamente el latín y tenía acceso a los autores clásicos, el Cristianismo enfrentó un escollo al momento de justificar la exaltación del homoerotismo encontrada en las obras antiguas. Para resolver la disyuntiva reaccionaría *dividiendo todo deseo homosexual en dos categorías polarizadas: el ideal clásico de la amicitia, una amistad íntima ahora teóricamente casta, y la sodomía, un término variable condenando una gama de pecados sexuales.*<sup>72</sup>

Se impulsaría a partir de entonces una versión casta del lazo afectivo entre los guerreros griegos, personificada en el ideal caballeresco cristiano donde se exhorta un tipo de amor fraternal y puro entre los caballeros, sin ningún tipo de interacción sexual. *La amicitia clásica toma aquí el mismo homoerotismo casto que motivaba al clero: imitando el amor de Cristo por sus discípulos*<sup>73</sup>, epitomizado por Jesús y San Juan evangelista.

Iglesia y Estado iniciarán a la par una campaña obsesiva para erradicar la sodomía, al punto que para el año 1300 la misma ya era castigada con pena de muerte. Paradójicamente, representaciones como la de la fig. 6 en las que se presenta a Jesús como un hombre maduro y barbado, sobre cuyo pecho se reclina tiernamente un joven y andrógino San Juan, eran sumamente populares. Estas tallas recuerdan las escenas de

---

<sup>71</sup> Traducción del autor: “In contrast to the pantheistic Romans, early Christians condemned a wide range of sensual and aesthetic indulgence, which they associated with pagan rituals and classed as forms of heresy.” Christopher Reed, *Op. Cit.*, p. 38.

<sup>72</sup> Traducción del autor: “slotting all homosexual desire into two polarized pigeonholes: the classical ideal of *amicitia*, an intimate friendship now theoretically chaste, and sodomia, a shifting term condemning a range of sexual sins.” James Saslow, *Op. Cit.*, p. 56.

<sup>73</sup> Traducción del autor: “Classical *amicitia* here takes on the same chaste homoeroticism that motivated the clergy: imitating Christ’s love for his disciples.” *Ibidem*, p. 62.

erastes con sus erómenos tan frecuentes en la cerámica griega, y demuestran que a pesar de las nuevas medidas adoptadas por la naciente Iglesia, el concepto de amicitia conservaba fuertes reminiscencias de sus orígenes en la antigüedad clásica.



Fig. 6. Anónimo. *Apóstol San Juan descansando en el pecho de Jesús*, 1320. Museo Mayer van den Bergh, Bélgica.

Más adelante, bajo el redescubrimiento de la gloria antigua que significó el Renacimiento, una élite erudita auspició el rescate de las ideas filosóficas, artísticas, científicas y literarias de lo que consideraron la época dorada de la cultura humana, ubicada en las épocas de esplendor de las civilizaciones griega y romana. Los humanistas, como se dieron a conocer por ubicar al hombre como centro del universo, contribuyeron a disipar el oscurantismo místico en que el Cristianismo había sumergido al mundo occidental durante el Medioevo, y aunque la Iglesia aún mantenía su cuota de poder, las esferas políticas y seculares debilitaron el poder eclesiástico al erigirse como las nuevas instituciones de autoridad.

Al desenterrar el pasado clásico, resultó inevitable la exhumación del franco homoerotismo dominante en las ideas, mitos, ritos y manifestaciones plásticas de los antiguos, lo que supuso un conflicto a la hora de conciliar tales ideas con los preceptos

religiosos imperantes. Sin embargo, es indudable que hubo una revalorización de la vinculación íntima masculina, y a pesar de que la Iglesia aún sostenía la noción medieval de que la sodomía era un pecado y que el homoerotismo presente en el arte del pasado era únicamente alegórico, lo cierto es que estas prácticas se mantuvieron con fuerza durante el período. Las legislaciones civiles intervinieron, y aunque la sodomía se castigaba con pena de muerte y era públicamente repudiada, la ley no siempre se aplicaba con rigurosidad.

De hecho, gracias a los registros judiciales de la época, sabemos que la llamada sodomía se extendía a través de todos los estratos sociales en las ciudades importantes, especialmente en Florencia, la cuna del Renacimiento, que fue particularmente famosa por la profusión de esta práctica, como evidencian la cantidad de acusaciones levantadas. *A finales del siglo XV, un cuarto de los hombres florentinos –cientos al año– fueron arrestados, a menudo repetidas veces, por actividad homosexual antes de alcanzar la edad de matrimonio a los treinta.*<sup>74</sup> No obstante, lo usual era que a los acusados se les dejase ir con una advertencia o una multa. Varios de los más renombrados artistas del momento sufrieron acusaciones de este tipo a lo largo de sus existencias, lo que sirvió poco para cambiar su estilo de vida.

Muchas de estas importantes figuras mantenían récords escritos de sus vidas, (diarios, poemas o autobiografías) dejándonos evidencias que podemos relacionar con su obra artística, en especial con aquella que versa en tema o se ajusta en forma a una estética homoerótica. Es a partir de este momento, por primera vez en la historia del arte occidental, que *somos capaces de descifrar las dinámicas emocionales de la experiencia homosexual masculina, las a menudo tensas relaciones entre artistas homosexuales y sociedad y las primeras etapas de una tradición cultural autoconsciente.*<sup>75</sup>

Teniendo en cuenta las condiciones sociales en el Renacimiento, no es de extrañar una alta incidencia en conductas homoeróticas por parte de hombres que no necesariamente eran homosexuales. Al igual que en el caso griego, la mujer renacentista vivió por al margen de la escena pública, sin acceso a una propia educación académica, y su reclusión a la esfera doméstica la hacía rara vez disponible antes del matrimonio, lo

---

<sup>74</sup> Traducción del autor: “By the late fifteenth century a quarter of Florentine men -hundreds every year- were arrested, often repeatedly, for homosexual activity before reaching the marriageable age of thirty.” Christopher Reed, *Op. Cit.*, p. 42.

<sup>75</sup> Traducción del autor: “we are able to make out the emotional dynamics of male homosexual experience, the often strained relations of homosexual artists with society, and the earliest buds of a self-conscious cultural tradition.” James Saslow, *Op. Cit.*, p. 82.

que daba al hombre un amplio margen de tiempo ocioso mientras alcanzaba la edad adecuada para casarse, durante el cual éste se educaría o prepararía para algún oficio, dependiendo de su clase social.

*Una juventud extendida, transcurrida en entornos mayormente homosociales, creaba la base propicia para la sexualidad masculina en talleres de artesanos y en más elitescas escuelas de matemática, esgrima, y gimnasia.*<sup>76</sup> Era común que los jóvenes desahogaran su energía sexual con prostitutas cuando podían permitírselo, pero también es cierto que la interacción homoerótica estaba a la orden del día, por resultar fácilmente accesible. Aunque la mayoría de ellos eventualmente contraía matrimonio y llevaba una vida heterosexual a partir de entonces, dado que la sodomía se consideraba como un delito más, y no como un elemento que definiese la identidad sexual de los individuos, la gran mayoría de los jóvenes pasaba por esta etapa intermedia de experimentación con otros de su mismo sexo.

Era igualmente común que más adelante, aun estando casados, muchos hombres adultos (sobre todo en posiciones de poder) tomaran amantes varones, ya que ellos *preferían sus compañeros sexuales subordinados en género, edad, o estatus social, y estos indiscriminados buscadores de placer consideraban a los jóvenes intercambiables por las mujeres, dadas sus aún “femeninas” características físicas.*<sup>77</sup>

El redescubrimiento de las ideas clásicas pudo haber alentado las relaciones físicas entre hombres, y aunque muchos humanistas pueden haber usado los mitos antiguos para justificar sus propios apetitos sexuales. Por otro lado, quizás el estudio de tales textos encendió la curiosidad de otros hacia ese acto considerado tan noble en los tiempos de la Grecia antigua, a pesar de las continuas protestas de la Iglesia y su eterna negación de los mitos clásicos como meras alegorías de la virtud espiritual. Cualquiera fuese el caso los hechos hablan con voz propia y nos relatan una historia de profundo arraigo al homoerotismo masculino durante el período renacentista.

El sistema de aprendizaje mediante el cual un artista consumado tomaba bajo su tutela a uno o más discípulos, generaba el espacio ideal para la emulación de la antigua *paideia* griega y, de hecho, muchos de los genios artísticos del Renacimiento fueron conocidos por escoger a sus alumnos más por su belleza que por su talento, como el

---

<sup>76</sup> Traducción del autor: “An extended youth, spent in largely homosocial surroundings, created breeding grounds for male sexuality in artisans’ workshops and in more elite schools of math, music, fencing, and gymnastics.” *Ibidem*, p. 84.

<sup>77</sup> Traducción del autor: “(...) preferred their sexual partners subordinate in gender, age, or social status, and these indiscriminate pleasure-seekers considered boys interchangeable with women because of their still “feminine” physical characteristics.” *Ibidem*, p. 103.

caso de Donatello, quien dio vida a una obra maestra de la escultura en su versión del David (fig. 7), fundida en bronce durante el quattrocento. Sumamente aclamada por la maestría técnica ostentada y su perfección anatómica inspirada en mármoles antiguos, esta obra representó un hito en la historia del arte occidental al convertirse en el primer desnudo escultórico masculino desde los monumentos romanos.



Fig. 7. Donatello. *David*. (1440). Museo Nazionale del Bargello, Florencia.

Donatello transformó al héroe bíblico en un joven esbelto y andrógino, que contempla en su exquisita desnudez la cabeza cercenada del gigante derrotado a sus pies, apoyando sobre ella una de sus botas en un grácil contraposto. Este gesto, aunado a la pluma en el casco del gigante que acaricia la pierna del joven casi hasta la entropierna, permite hacer una lectura simbólica sobre la conquista de un hombre adulto, quien ha “perdido la cabeza” por la belleza de un jovencito. Como varios estudiosos señalan, esta idea se ve reforzada por el relieve clásico que decora el casco del Goliat, y representa un carruaje lleno de querubines celebrando el triunfo de Eros. Para Salsow, esta pieza es también un hito en la cultura gay:

*(...) creada por uno de los primeros artistas modernos conocidos por ser homosexuales, en una ciudad donde la homosexualidad era notoria entre artistas, mecenas, y audiencias, transformó un tema religioso tradicional en un*

*himno pederasta a los ideales paganos de belleza corporal y gracia. Las propias ventajas que hicieron a Florencia la cuna del arte y la filosofía renacentistas –su tamaño, riqueza, y talentos creativos- también la hicieron fuente de la expresión homosexual moderna.*<sup>78</sup>

Otros artistas más allá de crear obras con carga homoerótica, alardearían abiertamente de sus preferencias, como Gian Antonio Bazzi, quien se hacía conocer a sí mismo como “Il Sodoma”, o el sodomita. Irónicamente, a pesar de llevar una vida licenciosa y extravagante –y no molestarse en ocultarlo– sus principales mecenas eran poderosos miembros del clero. En contraposición, figuras como Leonardo Da Vinci o Miguel Ángel Buonarroti adoptarían posturas más conservadoras.



Fig. 8. Miguel Angel Buonarroti. *David*. (Entre 1501 y 1504). Galería Uffizi, Florencia.

Da Vinci por su parte, fue conocido por su repudio hacia cualquier forma de sexualidad física, y su temor a cualquier pasión que pudiese llegar a socavar el dominio

---

<sup>78</sup> Traducción del autor: “(...) created by one of the first modern artists known to be homosexual, in a city where homosexuality was infamous among artists, patrons, and audiences, it turned a traditional religious subject into a pederastic hymn to pagan ideals of bodily beauty and grace. The very advantages that made Florence the cradle of Renaissance art and philosophy-its size, wealth, and creative talents- also made it the fountainhead of modern homosexual expression.” *Ibidem*, p. 83.

de la mente quizás lo llevó a dar una interpretación más espiritual y casta, antes que física, a los mitos homoeróticos de la antigüedad. Sin embargo, se sabe que fue acusado en una oportunidad por sodomía, y compartió gran parte de su vida con un joven y apuesto bribón a quien apodararía Salai (en referencia al diablo). Leonardo nunca pintó temas directamente homoeróticos, pero la misteriosa androginia de sus personajes se ha querido interpretar como evidencia de su presunta homosexualidad, aunque el artista afirmara en sus notas que su ideal de belleza trasciende cualquier tipo de lujuria.

La obsesión de Miguel Ángel con la anatomía masculina, entendida como matemáticamente perfecta por los filósofos griegos, se hizo evidente en su obra, al punto que incluso sus personajes femeninos presentan musculatura y rasgos varoniles, como puede observarse en los frescos de la Capilla Sixtina. Por otro lado, una de sus más aclamadas esculturas, su versión del David (fig. 8), igualmente sensual, aunque mucho más masculina que la de Donatello, se ha convertido en estándar de la belleza viril moderna.



Fig. 9. Miguel Angel Buonarroti. *El rapto de Ganimedes*. (1533). Fogg Art Museum, Cambridge.

Por otro lado, las numerosas cartas y poemas que dirigió al noble Tommaso de Cavalieri reflejan su ambivalente pasión hacia el joven, (quien se cree, fue el amor de la vida del artista). Aunque Tommaso nunca le correspondiera, mantuvo una fiel amistad con el maestro, gracias a lo cual existe hoy en día numerosa evidencia física de esta infatuación, incluido un par de bocetos de los cuales uno representa el rapto de

Ganímedes (fig. 9) que, ciertamente, recuerda el tema del hombre maduro rendido ante la belleza de un joven. Sin embargo, Miguel Ángel mantuvo una postura parecida a la de Leonardo negando vehementemente que su pasión fuera de naturaleza lasciva, sino espiritual y virtuosa.

Como Reed ha señalado, en polos opuestos, el libertino Sodoma y los eruditos Leonardo y Miguel Ángel, reflejan las actitudes contradictorias del Renacimiento hacia el sexo entre hombres. Mientras Sodoma se regodea en su vida de excesos y lujuria, desafiando directamente las convenciones del momento, *Miguel Ángel y Leonardo lucharon por reconciliar las sanciones cívicas y religiosas contra los actos homosexuales con ideas filosóficas opuestas valorizando los vínculos masculinos y la belleza masculina.*<sup>79</sup>

Aunque en dos extremos, las posiciones de estos artistas respecto al homoerotismo y los prejuicios que sobre éste se tenían en la época nos ayudan a desenmarañar la compleja trama en torno a la evolución de este fenómeno hasta nuestros días. *Las confesiones privadas de Miguel Ángel y las públicas de Sodoma son hitos en el camino hacia una conciencia homosexual, señalando una concepción embrionaria de identidad individual, e incluso grupal que podemos denominar “premoderna”*<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Traducción del autor: “In contrast, Michelangelo and Leonardo struggled to reconcile civic and religious sanctions against homosexual acts with competing philosophical ideas valorizing male bonding and male beauty.” Christopher Reed, *Op. Cit*, p. 47.

<sup>80</sup> Traducción del autor: “Michelangelo’s private confessions and Sodoma’s public ones are milestones on the path to a homosexual consciousness, signaling an embryonic conception of individual and even group identity that may be termed “early modern”” James Saslow, *Op. Cit*, p. 101.

## **CAPÍTULO 2. La expresión homoerótica en la fotografía contemporánea**

### **2.1 El advenimiento de la postmodernidad: luchas sociales y revoluciones sexuales impactando en la cultura de masas**

Trasladándonos unos siglos adelante, contemplamos cómo las sociedades postindustriales de Occidente, herederas a la par de la cultura clásica y de la estricta moral victoriana -tan asociada a la era moderna-, presentan una épica crisis sociocultural que coincide con el advenimiento de lo que muchos teóricos han denominado la era postmoderna.

El homoerotismo tendrá un importante papel en este proceso puesto que el modo en que el hombre empieza a percibir su masculinidad, su manera de relacionarse con otros miembros del mismo sexo, e incluso su rol social, sufren una serie de mutaciones, en respuesta al cuestionamiento de las normas y la cultura impuestas por el hasta ahora sólidamente establecido sistema patriarcal. La industria del marketing y la solidificación del imperio del mass-media tendrán un rol protagónico en el impulso de esta revolución, punto en el que ahondaremos más adelante. Esta serie de cambios surge a causa de la profunda decepción en la que quedó sumido el mundo occidental tras el estrepitoso fracaso de los ideales de progresistas del Modernismo.

La creciente industrialización de finales del siglo XVIII, y especialmente durante el XIX, trajo consigo una gran prosperidad económica que llenó al hombre de confianza y seguridad en el futuro. La burguesía se establece como clase dominante e impone una moral que ubica a la familia como núcleo y base de la sociedad. Esta etapa deposita su fe en el hombre como ser supremo por excelencia, reflejo de la divinidad que actúa como paladín, blandiendo la lanza de la ciencia y el escudo del humanismo en la lucha por encaminar al mundo hacia un brillante porvenir. La idea del progreso a partir del desarrollo científico e industrial, junto a un marcado humanismo, serán entonces las principales características del Modernismo.

El mundo se concibe como un todo ordenado, una gran comunidad sistemáticamente organizada donde cada individuo representa una pieza con un valor y función determinados, dentro de la gran maquinaria que compone la civilización. Pero no sólo la ciencia tendrá un rol protagónico en el funcionamiento de este gran sistema,

pues la filosofía y, sobre todo, el arte; fungirán como lubricante para mantener rodando los engranajes del progreso. A partir de esta combinación entre visión romántica y sed de avance, surgen en el arte las grandes vanguardias, cuyos principales objetivos eran encumbrar la consciencia colectiva en un nivel superior y transformar la sociedad de su tiempo mediante la aplicación e interpretación de códigos artísticos nuevos y más elevados, distintos a la tradicional estética de los Salones.

No obstante, los ideales vanguardistas encontrarían dificultades para cuajar en el gusto popular. *Su “estética avanzada” resulta inadmisibile para muchos espectadores, pues visitaban las exposiciones de arte con la esperanza de disfrutar de la “belleza”, entendida por ellos de acuerdo a las exigencias de una estética ya socialmente aceptada.*<sup>81</sup> Al encontrarse con complejos códigos visuales e intelectuales, el público general queda estupefacto, y sin lograr descifrarlos, lo que genera rechazo hacia la obra, eliminando con ello cualquier posibilidad de sinergia entre arte y sociedad. De este modo, la imposibilidad de integrarse al gusto burgués sentó las bases para el fracaso de las vanguardias.

En su afán de innovación, el Modernismo da inicio al sistemático cuestionamiento de los modelos y autoridades establecidas, no sólo en el arte sino en todos los campos socioculturales, donde la religión resultó especialmente afectada. Como afirma Savater:

*La doctrina ético-religiosa tradicional, antes impuesta autoritariamente por la jerarquía exterior, se interioriza de modo tan suficiente que el individuo ya no necesita la amenaza dogmática para sustentarla. La “mayoría de edad” ilustrada, según Kant -como luego según Freud- es la supresión de la autoridad paterna, porque uno mismo ha llegado a convertirse en su propio padre.*<sup>82</sup>

En esta necesidad de “supresión de la autoridad paterna”, la validez de las instituciones oficiales que representan el poder, (dígase Estado, Iglesia, Academia, Salones de Arte, entre otros) y que, anteriormente, eran vistas como proveedoras de guía y protección, es sometida a un profundo escrutinio. Ya a partir de los sesenta, surgen varios movimientos que cuestionan el orden social establecido, y desafían al sistema, como el Free Speech Movement, iniciado por los estudiantes de la universidad Berkeley en California, la Segunda Ola Feminista o el movimiento Hippie, por mencionar algunos.

---

<sup>81</sup> Anna Gradowska. *Op. Cit*, p. 27

<sup>82</sup> Fernando Savater, citado por Anna Gradowska en *Op. Cit*.

*Todos estos movimientos, que fueron cuestionados severamente por la sociedad tradicional, representaban, sin embargo, una ideología humanista, la cual fue característica del Modernismo. Siguiendo las pautas del existencialismo, defendían los derechos comunes del grupo en contra de cualquier exigencia despótica. Como lo aseguran muchos autores, la Postmodernidad cambió este rumbo. En consecuencia tomaron importancia los intereses particulares, mientras la perdieron las grandes ideologías.*<sup>83</sup>

A pesar de la fe depositada en el ideal de progreso, durante el siglo XX se suscita una serie de eventos históricos que aplastaron el optimismo del pensamiento Moderno. Las desilusiones políticas, sociales, científicas y ambientales acentuadas por acontecimientos como la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, la caída del Muro de Berlín, la Guerra de Vietnam y el desastre de Chernobyl, entre otros, hicieron añicos las esperanzas del Humanismo Modernista. En este contexto, la humanidad se sumerge en un caos existencial, donde se replantean todas las teorías y conocimientos que hasta el momento eran tenidos como verdades absolutas: ha nacido la Postmodernidad.

La civilización occidental experimenta entonces una mutación que va del orden (moderno) al caos (postmoderno). La visión anterior del hombre como ser supremo, imagen y semejanza de Dios, se resquebraja. Ideas que antes se tenían por sentadas caen desde su pedestal de inmutabilidad, y las teorías científicas de antaño se derrumban, mientras se concientiza que cualquier novedad en el ámbito del conocimiento no es más que una hipótesis con potencial de ser refutada.

*Los grandes sistemas teóricos que anteriormente formaban bases de nuestros conocimientos científicos, y que nos parecían seguros y comprobados, con el tiempo resultaron erróneos (...) Después de estas y muchas otras experiencias ya sospechamos, que las nuevas e impresionantes ideas formuladas recientemente un día también perderán su argumento.*<sup>84</sup>

La perspectiva del hombre se encuentra parcializada por lo que éste supone conocer, sin embargo le es imposible aferrarse a certeza alguna. Todo es subjetivo, y la realidad se presenta ya no como un todo estructurado, sino como un conjunto de fragmentos con más o menos coherencia. Imposibilitados de alcanzar la verdad absoluta, *hemos aceptado que todos los juicios son relativos. Esta nueva conciencia nos obliga también a reconocer los derechos del otro, porque todos estamos en posesión de algunas verdades fragmentarias.*<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Anna Gradowska, *Ibidem*, p. 33

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 151

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 152

Como ha señalado Gradowska, en el Postmodernismo se abandonan las grandes ideologías en pro de los intereses individuales, y en contraposición a la sociedad regulada y homogénea propuesta por el Modernismo, se favorece ahora la definición de identidades particulares, (sexuales, raciales, nacionales, etc.). En esta nueva realidad todo es plural y relativo como consecuencia de lo cual los valores de lo híbrido serán no solamente aceptados, sino aplaudidos.

La autora también destaca que particularmente la década de los ochenta representará una coyuntura especial, pues será el momento en el que emerjan con fuerza las grandes confusiones en torno a la polémica de lo Postmoderno. La atmósfera de pluralidad que caracterizó este período histórico, favoreció el florecimiento de grupos hasta el momento discriminados (debido a su raza, género u orientación sexual), que ahora exigen legitimación social.

*En la década de 1980 surgieron a la vista algunas subculturas, anteriormente calificadas como marginales, y que ahora reclamaban su reconocimiento, pues la nueva situación a favor de la pluralidad de posturas estéticas paralelas les abrió perspectivas de ascenso. Entre ellas se ubica el movimiento femenino, el de los homosexuales, y últimamente también el de los enfermos de SIDA.<sup>86</sup>*

Con el impulso del movimiento feminista, la revolución sexual tomó por sorpresa a una sociedad dominada por más de veinte siglos de tradición patriarcal, liberando al sexo femenino de las antiguas cadenas impuestas a su género, lo que ocasionó una oleada de cambios culturales, y encendió la chispa en el levantamiento de otros grupos marginados. Una vez estas subculturas dejan de ser acalladas y reprimidas por la creencia en la existencia de una única forma digna de humanidad, universal y homogénea, se pronuncian ante el mundo anunciando la validez de su propia existencia.

Gianni Vattimo especifica que este proceso de liberación de las diferencias en oposición a lo uniforme, no corresponde necesariamente a una manifestación espontánea de irracionalidad y anarquía. *La liberación de las diversidades es un acto por el cual éstas 'toman la palabra'. Se presentan, es decir, se 'ponen en forma' de manera que pueden hacerse reconocer; algo totalmente distinto de una manifestación irracional de espontaneidad.<sup>87</sup>*

En el caso del movimiento homosexual, podemos rastrear sus orígenes tan lejos como a 1951, momento en cual Harry Hay y Chuck Rowland *habían fundado, en Los*

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 117

<sup>87</sup> Gianni Vattimo, *Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?*, en: Gianni Vattimo y otros, *En torno a la posmodernidad*. Citado por Anna Gradowska en *Ibidem*, P. 47

*Angeles, el primer grupo de defensa (La Mattachine Society) y que, en 1955, en San Francisco, Phyllis Lyon y Del Martin habían creado The Daughters of Bilitis, organización lesbiana casi paralela.*<sup>88</sup> Ambas organizaciones siguieron activas para 1969, y desde su fundación promovieron la lucha por los derechos de los homosexuales, distribuyeron publicaciones de interés con esa temática y participaron en acciones de calle, preparando el terreno para la futura organización del movimiento gay.

Si bien la primera manifestación pública a favor de los derechos homosexuales se produjo en 1964, *en realidad un piquete formado por diez personas, pertenecientes a la Homosexual League of New York y a la League for Sexual Freedom, frente al Army Induction Center neoyorquino, en protesta contra la expulsión de gays del ejército*<sup>89</sup>; lo cierto es que la fecha más recordada en la historia del movimiento homosexual (y que incluso es tomada hoy en día como el nacimiento del orgullo gay) es el 28 de junio de 1969, cuando la policía de New York irrumpió en el Stonewall Inn, bar regentado por la mafia, popular entre homosexuales y travestis por aquellos tiempos.

Las redadas policiales eran comunes en este local, sin embargo esa madrugada los uniformados se encontraron con una multitud que, harta del acoso y las constantes vejaciones de la autoridad hacia sus pares, decidió protestar y revelarse, dando inicio a una serie de enfrentamientos que se extendería por varios días, y sentaría las bases para la organización a una escala sin precedentes del movimiento homosexual, no solo en Estados Unidos, sino en el resto del mundo.

Si ya desde años anteriores venían produciéndose distintas manifestaciones, ¿qué hizo tan especial a Stonewall para que adquiriese tal significación a nivel histórico? La respuesta a esta interrogante debemos buscarla en la confluencia en el tiempo y espacio que este acontecimiento tuvo en relación a la actividad de otros movimientos sociales, como la lucha de los afroamericanos por sus derechos civiles, la segunda ola feminista, las manifestaciones contra la Guerra de Vietnam, las protestas estudiantiles y el movimiento hippie. Esta fue una etapa sumamente turbulenta a nivel sociocultural y político, caracterizada por un clima beligerante y una sensación de insatisfacción colectiva, que abonaría el terreno para la expresión de múltiples voces anteriormente acalladas.

---

<sup>88</sup> Rafael Mérida, *Manifestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*, p. 9

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 9

*El cuestionamiento de las desigualdades que sufrían los gays, lesbianas o trans puede valorarse, así, en un contexto de denuncia más amplio en contra de las injusticias económicas, raciales, genéricas o sexuales e, incluso, enlazarse con una amplia tradición filosófica, política y artística que arranca en el siglo XIX: la literatura de protesta estadounidense, que abarcaría piezas a favor de la abolición de la esclavitud, el sufragio universal y el feminismo.<sup>90</sup>*

Debemos tener en cuenta también que si, ciertamente, se habían producido acciones de protesta anteriores, Stonewall constituye la primera vez que un grupo de homosexuales respondía abierta y violentamente ante la represión de la autoridad. Los acontecimientos de esa madrugada supusieron el derrumbe definitivo de la muralla que por tanto tiempo contuvo la ira de un grupo reacio a seguir tolerando sumisamente el atropello y la discriminación; un grupo ahora listo para luchar sin descanso a fin de lograr un reconocimiento oficial. Por ende este momento quedaría plasmado en la memoria colectiva como el nacimiento del orgullo gay.

La energía liberada en Stonewall afecta especialmente al homosexual que añora una visión reivindicativa de su orientación sexual. A partir de entonces este individuo se percató de que no está solo, y hace alianza con muchos otros que como él, quieren dejar de existir a la sombra de callejones oscuros y bares de mala muerte. Las luchas sociales de otros grupos les han motivado demostrándoles que con enfoque crítico, unión y determinación es posible reclamar un espacio legítimo dentro del entramado sociocultural del mundo y del imaginario colectivo. Desde entonces no pararían hasta cristalizar sus propósitos. La comunidad homosexual se consolida y, en adelante, se organiza e involucra activamente en la defensa de sus derechos y la búsqueda de equidad.

Su agenda se estructura en torno a la conformación de una subcultura reconocida, persiguiendo la conquista de espacios urbanos y la infiltración de miembros clave en posiciones de poder –incluyendo la respectiva conquista del orden simbólico en la esfera pública–, a fin de garantizarse una representación digna y fiable que vele por sus intereses, desde sitios donde de otro modo no se los tomaría en cuenta. Surgen nuevos y variados colectivos, que desde distintos enfoques se plantean el logro de esta meta común. En un manifiesto publicado en 1976 el colectivo Fag Rag<sup>91</sup> establece una

---

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 12

<sup>91</sup> Fag Rag fue un colectivo de activistas homosexuales basado en la ciudad de Boston que se encargó a su vez de la publicación de un periódico homónimo dirigido a la comunidad gay, desde 1971 hasta principios de los 80. Sus fundadores fueron Larry Martin, Charley Shively y John Mitzel.

perspectiva tajante en cuanto a la posición que la comunidad gay debe lograr en el seno de la sociedad.

*Nos oponemos vigorosamente a los movimientos que abogan por la integración en las instituciones patriarcales y capitalistas existentes. No queremos un trozo del pastel; el pastel está podrido (...) Algunos nos relacionaremos con el mundo masculino hetero, plantando nuestra semilla de conciencia en sus cabezas y en sus corazones, haciendo salir a la luz el marica que hay en ellos. Es en este sentido que decimos: ¡seamos proselitistas!<sup>92</sup>*

Queda clara su intención de establecerse radicalmente en un espacio propio, que si bien formaría parte del andamiaje sociocultural oficial, representaría un ambiente donde los miembros de esta comunidad podrían expresarse con total libertad, en lugar de ser “integrados” a las instituciones tradicionales de Occidente, que en un intento de “normalizar” a estos individuos, los sometería a las añejas regulaciones patriarcales y heteronormadas, lo que significaría una pérdida de terreno en su batalla por el reconocimiento.

Con la victoria del candidato Harvey Milk, el primer político abiertamente homosexual electo como miembro de la Junta de Supervisores de la ciudad de San Francisco en 1977, el movimiento gay anota una conquista dentro del espinoso campo de la política. Esta victoria, aunque breve, -pues Milk moriría asesinado en 1978 a manos de un celoso colega homofóbico- marcaría un hito en la historia, y ayudaría a redefinir el modo en que la sociedad percibía a la comunidad homosexual, como lo expresa el propio Milk en su famoso Discurso de la Esperanza, cuando afirma: *Una persona gay en el gobierno puede sentar las bases, puede inspirar respeto no sólo a la gran comunidad, sino a la gente más joven de nuestra propia comunidad, que necesita tanto ejemplos como esperanza*<sup>93</sup>

Más adelante, en sus propuestas para una política gay<sup>94</sup>, publicadas en 1981, Michael Denny reafirma la necesidad y la importancia que la creación de sus propios espacios –tangibles e intangibles- tiene para la estabilidad y prevalencia de la comunidad gay. El autor afirma:

*Si la sociedad intenta destruirnos, en primer lugar, aislándonos, lo que sigue es que no sólo es necesario luchar por la resistencia, sino también por el reconocimiento de una comunidad y por la construcción de un mundo (...) La futura construcción y consolidación del gueto gay es un objetivo político*

---

<sup>92</sup> Colectivo Fag Rag. “Segundo Plan Quinquenal”, en *Ibidem*, p. 110

<sup>93</sup> Harvey Milk. “El Discurso de la Esperanza”, en *Ibidem*, p. 122

<sup>94</sup> Entendida ésta como la línea de acción pública y del Estado moderno para la convivencia en el espacio público, cuya dinámica social no está exenta de roces, disputas y desacuerdos

*inmediato y necesario (...) Podemos aprender mucho de los negros y los colonizados sobre el dolor de ser intrusos en el mundo, <<hombres invisibles>>, pero también debemos aprender que si queremos vivir en el mundo, y no en el armario, nosotros mismos debemos crear ese mundo a todos los niveles. No nos lo servirán en bandeja de plata. Debemos crear redes de amistad, de relaciones amorosas, de lugares públicos e instituciones, de vecindarios, de arte y de literatura. Una cultura gay es una necesidad política para nuestra supervivencia.<sup>95</sup>*

Con el tiempo, el esfuerzo rendiría frutos, y la comunidad gay no sólo llega a conseguir su nicho dentro la sociedad, sino que incluso sus modas, símbolos y posturas estéticas logran permear en la cultura popular, sobre todo a través del arte y, principalmente, los medios de comunicación masiva. El nivel al que los elementos de esta subcultura lograron calar en el macrocosmos de la cultura occidental, se justifica en gran parte gracias al emergente fenómeno del mercado de masas, otro de los atributos inherentes al advenimiento de la Postmodernidad.

Coral Herrera indica que en paralelo, e influenciados por la teoría feminista, los estudios de género, el postestructuralismo y otras teorías, aparecen en el ámbito académico los *gay's studies* o estudios gay, corriente que se encargaría de estudiar el fenómeno de la homosexualidad desde diversas perspectivas (histórica, antropológica, artística, psicológica, literaria, sociológica etc.). *Así, al igual que los Estudios de Género encontraron que no existe una sola forma de ser mujer u hombre, y que existen multitud de ideologías de la masculinidad y la feminidad, los Estudios Gays reivindicarán la multipluralidad de las identidades homosexuales.*<sup>96</sup> Esta visión impactará no sólo en el seno de la comunidad homosexual, sino que aportará elementos en la configuración de las masculinidades nuevas y plurales que se producen a partir de entonces, como veremos más adelante.

Durante este período surgen nuevos rasgos formales en la cultura, que se identifican con la aparición de un nuevo modelo socioeconómico, el cual podemos definir como la sociedad de consumo. Los medios de comunicación masiva, de la mano de las nuevas tecnologías, serán los protagonistas e impulsores de este nuevo modelo, adquiriendo un poder sin paralelo en la historia de la civilización occidental.

La gran cantidad de datos, la inmediatez de la información y la infinita variedad de imagería con la que los medios inundan el entorno público, - e incluso la esfera íntima del hogar, gracias a la televisión, la radio y los medios impresos-, dejan al

---

<sup>95</sup> Michael Denny. "Política gay: dieciséis propuestas", en *Ibidem*, p. 175-176

<sup>96</sup> Coral Herrera, *Más allá de las etiquetas*, p. 261.

espectador confundido, saturado e hipnotizado, de modo que éste empieza a percibir el mundo a través del cristal que los mass-media pone ante sus ojos. Según Gradowska este nuevo modelo que propone el postmodernismo corresponde a la tercera fase histórica del capitalismo.

*En esta etapa el individuo ya no dirige, sino es dirigido por las poderosas instituciones de muy amplio alcance territorial (...) su más importante tarea es el “marketing”, que deberá conducir a las ventas provechosas, al consumo social generalizado. Este “marketing” persuasivo tiene mayor importancia que la misma producción. El individuo, y aquí podemos ver también al artista, ya sabe que no se puede expresar a sí mismo, porque actúa bajo las influencias externas impuestas por los mass-media que habían programado su forma de ver y pensar.<sup>97</sup>*

La irrupción de estos nuevos medios revolucionó la vida cultural de la mayor parte de Occidente, y por tanto del horizonte de mentalidades o visiones del mundo, lo cual se evidenció en el desarrollo del quehacer artístico, pues dejó atrás las formas de expresión tradicionales y apostó por la novedad que lo digital aportaba a la escena, como ya empezamos a ver en muchas de las obras del Pop Art en adelante.

*A través de un recorrido cronológico podríamos observar los importantes cambios formales que marcaron en esta etapa a los objetos artísticos, expresando ideas y apoyándose cada vez más en los medios de la cultura de masas, que reemplazaron progresivamente a las formas pictóricas y escultóricas tradicionales.<sup>98</sup>*

Pero la revolución no se limitó a la forma, pues paralelamente al desplazamiento de los medios artísticos tradicionales empiezan a explorarse temáticas que si bien ya habían experimentado tímidos escauceos con la esfera del arte, ahora asaltan desfachadamente la arena cultural encontrando en ésta el vehículo idóneo para la expresión sentimental e ideológica de los grupos vulnerables en reciente proceso de liberación que, en un postmoderno mar de diversidades, encuentran un espacio para pronunciarse.

A galope entre las feministas y los grupos étnicos, la incipiente comunidad gay añadió decisivamente su particular matiz de lucha al ya colorido lienzo de la nueva pluralidad cultural en disputa. Mientras estas radicales tonalidades pueden haber herido las delicadas pupilas conservadoras, en paralelo estimularon el gusto del público hacia

---

<sup>97</sup> Anna Gradowska, *Op. Cit.* p. 66

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 83

una mayor variedad y una condición de ruptura en la producción plástica. Como afirma Saslow:

*El mundo del arte parecía perder su camino en la creciente crisis cultural, y – con los mass-media y las imágenes electrónicas pisándole los talones- zigzaguea frenéticamente de una tendencia a la siguiente. Críticos y galerías acogieron el arte gay y lesbiano sinceramente, si acaso algo desesperadamente, mientras corrían hacia cualquier terreno aún por encima de la emergente marea de competición por la atención visual del público.*<sup>99</sup>

Ha pasado un tiempo desde aquel Big Bang a escala que significó Stonewall, gracias al cual ha nacido un universo de canales que hacen posible la manifestación de la cultura gay, desde lo académico a lo político, extendiendo su proyección hacia el ámbito internacional. *Como otros grupos diferenciados por sexo o etnicidad, la subcultura post-stonewall existe en tensión dinámica con las instituciones tradicionales de arte, dinero y poder.*<sup>100</sup> El camino está pavimentado para que los emergentes –y, en muchas ocasiones, irreverentes- nuevos astros del mundo artístico orbiten el camino hacia la deconstrucción de los paradigmas culturales tradicionales, contribuyendo con su propio campo gravitacional a intensificar las tensiones con las instituciones oficiales.

## **2.2 Génesis de la fotografía homoerótica.**

La historiadora Anna Gradowska comenta que particularmente durante la década de los 80, *se llegó a conocer también, que el discurso americano en el campo de la cultura está dominado por la televisión, el cine y la fotografía.*<sup>101</sup> Esta última, sobre todo, ocupó una posición protagónica en las creaciones artísticas del momento muy especialmente en aquellas que tocan consciente o inconscientemente la sensibilidad homoerótica. De hecho, como señala Edward Lucie-Smith, la fotografía adquiere un importante papel en la producción de imágenes eróticas en general *puesto*

---

<sup>99</sup> Traducción del autor: “The art world seemed to lose its way in the widening cultural crisis and –with the mass media and electronic images lapping at its heels- zigzagged frantically from one trend to the next. Galleries and critics took up gay and lesbian art sincerely, if a bit desperately, as they ran for any ground still above the rising tide of competition for the public’s visual attention” James Saslow. *Op. Cit.* p. 262.

<sup>100</sup> Traducción del autor: “Like other groups set apart by sex or ethnicity, the post-stonewall subculture exists in dynamic tension with mainstream institutions of art, money and power”. James Saslow, *Op. Cit.* p. 261.

<sup>101</sup> Anna Gradowska, *Op. Cit.* p. 90

que, a pesar de que se sabe que puede ser alterada y manipulada, parece ofrecer una garantía de autenticidad que no está presente en las obras pintadas o dibujadas.<sup>102</sup>

La sensación de inmediatez, intimidad y aparente veracidad que este medio transmite, le hicieron muy popular entre el público ávido de nuevos lenguajes artísticos durante los ochenta. Sin embargo, debemos recordar que, apenas recientemente, la imagen fotográfica empieza a adquirir legitimidad por sí misma en el campo cultural. En su origen fue considerada una curiosidad científica que evolucionó como herramienta de la crónica documental y social. Hasta principios del siglo XX la relación más cercana que tuvo la fotografía con las instituciones de arte oficiales fue la de prestarse como utensilio al servicio de la pintura. Curiosamente, resulta posible establecer un nexo entre la consolidación del medio fotográfico en las altas esferas del arte con el surgimiento de las problemáticas sociales en torno a la homosexualidad y la construcción simbólica del homoerotismo.

*Es, después de todo, una de las felicidades del homoerotismo moderno (de la era Victoriana en adelante) y de la identidad homosexual, posteriormente gay, que su formulación social coincide muy claramente con el nacimiento y crecimiento de la fotografía en sus facetas documental, social y estética.*<sup>103</sup>

Al igual que con el resto de las artes visuales, la sensibilidad homoerótica ha acompañado a la fotografía desde sus orígenes que, como hemos señalado, coinciden fortuitamente con un momento de la era moderna en la cual el debate científico y social sobre la problematización de la figura del homosexual y sus implicaciones en todos los campos, se encuentra en pleno apogeo.

Sin embargo, las expresiones de carácter homoerótico no fueron en un principio tan obvias o directas en este tipo de representaciones y, a menudo, encontraron modos de escabullirse bajo otros propósitos aparentes. En este sentido, *los estudios de Durieu/Delacroix son fundamentales, pues están entre las primeras imágenes fotográficas en presentar el físico clásico como el sitio de una potencial fijación erótica*

---

<sup>102</sup> Edward Lucie-Smith. *La sexualidad en el arte occidental*, p. 261

<sup>103</sup> Traducción del autor: "It is, after all, one of the felicities of modern (from the Victorian era onward) homoeroticism and of homosexual, then gay, identity that its social formulation quite neatly coincides with the birth and growth of photography in its documentary, social and aesthetic modes." Allen Ellenzweig. *The Homoerotic Photograph. Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*, p. 2

*entre el mismo sexo*<sup>104</sup>, a la vez que anticipan el uso de este medio en la difusión de ideales y fantasías homoeróticas del siglo XIX en adelante.

Las fotografías producidas por el francés Eugène Durieu, bajo la dirección del pintor romántico Eugène Delacroix hacia 1853, representan quizás los desnudos masculinos más conocidos de los albores del quehacer fotográfico (fig. 10). La serie consiste en varios retratos de un hombre de voluptuosa y definida musculatura en diversas poses, portando en algunos casos una lanza, sin mayor decoración que algunas telas drapeadas ubicadas al fondo. El modelo que encarna el epítome de la masculinidad clásica, exhibe su musculatura en poses que resaltan el poder de un cuerpo desarrollado a su máximo potencial, moldeado gracias a un esfuerzo consciente por alcanzar la supremacía física.

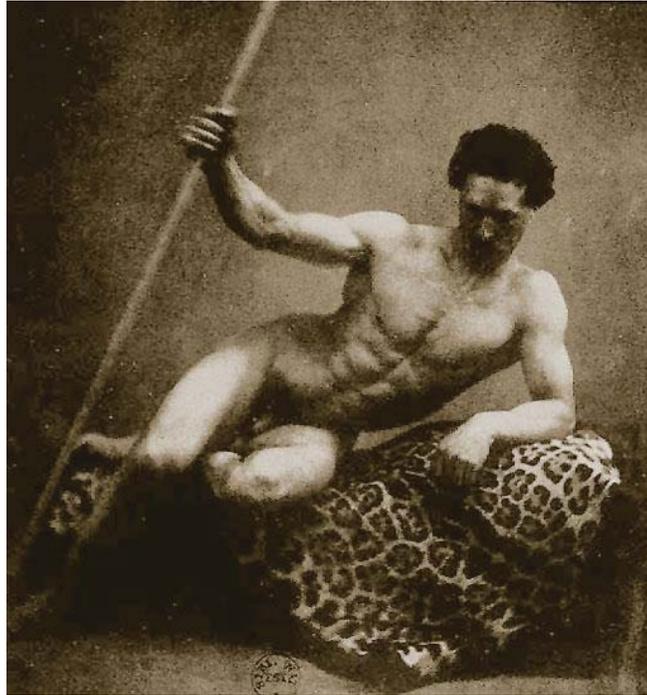


Fig. 10. Eugène Durieu. *Desnudo masculino de un álbum perteneciente a Delacroix*. (1853). Bibliothèque Nationale, Paris.

No resulta casual que estas imágenes evoquen la estampa de una escultura helénica, puesto que si en el uso de esta nueva técnica quería evitarse mancillar la

---

<sup>104</sup> Traducción del autor: “The Durieu/Delacroix life studies are fundamental, for they are among the first photographic images to present the classical physique as the site of a potential same-sex erotic fixation.” *Ibidem*, p. 14

honorabilidad del desnudo masculino, a la par de mantener su función tradicional como representación de elevados ideales de virtud, era necesario que el fotógrafo recurriese a *la imitación de un precedente artístico conocido, especialmente en alusión a la iconografía clásica. Esta estrategia también satisface la necesidad de la fotografía de afirmar su respetabilidad como algo más que una curiosidad científica*<sup>105</sup>.

Si bien es cierto que esta serie de imágenes no estaba destinada a la exhibición en público –su función se limitó a servir como un estudio anatómico, que subrogase al modelo facilitando así el trabajo del pintor–, y que resultaría desacertado atribuir al autor una intención homoerótica premeditada, también es evidente que las mismas representan a la perfección el arquetipo heroico del físico masculino, que aparece en la historia del arte occidental desde las primeras etapas de la antigüedad clásica, basado en igualmente inmemoriales tradiciones de idealización moral y espiritual del vigor viril. *En la fotografía, desde Durieu en el siglo diecinueve hasta las variadas revistas de físico culturismo a través del veinte, esta es una estética que varía en nivel y calidad. Sin embargo dentro de estos niveles yace la significación de la intención.*<sup>106</sup>

En las fotografías de Durieu se muestra este arquetipo de la masculinidad heroica, el cual suele despertar sentimientos encontrados entre el público –en particular el masculino–, desde asombro o admiración hasta envidia, e incluso deseo. La fascinación del varón hacia tal ideal lo guía en el esfuerzo (y el deseo) por adquirir tales atributos para sí mismo, y cumplir así con el canon establecido socialmente de cómo se supone debe ser y lucir un “verdadero” hombre.

La admiración extrema de esas cualidades puede llegar a infundir en las mismas un fuerte carácter erótico. *La delgada y ambigua línea entre la admiración de cualquier hombre hacia tal arquetipo y la atracción homoerótica que es lujuria orientada al objeto, es la cuerda floja sobre la cual han caminado las sociedades occidentales durante generaciones*<sup>107</sup>. Por tanto, el modo en que se puede interpretar el trabajo de Durieu (así como cualquier otra representación similar) resulta un asunto de perspectiva personal, donde la experiencia del espectador tendrá un papel determinante.

---

<sup>105</sup> Traducción del autor: “it would have to do so through imitation of known artistic precedent, especially allusion to classical iconography. This strategy also satisfied photography’s need to assert its respectability as more than a mere scientific curiosity”. *Ibidem*, p. 7.

<sup>106</sup> Traducción del autor: “In photography, from Durieu in the nineteenth century to the various physical culture magazines throughout the twentieth, this is an aesthetic that varies in degree and quality. Yet within these degrees lies significance of intent” *Ídem*

<sup>107</sup> Traducción del autor: “The thin, ambiguous line between any man’s admiration of such type and homoerotic attraction that is an object-oriented lust is the tightrope upon which Western societies have walked for generations.” *Ibidem*, p. 14

*Cualquier modelo fotográfico del hombre como campeón fálico es capaz de proveer excepcional combustible para este particular tipo de admiración homoerótica, un sentimiento mezclado con cantidades variables de envidia, deseo, e identificación, dependiendo de las propias inclinaciones homosexuales del observador.*<sup>108</sup>

Esto es algo que convendrá recordar en la interpretación de aquellas imágenes que por su naturaleza, puedan prestarse a inflamar el sentimiento homoerótico. Resulta paradójico que el trabajo de la dupla Durieu/Delacroix sobre el desnudo masculino, se produjera en un momento en el cual el principal productor, distribuidor y consumidor de imagería erótica era el hombre heterosexual a quien, seguramente, no le interesaría o agradaría verse a sí mismo representado como objeto pasivo destinado a la contemplación lasciva por parte de otros individuos. Este papel de sujeto cosificado había estado reservado hasta entonces para el sexo femenino, pero a medida que se acerca el siglo XX, aires de cambio empiezan a soplar con fuerza.

A pesar de haber surgido en un contexto dominado por el rígido puritanismo victoriano, en el cual erotizar el cuerpo masculino constituía un gran tabú, desde esta época también atestiguamos una lenta y progresiva erosión de los valores del sistema burgués, al igual que los primeros brotes de feminismo en el panorama social.<sup>109</sup> Aunque tales obras no estuvieron destinadas a circular públicamente, sino que fueron creadas como utensilio al servicio de la pintura, su propensión a ser interpretadas desde una perspectiva homoerótica, y su valor como predecesoras en la explotación de la imagen masculina como fuente de placer, resultan innegables.

Más allá de lo que se pueda inferir o especular sobre el propósito del dúo francés en esta temprana muestra de desnudos masculinos, la realidad es que *la historia de la fotografía exhibe amplia y persistente prueba de que la mirada masculina hacia otros hombres (y especialmente otros hombres y chicos de belleza física) es intrínseca al medio y su lucha por ser aceptada como una forma de arte.*<sup>110</sup> Al todavía no existir

---

<sup>108</sup> Traducción del autor: "Any photographic model of man-as-phallic-champion is capable of providing exceptional fuel for this particular kind of homoerotic admiration, a feeling mixed with variable amounts of envy, desire, and identification, depending on the viewer's own homosexual inclinations." *Ídem*

<sup>109</sup> Desde 1848 se produce en Nueva York la Convención de Seneca Falls, donde se reunió un gran grupo de activistas estadounidenses para discutir asuntos relacionados a los derechos de la mujer en ese país. A la par, en Inglaterra surge el movimiento de las *suffragettes*, quienes lucharon por la igualdad de derechos civiles, incluyendo el acceso femenino al voto. Figuras como Emmeline Pankhurst, Josephine Butler y Sarah Emily Davies lideran el activismo femenino británico, abogando además del derecho al voto, por el acceso a la educación igualitaria entre ambos sexos.

<sup>110</sup> Traducción del autor: "The history of photography itself exhibits ample and persistent proof that the male gaze upon other men (and especially upon other men and boys of physical beauty) is intrinsic to the medium and its struggle to gain acceptance as an art form." *Ibíd.*, p. 2.

durante el siglo XIX una definición exacta de homosexualidad, resultaba difícil clasificar cualquier imagen bajo esta categoría, lo cual permitió el tímido florecimiento del desnudo masculino -aún bajo la desconfiada mirada de las autoridades- a la sombra de ciertos pretextos, como la alusión al mundo clásico y la exaltación idealizada de la camaradería y los lazos de amistad entre varones.

Durante este período era común la segregación sexual institucionalizada, en forma de clubes universitarios, grupos deportivos, el ejército y demás. En tal entorno, *la estrecha intimidad física, incluso entre participantes sin ropa, estaba disponible como una expresión de las inquebrantables lealtades entre colegas, camaradas y compañeros.*<sup>111</sup> Un ejemplo lo encontramos en la obra del norteamericano Thomas Eakins quien empleó parte de su trabajo fotográfico como base para imbuir su pintura de un extraordinario realismo.



Fig.11. Thomas Eakins. *Estudio para "The Swimming Hole"*. (1883).  
Smithsonian Institution.

---

<sup>111</sup> Traducción del autor: "Close physical intimacy, even between unclothed participants, was available as an expression of the abiding loyalties of colleagues, comrades, and companions." *Ibíd.*, p. 17

Su estudio para *The Swimming Hole* (fig. 11) captura un momento de juventud idílico donde reinan el juego y la camaradería; un espacio netamente viril donde sus protagonistas encuentran un santuario apartado de la influencia femenina. La desnudez de los mismos, excusada bajo el ensalzamiento de la amistad masculina, la agilidad física y el contacto pleno con la naturaleza otorgan a la escena una connotación de intimidad ambivalente, y la envuelven bajo un halo de sensibilidad homoerótica.

*Si bien esta fotografía es un estudio de figuras en movimiento, es también una evocación bucólica de elevados espíritus juveniles, de ese momento en la vida cuando la urgencia sexual yace justo bajo la faz del decoro civil.*<sup>112</sup> De modo indirecto la imagen hace referencia a lo que Ellenzweig denomina un implícito subtexto de experimentación homosexual inocente, inherente a la adolescencia, el cual Eakins supo plasmar magistralmente tanto en fotografía como en pintura.

A medida que la fotografía lograba una mayor autonomía como objeto con un valor estético intrínseco, la producción de imágenes en este campo empieza a ser cada vez más elaborada, alcanzando lo teatral. El uso de utilería, vestuarios, elementos decorativos y un minucioso estudio en la estructura de la composición son rasgos propios de estas nuevas producciones, en las que el revelado final no está destinado a servir como apoyo a la pintura sino que constituye una obra en sí mismo.

En este contexto, e influida por el espíritu de los estetas decimonónicos tan característico de su era -epitomizado en la figura del célebre Oscar Wilde- encontramos la obra del Barón Wilhelm Von Gloeden, aristócrata y fotógrafo alemán radicado en Italia que se encargó de revivir y reinventar la era dorada de la Grecia antigua, yuxtaponiendo el cuerpo desnudo de los jóvenes campesinos de la Sicilia actual, ataviados con algunos accesorios reminiscentes del pasado clásico, contra el mismo paisaje mediterráneo que otrora atestiguara el desarrollo de las grandes culturas de la antigüedad (fig 12).

En contraste con Eakins, la obra de Von Gloeden presenta un sesgo homoerótico más directo con una marcada exaltación de la belleza del cuerpo masculino adolescente, mostrando modelos en posturas sugerentes, que en algunos casos intercambian entre sí caricias y miradas de un evidente matiz erótico. Ellenzweig señala que la fotografía de Von Gloeden estaba dirigida a una audiencia cosmopolita,

---

<sup>112</sup> Traducción del autor: "As much as this photograph is a study of figures in motion, it is also a bucolic evocation of youthful high spirits, of that time in life when the sexual urge lies just beneath the surface of civil propriety". *Ibidem*, p. 25

libertina y en su mayoría homosexual, y que la misma, junto al trabajo de otros fotógrafos pictorialistas como el americano Holland Day (...) *sugieren la influencia colateral que una subcultura homosexual de facto empezó a tener en la estética de la fotografía, si no en todas las formas de arte moderno*<sup>113</sup>.

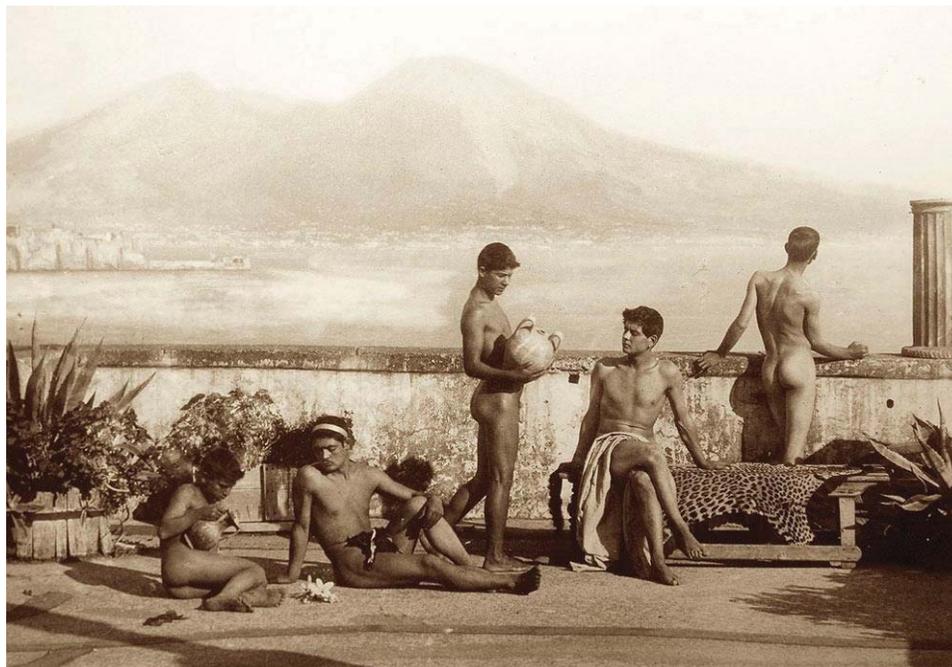


Fig. 12. Wilhelm Von Gloeden. *Sin título*. (1900)

Ambos artistas seguían la línea de pensamiento esteta del arte por el arte, donde la belleza es un fin en sí mismo sin necesidad de demostrar o representar algo trascendente al mero goce estético, y que ambos

*Eran adherentes al principio básico de la fotografía como una forma artística autónoma, una creencia encapsulada en el término "Pictorialismo". Para ellos, la certificación de la belleza masculina mediante referencias clásicas era no sólo un medio de hacer seguros los elementos eróticos implícitos, sino también de validar en primera instancia la fotografía como Arte.*<sup>114</sup>

Al seleccionar temas que típicamente se han utilizado para justificar el desnudo en la pintura académica, el fotógrafo reivindica el valor artístico de la nueva técnica

<sup>113</sup>. Traducción del autor: "(...) suggest the sideline influence a de facto homosexual subculture began to have on the aesthetics of photography, if not on all modern art forms." Allen Ellenzweig. *Op. Cit.* p. 26

<sup>114</sup> Traducción del autor: "were adherents of the basic tenet of photography as an autonomous art form, a belief encapsulated in the term 'Pictorialism'. For them, the certification of male beauty through classical reference was not just a means of making safe implicit erotic elements, but of validating in the first instance photography as Art". *Ídem*.

pictórica. Otra particularidad de Von Gloeden, que apreciamos también en algunas obras de Eakins, es que se distancian de la figura del héroe fornido e hipermasculino, y se enfocan en exaltar la belleza delicada de los esbeltos cuerpos adolescentes, evocando los erómenos griegos.

Como apreciamos, son diversos los enfoques con los que los artistas han abordado el culto al cuerpo masculino, variando el grado y la intensidad en la intención de una estética homoerótica, lo que ya señalamos líneas atrás. Encontramos desde esta etapa un rasgo que será constante en épocas posteriores: que en la expresión homoerótica se distinguen dos polos en la representación de la masculinidad, como son la feminización y androginismo de los cuerpos jóvenes, y la hipermasculinización del hombre adulto.

### **2.3 La fotografía en la era de la cultura de masas, o el cortejo entre el arte y la publicidad**

#### **2.3.1 Del “open secret” a las “beefcake”**

Con la paulatina expansión del mercado de masas desde las primeras décadas del siglo XX, el homoerotismo empieza a proyectarse en la cultura popular mediante lo que Reed llama la dinámica del “open secret” o secreto a voces. Según el autor, dicha dinámica originada en el arte vanguardista de principios del siglo XX permitió la expresión de códigos y estéticas asociadas a la homosexualidad de tal modo que su esencia pudiera insinuarse y sospecharse, pero nunca reconocerse como tal. De este modo, la sociedad burguesa toleraba la trasgresión a la norma, -al igual que las sociedades antiguas toleraban el derroche carnal de los carnavales- pero siempre que la situación no pasara de una mera sugerencia.

La aceptación parcial de tales códigos se daba gracias a que si bien los mismos retaban al sistema de valores burgueses, reforzaban, al mismo tiempo, la noción de individualismo que ya desde este momento empieza a posicionarse como el ideal de una sociedad que, paradójicamente, vive y se desarrolla mayormente de acuerdo a normas prescritas.

*El compromiso con la vanguardia artística permite a las audiencias gratificarse en la trasgresión vicaria e individualista, sin arriesgar la pérdida de autoridad. Una estrategia para mantener autoridad –consciente hasta*

*cierto grado- es que las audiencias sientan que conocen el secreto de los artistas de vanguardia que los desafían, o del avant-garde en general. La sexología permitió creer a la burguesía que ese secreto era la homosexualidad. Las audiencias burguesas alentaron al artista de vanguardia que excitaba y provocaba su sentido del escándalo sin –y esto es crucial- articular la identidad homosexual explícitamente, puesto que esto robaría a las audiencias la autoridad que derivaron del sentimiento de que poseían información privilegiada.*<sup>115</sup>

Oscar Wilde representa la quintaesencia de tal dinámica del secreto a voces. Su meteórica carrera como *l'enfant terrible* de la literatura victoriana y su gran reputación como el dandy/esteta provocador por excelencia, se desplomaron cuando estalló el escándalo que revelaría públicamente su homosexualidad, derivando en un bochornoso juicio y su posterior encarcelación. A medida que el siglo avanza, la dinámica se expande a formas de cultura más populares, y surgen nuevas figuras que avivan la controversia del *open secret*, como el extravagante pianista Liberace, activo entre los años cuarenta y sesenta, con su estética afeminada y recargada.

Los emergentes campos de la publicidad y la moda, apoyados en la expansión de las revistas y publicaciones ilustradas también reflejaron esta paradoja. La prolífica carrera del ilustrador norteamericano J. C. Leyendecker da cuenta del fenómeno: su personaje *Arrow Collar Man*, (fig. 13), inventado hacia 1905, para protagonizar una campaña publicitaria de camisas y cuellos desmontables fue una de las primeras estrellas de la cultura gráfica del mercadeo. Considerado el epítome de la masculinidad y la elegancia del hombre de principios del siglo XX, el robusto y siempre impecable caballero es representado en diversas situaciones y poses consideradas típicamente varoniles. El personaje se volvió tan icónico que incluso recibía correspondencia con declaraciones de amor entre su fanaticada femenina.

Un examen más detallado a estos anuncios revela una subliminal connotación homoerótica. Es usual entre las ilustraciones de Leyendecker que las figuras masculinas presten poca o ninguna atención a sus contrapartes del sexo opuesto, y en su lugar intercambien entre sí intensas miradas cargadas de deseo, como en el anuncio de la figura 13. *Infundiendo los productos publicitados con la fascinación de la modernidad atrevida, los atractivos hombres de Leyendecker, representados tanto deseables como deseando, marcan un estándar en la*

---

<sup>115</sup> Traducción del autor: “engagement with avant-garde art allows audiences to indulge in vicarious individualistic transgression without risking loss of authority. One strategy for maintaining authority – conscious to varying degrees- is for audiences to feel they know the secret of the avant-garde artist who challenges them or of the avant-garde in general. Sexology allowed the bourgeoisie to believe that secret was homosexuality. Bourgeois audiences encouraged avant-garde artist who titillated and provoked their sense of the outrageous without –and this is crucial- articulating homosexual identity explicitly, since that would rob audiences of the authority they derived from the sense that they held privileged information.” Christopher Reed, *Op. Cit*, p. 137.

*imagería de moda y publicidad.*<sup>116</sup> Gracias a las revistas que circulaban en los hogares de clase media, imágenes de este tipo logran llegar a un amplio público, aunque es difícil estimar hasta qué punto la audiencia era consciente de la ambigüedad erótica de las mismas.



Fig. 13. J.C. Leyendecker. Anuncio para Arrow Shirt Collar (1910)

Siguiendo la misma línea, la marca de toallas Cannon aprovechó el potencial erótico de la figura masculina como un incentivo para impulsar sus ventas. Su campaña publicitaria durante los años de la Segunda Guerra Mundial consta de una serie de anuncios que circularon ampliamente en revistas femeninas y noticieros, los cuales mostraban escenas jocosas durante la hora del baño de los soldados americanos apostados en tierras exóticas. El velo de comicidad difícilmente disimulaba el homoerotismo irradiado por un grupo de atléticos hombres desnudos jugueteando pícaramente durante el baño.

La figura 14 nos proporciona un claro ejemplo de lo anterior. En ella, un soldado desnudo divierte a sus compañeros sosteniendo una hoja de palma sobre sus partes, en una pose evidentemente femenina, mientras dirige una coqueta mirada a uno de ellos. Un camarada le silba, y otro par parece pasarla muy bien mientras uno asiste al otro en su baño, vertiéndole agua sobre la cabeza. La aldea africana que sirve de fondo a la ilustración, con sus pobladores inexpresivos contemplando la escena, parece estar

---

<sup>116</sup> Traducción del autor: “Infusing the products they advertised with the allure of daring modernity, Leyendecker’s eye-catching men, depicted as both desiring and desirable, set a standard for advertising and fashion imagery”. *Ibidem*, p. 143.

desconectada del grupo principal y servir meramente de excusa para la representación de esta lúdica interacción homoerótica entre soldados.

TRUE TOWEL TALES: No. 6 . . . AS TOLD US BY A SOLDIER

Illustration as described by the soldier

**BUNA BATHTUB**

"We came across this Buna village," says a private in the army, "and down on the beach was a canoe that the natives had no use for. It was full of rainwater and we were dirty. The natives thought we were wacky—but shatta bath, brother, shatta bath!" A freshwater bath is a welcome novelty sometimes to our men who are battle-hot and so amped up. But they do have towels—and they're grateful for em! Good towels, too. Many are Cannon—bark, efficient, hard-working—the kind you're proud to own as standard home equipment. We all need towels—but they need them more. That's why there aren't as many here at home. The best reason in the world for us to take special care of those we have!

**Millions of Cannon Towels**

are now going to the Armed Forces. You can't find a similar selection in the stores—lower prices and a limited variety of colors. But the durable Cannon quality, the hard quality that will see you through, remains the same. When the war is over, Cannon will again present the newest styles in the most charming colors. For free booklet, "How to Make Your Towels Last Longer," write to Cannon Mills, Inc., 75 Worth Street, New York 11, N. Y.

For Victory—Buy U. S. War Bonds!

**Cannon Towels**

CANNON SHEETS CANNON HOSIERY

**HOW TO MAKE YOUR TOWELS LAST LONGER AND STAY DURABLE FOR THE DURATION!**

Laundrie before they become too called fluff-dry heavy towels—never iron. If kept are sogged—out off, never pull. Mind soap and other breaks immediately. Buy good-quality towels—always the best economy.

Fig. 14. Anónimo. Anuncio de toallas Cannon, número 6 de una serie publicada en diversas revistas. (1944).

*Estas imágenes estaban dirigidas a mujeres en el frente del hogar en una dinámica comparable al modo en que el Baño Turco de Ingres (...) multiplica cuerpos en profusión homoerótica para el deleite de espectadores presuntamente heterosexuales. Estos anuncios ejemplifican el funcionamiento del secreto a voces en el modo en que atraen atención y sugieren una sofisticación atrevida mediante alusiones al tabú, sin afirmar —o incluso reconocer explícitamente— la homosexualidad.<sup>117</sup>*

A medida que los medios impresos se volcaron hacia la fotografía, la carrera de jóvenes fotógrafos se vio impulsada, sobre todo, en el ámbito de la moda. Las revistas de estilo, artes y farándula se encargaron de proyectar mediante este medio un nuevo

<sup>117</sup> Traducción del autor: "These images targeted women on the home front in a dynamic comparable to the way Ingres' Turkish Bath (...) multiplies bodies in homoerotic profusion for the delight of viewers presumed to be heterosexual. These advertisements exemplify the workings of the open secret in the way they attract attention and suggest daring sophistication by allusions to the taboo, without affirming —or even explicitly acknowledging— homosexuality". *Ibidem*, p. 145.

modo de vida moderno, esteticista, sofisticado y glamoroso. Como indica Reed, una consecuencia de la imagen de cultura moderna impulsada por estas revistas fue que *los estereotipos atribuyendo homosexualidad a hombres diseñadores de moda, decoradores de interiores y coreógrafos floreció junto a las publicaciones que promovían su trabajo*<sup>118</sup>. Tales estereotipos tuvieron un efecto ambivalente, repeliendo a unos y atrayendo a otros hacia este tipo de recién surgidas carreras.



Fig.15. George Platt Lynes. *Pose de “Orpheus”* (1948).

Por supuesto, el trabajo fotográfico no escaparía a las dinámicas que hemos mencionado. Citando un ejemplo, tenemos al americano George Platt Lynes, fotógrafo de modas de día y de motivos más subidos de tono por las noches. Lynes “reciclaba” los costosos escenarios que usaba en su trabajo dedicado a revistas para fotografiar escenas homoeróticas donde a menudo recreaba anuncios de compañías de ballet pero con los modelos masculinos totalmente desnudos (fig. 15). *Lynes desafió constantemente los límites entre la imagería aceptada para publicarse y expresiones más francas de homosexualidad.*<sup>119</sup> Durante la mayor parte de su vida el fotógrafo limitó la circulación de su obra erótica entre sus más allegados, sin embargo al divulgarse masivamente, su

<sup>118</sup> Traducción del autor: “Stereotypes attributing homosexuality to male fashion designers, interior decorators and choreographers flourished along with the journals promoting their work.” *Ídem*.

<sup>119</sup> Traducción del autor: “Lynes consistently challenged the boundaries between imagery sanctioned for publication and franker expressions of homosexuality.” *Ibidem*, p. 146.

trabajo contribuyó a expandir el rango de las representaciones públicamente aceptadas del cuerpo masculino.

Más adelante el fenómeno de las revistas de fisiculturismo o “*beefcakes*”, como eran popularmente conocidas, retaría más directamente las convenciones de lo socialmente permitido en cuanto a la presentación de la imagen masculina. La fotografía desempeñaría un papel crucial en el desarrollo de estas publicaciones, pues exhibían retratos de jóvenes y apuestos atletas mostrando sus musculosos cuerpos ataviados únicamente con breves trusas, bajo el pretexto de promover el ejercicio y el bienestar físico, a la par de proveer modelos para los artistas. En teoría, las mismas estaban dirigidas a entusiastas del culturismo y las artes, pero la realidad era que las *revistas de físico (...) empezaron más fuerte que nunca durante los años 50 a orientarse hacia una audiencia específicamente homosexual*.<sup>120</sup>

Las “*beefcakes*” surgen en un momento en que la cultura popular ha contribuido a consolidar un conjunto de signos y clichés peyorativos que cuajan en torno a la identidad homosexual, cuya figura se entiende como un personaje afeminado, banal, profundamente preocupado por la estética y disociado de los intereses típicamente masculinos. Sin embargo, no será esta la única conceptualización del homosexual en la cultura visual masiva, pues *una creciente subcultura gay respaldó un mercado para las imágenes de homosexualidad caracterizadas, en reacción contra los estereotipos predominantes, por una extrema masculinidad*<sup>121</sup>. La estética propuesta por las revistas de físico encajó perfectamente con esta necesidad.

Una de las más antiguas y, quizás la más famosa de estas publicaciones, fue *Physique Pictorial*, fundada en 1951 por Bob Mizer<sup>122</sup>, fotógrafo radicado en Los Ángeles. *En cierta medida, Physique Pictorial y sus muchos imitadores reanimaron las asociaciones Victorianas del homoerotismo con la cultura mediterránea antigua*.<sup>123</sup> En ocasiones los modelos posaban simulando ser héroes de la antigüedad (fig. 16) o junto a piezas de arquitectura clásica, e incluso una de estas publicaciones se llamó *Grecian Guild Pictorial*. Ellenzweig señala que como hemos visto hasta ahora, *en múltiples*

---

<sup>120</sup> Traducción del autor: “Physique magazines (...) began more strongly than ever in the 1950s to target a specifically homosexual audience.” Allen Ellenzweig, *Op. Cit.*, p. 123.

<sup>121</sup> Traducción del autor: “A growing gay subculture supported a market for images of homosexuality characterized in reaction against prevailing stereotypes, by extreme masculinity.” Christopher Reed, *Op. Cit.*, p. 165.

<sup>122</sup> Robert Henry Mizer, bajo el sudónimo artístico de Bob Mizer fue un fotógrafo y cineasta centrado en el retrato del cuerpo masculino, quien fundó la Athletic Model Guild, una productora dedicada a reclutar jóvenes atletas

<sup>123</sup> Christopher Reed. *Op. Cit.*

casos, nobles referencias clásicas, mientras son usualmente el medio para validar la desnudez, o transformar subtextos dionisiacos en imágenes apolíneas, pueden también usarse para reforzar el mismo erotismo que pretenden purificar.<sup>124</sup>

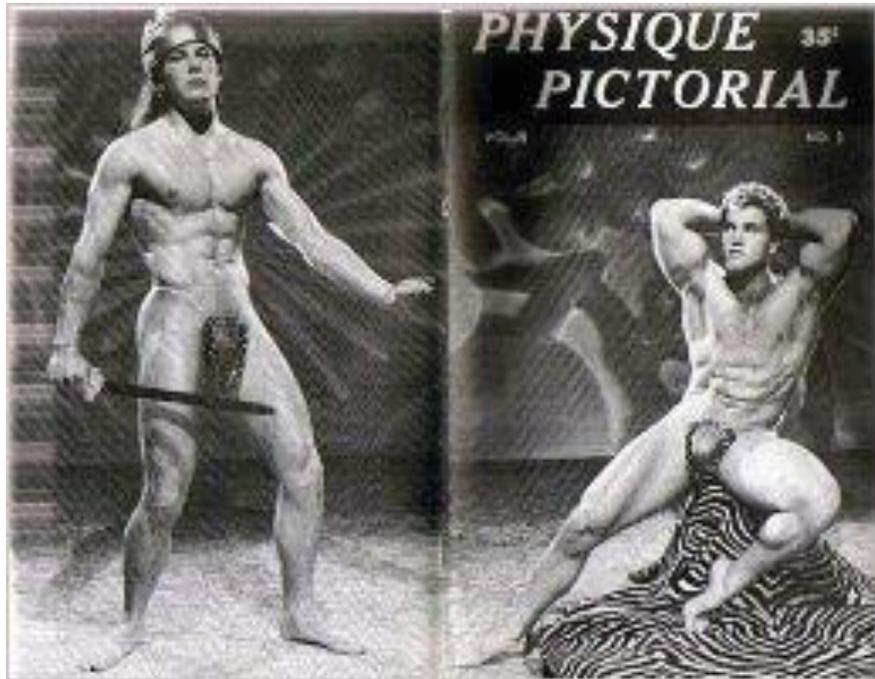


Fig. 16. Bob Mizer. Portada de *Physique Pictorial*, Vol. 9 (1960).

Bajo el disfraz de estos mecanismos, es a menudo que surge la oportunidad de manifestar deseos que, de otra manera, no podrían ventilarse públicamente. Poco a poco estas revistas empezaron a alejarse de la estética clásica y a mostrar hombres modernos, en gran variedad de indumentarias, la mayoría relacionadas a la clase trabajadora norteamericana. La identificación del público de clase media con estas publicaciones fue tal, que las mismas invitaban a su audiencia a sentirse parte de una comunidad - basada en la apreciación del físico masculino y de la camaradería homoerótica que proyectaban sus modelos- al promocionar sus suscripciones como membresías a gremios.

El arte gráfico también jugó un papel central en las revistas de fisicoculturismo, pues junto a las fotografías de atletas semidesnudos, encontramos en ellas gran cantidad

---

<sup>124</sup> Traducción del autor: “In several cases, highminded classical referents, while usually the means to certify nudity, or to transform Dionysian subtexts into Apollonian images, can also be used to reinforce the very eroticism they are meant to sanitize.” Allen Ellenzweig. *Op. Cit*, p. 34.

de ilustraciones representando hombres hipersexualizados, con cuerpos exageradamente idealizados y en situaciones insinuantes. *Las revistas de físico usaron la retórica de “licencia artística” para justificar la reproducción de pinturas y dibujos de artistas que eran a menudo más sugerentes de interacción homoerótica que las fotografías.*<sup>125</sup>

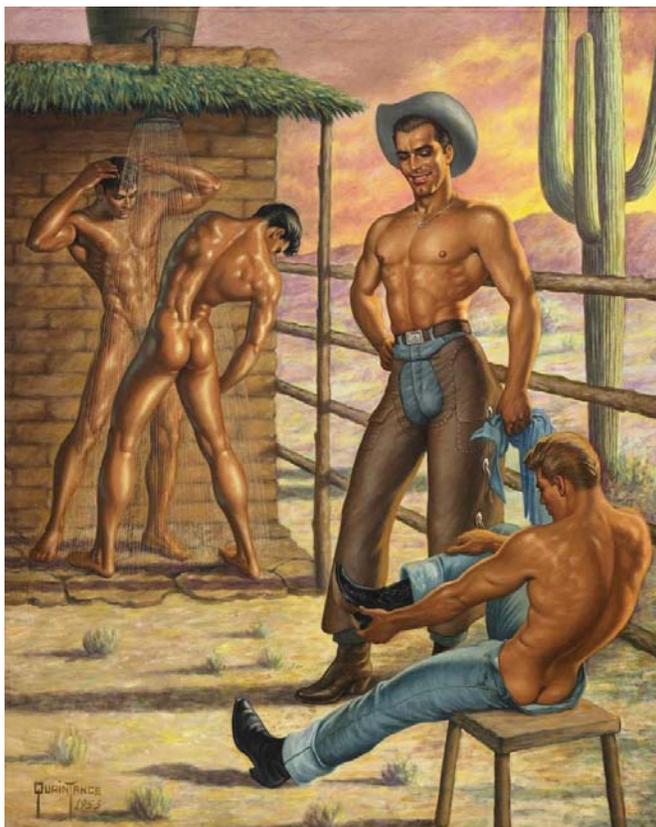


Fig. 17. George Quaintance. *Sunset*. (1953)

Entre los más importantes artistas cuyos trabajos adornaron las páginas de *Physique Pictorial* se encuentran George Quaintance (fig. 17) y Touko Laaksonen, mejor conocido como Tom de Finlandia (fig. 18). Con estilos distintos, ambos tuvieron gran influencia en la construcción del imaginario homoerótico de sus épocas –y en adelante–, al punto que hoy en día muchos de los clichés eróticos propuestos en sus obras se mantienen vigentes. Ambos construyeron sus universos pictóricos en torno a hombres estilizados e hipermasculinos representando tipos diversos con un atractivo

---

<sup>125</sup> Traducción del autor: “Physique magazines used the rethorics of “artistic license” to justify reproducing artists’ drawings and paintings that were often more suggestive of homoerotic interaction than the photographs.” Christopher Reed. *Op. Cit*, p. 167.

sexual implícito. El vaquero, el motociclista, el policía, el obrero y el marinero entre otros, son los personajes preferidos en sus composiciones cargadas de sensualidad y rudeza a la par.



Fig. 18. Tom of Finland. Portada de *Physique Pictorial*, Vol. 23. (1973)

*Muchos de los significantes visuales de la cultura gay contemporánea – musculatura enfatizada, auto exposición jocosa con la parafernalia del Hollywood de mediados de siglo, la erotización de ropas asociadas con los hombres de clase trabajadora estadounidense- reflejan la influencia de las imágenes diseminadas por la revistas de físico en los años 50.*<sup>126</sup>

Particularmente el arte de Laaksonen tuvo gran proyección trascendiendo las barreras del medio impreso para venderse en forma de postales o calendarios e incluso en galerías de arte. Su influencia fue tal que inspiró la estética de artistas pop como Freddie Mercury y los Village People, así como el popular look hipermasculino

<sup>126</sup> Traducción del autor: “Many of the visual signifiers of contemporary gay identity –emphasized musculature, humorous self-display with the accoutrements of mid-century Hollywood, eroticization of clothes associated with American working-class men- reflect the influence of the images disseminated by physique magazines in the 1950s.” *Ibidem*, p. 166.

adoptado por hombres gay durante los años setenta, caracterizado por el uso de ropa ajustada, prendas de cuero, bigotes, y botas.

Con el tiempo, y gracias a la flexibilización de las normas en torno al desnudo y la pornografía, estas revistas subieron el tono y la carga sexual de sus ilustraciones (Fig18), hasta que la proliferación de publicaciones porno dejó sin razón de ser a las *beefcake*. El desnudo masculino fue ganando terreno en la cultura popular como medio de inspiración erótica, lo cual supuso un cambio a siglos de tradición heteronormada.

*Cuando en desafío a la convención anterior varias revistas femeninas en los 70, tales como Cosmopolitan y Playgirl, empezaron a dedicar páginas centrales a desnudos masculinos, un principio esencial del heteroeroticismo patriarcal –que el macho es el productor, vendedor y espectador todo en uno, mientras la hembra es siempre el objeto pasivo siendo contemplado y perseguido- se volteó de cabeza. El desnudo masculino, tan desconcertante al ser visto como objeto pasivo de la lujuria de otros hombres, podía ahora ser heteroeróticamente certificado.<sup>127</sup>*

Se hizo evidente que imágenes de sensualidad viril, al igual que las femeninas, podían funcionar en un contexto hetero u homosexual, dependiendo de las inclinaciones del espectador. La explotación de la sexualidad masculina fue entonces aprovechada por el mundo de la publicidad y el mercadeo, (como ya hemos visto en el caso de los anuncios de Cannon desde los años cuarenta), a la par que en las altas esferas artísticas empezamos a observar esta temática recurrentemente desde la década de los setenta, con especial énfasis en los ochenta.

### **2.3.2 Nuevas políticas culturales, masculinidades emergentes y la cultura de la homosocialidad**

El auge de las industrias de moda, publicidad y mercadeo, con el apoyo de los medios de comunicación masiva, impulsó, en gran medida, la reestructuración de los valores en el universo cultural contemporáneo, incluidos los preceptos hasta ahora concebidos en torno a la masculinidad. Nunca antes en la historia habían gozado estos campos de tanto poder, pero ahora su influencia impactaría en cada aspecto de la vida

---

<sup>127</sup> Traducción del autor: “When in defiance of previous convention several women’s magazines in the 1970s, such as Cosmopolitan and Playgirl, began devoting centerfolds to male nudes, an essential tenet of patriarchal heteroeroticism –that the male is the producer, seller and viewer all in one, while the female is always the passive object being gazed at and pursued- was stood on its head. The male nude, so discomfiting when seen as a passive object of other men’s lust, could now be heteroerotically certified.” Allen Ellenzweig. *Op. Cit*, p. 123.

diaria en los epicentros de la cultura occidental. Frank Mort estudia a fondo estos mecanismos, y explica cómo la década de los ochenta fue el crisol perfecto para el surgimiento de los mismos.

Durante este período se dio en Gran Bretaña lo que el autor denomina como una democracia de la riqueza, pues el país se encontraba en un momento de bonanza gracias al cual fue posible la revitalización del campo económico y comercial. El objetivo en este momento sería llevar la idea de prosperidad a las masas valiéndose de un enfoque con un denso simbolismo de consumo personal (lo cual también sucedió en Estados Unidos). Estos factores, aunados al surgimiento de una nueva generación de jóvenes prematuramente exitosos y con poder adquisitivo, aportaron las condiciones necesarias para el desarrollo de un clima de optimismo en el mercadeo y el comercio.

La importancia sin precedentes dada a estos sectores orientados al estímulo de la adquisición de bienes a escala masiva, impulsó un boom de consumo que revitalizó la economía y obligó a las grandes empresas a replantear las formas y especializar los canales mediante los cuales aproximarse al consumidor. El mercadeo, la publicidad y las ventas masivas o *retailing* serán ahora los eslabones más importantes en la cadena de comercio, opacando al sector de manufactura, que pasa a un segundo plano.

Los cambios sociales que anteceden la década de los ochenta, producidos por los movimientos de liberación raciales, feministas y homosexuales (fig. 19) han alterado la mentalidad colectiva y las formas de participación de lo público, que ahora se expanden hacia el reconocimiento (aunque no siempre aceptación) de las diversas formas de existencia humana. Las transformaciones del consumidor durante este período fueron abundantes y específicas. Bajo este clima, el mercado se concentra en el análisis de las individualidades y sus patrones de consumo, y se especializa en la búsqueda de nichos donde posicionar su mercancía, lo que originó el desarrollo de infinidad de estudios en torno a los sistemas de gustos y modas. *Las políticas culturales, como se denominaron, se centraron en los significados y valores generados por el consumo. En ocasiones, tal postura degeneró en la celebración de la diversidad humana como diversidad de mercado.*<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> Traducción del autor: “Cultural politics, as it became termed, centred on the meanings and values generated by consumption. At times such a stance degenerated into the celebration of human diversity as market diversity.” Frank Mort. *Cultures of consumption. Masculinities and social space in late twentieth-century Britain*, p. 6.



Fig. 19. Leonard Fink. *Sin título*. Fotografía de las revueltas de Stonewall Inn (1969)

El mercado comprende que su audiencia está constituida por una mezcla de personalidades y grupos múltiples, para quienes el concepto de identidad es de vital importancia en el marco de la nueva cultura de masas, donde la adquisición de bienes materiales constituirá la principal vía mediante la cual el público expresará su propia individualidad y configurará su modo de vida. El estilo se establece a la vez como indicador de estatus y medio de autoexploración del yo interno entre los jóvenes.

La esfera del consumo sirve de plataforma para transacciones de tipo económico y cultural, donde el patrón de adquisición de bienes se percibe íntimamente ligado a la constitución de la identidad del consumidor, lo que se reflejó en la aplicación de nuevas estrategias para la identificación del público con los productos mercadeados. La liberación femenina, junto a la aparición de la píldora anticonceptiva y el activismo gay han dejado su huella en el panorama cultural occidental, lo que abrió las posibilidades para la discusión frontal de asuntos sexuales en la escena pública, y el mundo del mercadeo no hará caso omiso de ello.

*Además de estas obvias fuerzas sociales y políticas, hubo otras influencias que permitieron al incidente de Stonewall impulsar expresiones de identidad gay en los recintos del arte y fotografía. Muchas de éstas se encontraban en la propia fotografía, incluyendo la más amplia circulación e influencia de imágenes de moda y publicidad, en paralelo con la emergencia de la sociedad de consumo americana. En ambas áreas de fotografía, la franca expresión de*

*la sexualidad era un modo de ganar la atención del consumidor potencial y de identificar el producto con una idea de belleza erótica y éxito.*<sup>129</sup>

En este panorama, los *mass media* contribuyeron a proyectar sobre la cultura popular un denso simbolismo visual que abarcaba un amplio rango de personalidades y estilos, entre las cuales la figura masculina fue objeto de particular atención. Durante este período surge la imagen de lo que Mort denomina el “nuevo hombre”. Para entender más a fondo lo que representa este concepto debemos tomar en cuenta las repercusiones que los movimientos de disidencia sexual tuvieron en el campo cultural, ya que *la creciente visibilidad del mercado homosexual empezó a ejercer su propia influencia sobre versiones más convencionales de masculinidad durante el período (...) un importante resultado fue la consolidación de una particular cultura de homosocialidad.*<sup>130</sup>

Esto fue especialmente visible en el área del periodismo impreso donde el foco de atención se centró en conseguir la fórmula perfecta para la producción de una publicación dirigida a los jóvenes varones que, durante la década que nos ocupa, luchaban por encontrar una noción de masculinidad estable con la cual identificarse. La preocupación por conseguir dicha fórmula existía anteriormente, pero será durante esta época cuando cobró mayor impulso, hasta cristalizar en la aparición de una miríada de revistas destinadas a captar la atención del “nuevo hombre”. El florecimiento de estas publicaciones tuvo su origen en el profundo cuestionamiento hacia la figura masculina que tuvo lugar durante este período.

*A lo largo de los 80, la cambiante naturaleza en la vida de los hombres, sus comportamientos, temores y ansiedades fueron escrutados con una nueva intensidad. No fue accidente que esto ocurriese precisamente en el momento en que el feminismo estaba definiendo al hombre como objeto de interés político e intelectual. En este contexto, se ha vuelto recientemente popular hablar de una crisis de masculinidad contemporánea.*<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> Traducción del autor: “Besides these obvious social and political forces, there were other influences that permitted the Stonewall incident to propel expressions of gay identity in the precincts of art and photography. Many of these were within photography itself, including the wider currency and influence of fashion and advertising images, which paralleled America’s emerging consumer society. In both these areas of photography, the forth expression of sexuality was a way to gain the potential consumer’s attention and to identify the product with an idea of erotic beauty and success.” Allen Ellenzweig. *Op. Cit.*, p. 123.

<sup>130</sup> Traducción del autor: “For the growing visibility of the homosexual marketplace began to exercise its own influence over more mainstream versions of masculinity during the period (...) one important result was the consolidation of a particular culture of homosociality.” Frank Mort, *Op. Cit.*, p. 10.

<sup>131</sup> Traducción del autor: “Throughout the 1980s the shifting nature of men’s lives, their behaviors, fears and anxieties were scrutinized with a new intensity. It was no accident that this occurred at precisely the

En torno al hombre se cierne entonces un agudo debate de índole cultural, social, política e incluso comercial, a consecuencia del cual éste se vio obligado a cuestionar su rol dentro de la sociedad y a replantear su propia masculinidad desde una posición marcada por la duda y la inseguridad. La pérdida de las certezas tradicionalmente asociadas a su género, sume al hombre postmoderno en una profunda crisis. La revolución sexual y la lucha del movimiento gay han socavado el modelo tradicional de la masculinidad hegemónica, dejando al varón sin un canon establecido a seguir, lo que induce a la reflexión en torno a nuevas aproximaciones al concepto de lo masculino. En palabras de Coral Herrera,

*Lo que desorienta al varón postmoderno es la libertad a la que se enfrentan, y cierto complejo de castración, que simboliza el miedo a la amputación o la liquidación de su ser y sus roles de género (...) esta crisis masculina es identitaria porque los varones ya no sustentan el papel de proveedor principal, cabeza de familia, rey de su casa y amo de sus propiedades, su mujer, sus hijos e hijas. Ya no son necesarios ni para la defensa, ni para el mantenimiento del hogar, ni para la reproducción, como lo demuestra el aumento de familias monoparentales encabezadas por mujeres independientes, y el uso de las técnicas de reproducción asistida.*<sup>132</sup>

La flexibilidad generada por tales acontecimientos además confiere al hombre una nueva autonomía para experimentar con su propia sensibilidad, su imagen y sus hábitos, desligándose de constricciones impuestas por las normativas de género. Gozando de esta licencia, empieza a incursionar en áreas y actividades anteriormente asociadas al sexo femenino, como el ir de compras, el consumo de periodismo de modas, el cuidado personal y la preocupación por su indumentaria.

Para la industria de la moda, tal situación resultó sumamente positiva pues le permitió explotar las nuevas sensibilidades masculinas en la producción de gran variedad de estilos, de entre los cuales los jóvenes podrían elegir el que más se ajustara a su gusto particular. Como Mort indica, durante los ochenta se produjo un renacimiento de la moda británica que celebraba las individualidades y la confusión en torno a las representaciones de la masculinidad. El periodista de estilo Thom O'Dwyer comentó en un artículo para la revista *Men's Wear* que la moda masculina estaba "saliendo del closet".

---

moment when feminism was defining men as an object of political and intellectual concern. In this context, it has recently become fashionable to talk about a contemporary crisis of masculinity." *Ídem*.

<sup>132</sup>Coral Herrera. *Op. Cit*, p. 249



Fig. 20. Ray Petri. Portada de la revista *The Face*. (Nov. 1984)

*Evocando deliberadamente el lenguaje de la liberación homosexual, él implicaba que la aparición del nuevo hombre tuvo mucho que ver con la caída de estereotipos sexuales, lo que fue el resultado directo de una década de políticas gay (...) en Gran Bretaña como en Norteamérica, la nueva masculinidad tuvo sus orígenes en el creciente poder de los hombres homosexuales, quienes al fin forzaron el reticente reconocimiento de los guardianes de la cultura pública.*<sup>133</sup>

Entre la serie de publicaciones producidas en búsqueda de la clave que abriera las puertas al mercado masculino durante esta confusa etapa, dos títulos parecen haberse aproximado bastante al blanco: *The Face* (fig.20) y la posterior *Arena* (fig.21). Bajo la denominación de revistas de “estilo”, las mismas buscan diferenciarse de las publicaciones de moda oficiales al estilo de *Vogue*. Mediante esta sustitución de

<sup>133</sup> Traducción del autor: “Deliberately evoking the language of homosexual liberation, he implied that the appearance of the new man had much to do with the breaking down of sexual stereotypes, which was the direct result of a decade of gay politics (...) in Britain as in North America, the new masculinity had its origins in the growing power of homosexual men, who had at last forced a grudging recognition from the gatekeepers of public culture.” *Ibidem*, p. 16.

palabras pretenden dar a entender que a pesar de su compromiso con las dinámicas del mercado su aproximación es más experimental.



Fig. 21. Ray Petri. Portada de la revista *Arena*. (Primavera/Verano 1988).

Con el uso de un cuidado estilismo, sus fotoreportajes plantean narrativas articuladas, en lugar de simplemente promocionar prendas de diseñador. Su filosofía apunta hacia la propuesta de un estilo de vida en lugar de solo servir de escaparate para la mercancía de lujo. Su éxito se debió en parte al empleo de una compleja red de simbolismos visuales que permitió al voluble público juvenil conectar con nuevas propuestas estilísticas ajustadas a las individualidades propias de la sociedad contemporánea. *Fue este énfasis el que ejerció un mayor impacto en las influyentes imágenes de masculinidad que circularon en estas publicaciones.*<sup>134</sup> Dichas imágenes son sumamente variadas en carácter, lo que evidencia que las barreras de lo masculino se expanden, a la par que tal concepto pierde su hieratismo e inmutabilidad para convertirse en algo fragmentado, diverso, variable y subjetivo.

<sup>134</sup> Traducción del autor: “It was this emphasis which exerted a major impact on the influential images of masculinity which were circulated in these Publications.” *Ibidem*, p. 29.

Los rasgos de las diversas masculinidades nacientes en este entorno serán dictaminados por las autoridades del estilo, entiéndase: los editores de modas, diseñadores, publicistas, fotógrafos y estilistas; es decir, profesionales procedentes de carreras surgidas durante la época de la sociedad de consumo. Las revistas de estilo constituyeron una importante plataforma para la proyección de las múltiples representaciones del nuevo hombre que emergieron entonces.

Mort señala que los británicos en particular experimentaron una mayor dificultad en asumir la importancia que la liberación femenina tuvo en el desarrollo de la nueva masculinidad. *El feminismo efectuó una importante transformación social, que se reflejó en los patrones cambiantes del mercado editorial americano, y crecientemente en las decisiones de consumo hechas por muchos hombres.*<sup>135</sup> Este fenómeno fue abiertamente reconocido por el mercado estadounidense, sin embargo el mérito de las feministas fue a menudo ignorado del otro lado del Atlántico. A causa de ello, los publicistas británicos no sólo intentan distanciarse del feminismo, sino que tienden a descartar a la mujer como objeto central en el mercado de consumo.

En contraste, los proyectos orientados hacia la masculinidad predominaron con un particular énfasis en la agenda editorial, cultural y comercial de estas tierras. Por otro lado, la escena de producción en la prensa de estilo, así como las grandes firmas de publicidad -dos de las más importantes fábricas de imagería popular-, estaban dominadas por hombres, desde los puestos directivos hasta los estilistas de las sesiones fotográficas. La presencia de la mujer era bastante escasa en los equipos laborales de estas industrias, y era más difícil que éstas accediesen a posiciones de poder dentro de las mismas.

*De estos propios hombres, un número eran homosexuales relativamente declarados (...) Esta combinación global de fuerzas profesionales no produjo simplemente una cultura en la que el hombre dominó; tendió a confirmar el hecho de que el objeto de interés periodístico serían primordialmente los hombres.*<sup>136</sup>

Desde sus altos sitios, estos hombres atraídos por otros hombres desde lo romántico y/o lo carnal, influyeron en la estructuración de una cultura de

---

<sup>135</sup> Traducción del autor: "Feminism had effected a major social transformation, which was reflected in the changing patterns of the American publishing market, and increasingly in the consumer choices made by many men." *Ibidem*, p. 43.

<sup>136</sup> Traducción del autor: "Of the men themselves, a number were relatively 'out' homosexuals (...) this overall combination of professional forces did not simply produce a culture in which men dominated; it tended to confirm the fact that the object of journalistic interest would primarily be men." *Ibidem*, p. 44.

homosocialidad, donde lo femenino quedó prácticamente suprimido. De ellos, los que eran homosexuales –no pocos por cierto- contribuyeron a extrapolar los códigos visuales de esta subcultura en la corriente popular tradicional. *Apuntando hacia la igualdad legal, los derechos civiles, y el acceso al estilo de vida del consumo masivo, el activista hippie evolucionó hacia el ejecutivo profesional.*<sup>137</sup> Su posición privilegiada les permitió hacer sentir el impacto de la sensibilidad gay en las representaciones del nuevo hombre, perfilándose éste como un ser más sensible, introspectivo y preocupado por su apariencia.

La inquietud hacia la figura masculina trasciende el mero interés mediático, lo que refleja la emergencia de un fenómeno cultural significativo. A menudo las publicaciones se aventuran fuera de los límites del estilo, hacia la dramatización de áreas de la vida social y cotidiana, relacionadas con la definición de identidades. *El hecho más importante sobre las representaciones de masculinidad presentadas por la prensa de estilo es que éstas eran plurales y diversas, en lugar de unificadas y monolíticas.*<sup>138</sup> La infiltración de códigos homosexuales en la cultura de masas promueve la aparición de nuevos imaginarios, situándose detrás del nacimiento de muchas de estas representaciones, en un entorno marcadamente homosocial.

Por homosocialidad entendemos la creación de un espacio netamente masculino, creado por y para hombres, en el que se fomenta el desarrollo de diversas formas de establecer lazos estrechos entre varones, a la par de concentrarse en intereses masculinos. Pero al mismo tiempo, Mort plantea cómo la asimilación y validación de los elementos simbólicos e iconográficos de la subcultura homosexual –que constituye en sí un tipo de masculinidad- influyó en los sistemas de representación visual de la cultura homosocial popular generada durante los años ochenta sobre todo en el planteamiento de otras masculinidades alternas a la tradicional.

*Generaciones sucesivas de cómics de post guerra para chicos, junto a los diarios musicales para adolescentes y la prensa de hobbies, habían servido usualmente para anclar las identidades masculinas alrededor de una serie de iconos estables, como el héroe deportivo o el coleccionista. En contraste, lo*

---

<sup>137</sup> Traducción del autor: “Aiming at legal equality, civil rights, and access to the mass consumer lifestyle, the hippie activist has evolved into the professional insider.” James Saslow, *Op. Cit.* p 262.

<sup>138</sup> Traducción del autor: “The single most important thing about representations of masculinity presented by the style press was that they were plural and diverse, rather than unified and monolithic.” Frank Mort, *Op. Cit.* p. 45.

que las revistas de estilo parecían ofrecer era una interminable variedad de opciones.<sup>139</sup>

Como hemos advertido, en la construcción de estas personalidades diversas la institucionalización oficial de la iconografía gay tuvo gran impacto. Uno de los principales modos en que la misma logró penetrar en la cultura masiva, fue mediante las representaciones masculinas ofrecidas en las fotografías de moda propuestas por las revistas dirigidas al hombre, y al genio detrás de su estética: el estilista. *Durante los 80 se hizo hincapié con mayor medida en que el estilista, prácticamente tanto como el fotógrafo, necesitaba ejercer un enfoque imaginativo, implicando la proyección de estado anímico y atmósfera.*<sup>140</sup> Esta figura tendría tanta influencia en el resultado final de la imagen como el mismo fotógrafo, actuando en ocasiones como agente, director artístico y productor de las sesiones fotográficas.

Uno de los estilistas más icónicos de esta época fue el británico Ray Petri, cuya obra más significativa fue la creación de la estética del “*buffalo boy*”, caracterizada por la ecléctica mezcla de elementos étnicos y urbanos, así como de elementos masculinos y femeninos, en algunos casos llegando a lo andrógino (como observamos en las figuras 20 y 22). Este estilo fue aclamado por su exótica presentación y la actitud de sus modelos. *Tales atmósferas estaban inextricablemente ligadas al manejo de la masculinidad (...) Fue en el espacio abierto por estos códigos de rudeza y sensibilidad donde Petri tuvo mayor autoridad.*<sup>141</sup> En su trabajo para distintas revistas, entre ellas *The Face* y *Arena*, hizo gala de esta ambigüedad, usualmente seleccionando modelos con rasgos “duros” para presentarlos en actitudes introspectivas y vulnerables, y viceversa.

Petri enfocó su creatividad hacia la fabricación de masculinidades alternativas y variables, a menudo basándose en el uso de modelos pertenecientes a grupos raciales o culturales específicos para transformarlas en algo completamente distinto mediante la aplicación de su particular estética. El rufián callejero, el latino, el punk, o el negro

---

<sup>139</sup> Traducción del autor: “Successive generations of post-war boy’s comics, together with the teenage music papers and the hobby press, had usually worked to anchor men’s identities around a set of stable icons, such as the sporting hero or the collector. In contrast, what the style magazines appeared to offer was a seemingly endless variety of choices.” *Ídem*

<sup>140</sup> Traducción del autor: “Increasingly in the 1980s it was stressed that the stylist, quite as much as the photographer, needed to exercise an imaginative input, involving the projection of mood and atmosphere.” *Ibidem*, p. 56.

<sup>141</sup> Traducción del autor: “Such atmospherics were inextricably bound up with the handling of masculinity (...)It was in the space opened up by these codes of toughness and sensitivity that Petri was at his most authoritative.” *Ibidem*, p. 57.

trasmutan hacia la epitomización del nuevo estilo en sus fotografías de moda. La figura 22 muestra una imagen producida para *The Face* en marzo de 1985, como parte de la principal secuencia de moda presentada en esa edición, titulada *The Harder They Come*, protagonizada por una confusa mezcla de personajes excéntricos que combinan agresividad y delicadeza en sus distintas poses.



Fig. 22. Jamie Morgan con estilismo de Ray Petri. Fotografía de la secuencia “The Harder They Come”, para *The Face*, (marzo de 1985).

En la imagen que nos ocupa, las duras facciones del modelo son resaltadas por una dramática iluminación, mientras su expresión refleja una sensibilidad introspectiva, sus ojos evadiendo la mirada del público. *Ni desafiante ni confrontacional, invitaba a los lectores a explorar su cuerpo y su persona, a reconocer un conocimiento implícito*

*que tanto él como sus espectadores parecen compartir.*<sup>142</sup> Por otro lado, las prendas exóticas que viste, como la boina de piel estampada y la bufanda de seda contribuyen a reforzar el sentido de una masculinidad ambigua en la imagen.

La afición de Petri por presentar figuras con rasgos étnicos o pertenecientes a minorías era algo inusual en el mundo de la moda para la época. *Tales preferencias no fueron un mero proxenetismo del estilo étnico. Se engranaban en la filosofía visual de Petri de pluralidad sexual y social.*<sup>143</sup> Quizás la búsqueda de esta pluralidad en las imágenes de Petri, como en las propuestas estéticas de otros estilistas, diseñadores y fotógrafos de la época, puede ser entendida en parte como una repercusión del sismo cultural que la liberación de distintos grupos sociales trajo para la era postmoderna.

En el caso particular de la subcultura gay, la década de los ochenta determinará su búsqueda de un poder simbólico en las esferas del consumo y la cultura masiva. Una vez obtenida la visibilidad gracias a las luchas de los sesenta, se concentrarán ahora en obtener un estilo de vida caracterizado por un elevado estatus que las dinámicas del mercado pueden aportarle al conseguir insertarse en ellas. La importancia de obtener este poder estará impulsada por la legitimación de su existencia como una cultura paralela a la heterosexual, con un imaginario propio –como expresan muchos de sus manifiestos de la década anterior- el cual sin embargo consigue desbordarse e infiltrarse en la cultura oficial.

Esto no significó que todos los estilistas, diseñadores o artistas que eran homosexuales urdiesen tras bastidores un plan para controlar al mundo, sino que sus sensibilidades particulares empezaron a hacerse visibles, -en algunos casos con intenciones más directas que en otros- hasta terminar calando en la cultura popular, y ser adoptadas incluso por hombres heterosexuales. Mort ejemplifica bastante bien este dilema al hablar sobre el trabajo de Petri:

*La influencia más significativa en la producción creativa de Petri fueron las formas contemporáneas de cultura gay masculina. El mismo Petri era homosexual. Su orientación sexual no era significativa en sí misma, en cualquier simple sentido autoral, pues su trabajo no puede ser comprendido como el producto sin problema de una “sensibilidad gay”. En su lugar, el conocimiento de Petri de la vida homosexual lo equipó con una serie de competencias con las cuales visualizar la masculinidad. De manera más*

---

<sup>142</sup> Traducción del autor: “Neither challenging, not confrontational, it invited readers to explore his body and his person, to recognize an unstated knowledge which both he and his viewers appeared to share.” *Ibidem*, p. 54.

<sup>143</sup> Traducción del autor: “Such preferences were not merely a pandering to ethnic fashionability. They Meshed with Petri’s visual philosophy of social and sexual plurality.” *Ibidem*, p. 64.

*general, su estilismo para The Face señaló las formas en que las culturas de la disidencia sexual dejaron su marca en imágenes más normalizadoras de los hombres durante el periodo.*<sup>144</sup>

La cultura masiva fue el escenario de una agitada danza entre representaciones homosociales y heterosociales de la identidad masculina. Como resultado de ello, el panorama general se caracterizó por la preeminencia de una estilizada ambigüedad sexual. Si bien los códigos de la cultura gay influenciaron en gran medida la estética masculina, los mismos se difuminan sutilmente al alcanzar la esfera del consumo, y penetran en ella despojados de cualquier carácter combativo que puedan haber tenido en otro contexto, o de haberse presentado más evidentemente. Mort señala la evidencia de esto, nuevamente en el estilo de Petri. Sus códigos visuales *sugieren la intimidad de un vínculo entre hombres –una mirada homosocial en lugar de exclusivamente homosexual. Los significantes visuales fijos se rechazan a favor de la repetida diferencia de significado en torno a la masculinidad.*<sup>145</sup>

Otro factor que fomentó el desarrollo de una cultura homosocial durante este período fue, como ya hemos señalado, la constante exclusión de la figura femenina en las dinámicas del mercado. Esto se vio reflejado en las páginas de las revistas de estilo, fundamentalmente preocupadas por la masculinidad. *Como una “revista para hombres” Arena perfiló la feminidad con mucha menor frecuencia que sus héroes masculinos. Gran parte de su periodismo trabajó implícitamente en construir un espacio homosocial “liberado” del otro sexo.*<sup>146</sup> La situación se repite en muchas publicaciones, en algunos casos al extremo de llegar a la misoginia. Recordemos que los equipos editoriales estaban en su mayoría compuestos por hombres, de modo que desde las propias oficinas donde se conceptualizaron, las revistas de estilo constituyeron un incentivo para la creación de vínculos homosociales.

---

<sup>144</sup> Traducción del autor: “The most significant influence on Petri’s creative output was contemporary forms of gay male culture. Petri himself was homosexual. His sexual orientation was not significant in itself, in any simple authorial sense, for his work cannot be understood as the unproblematic product of a ‘gay sensibility’. Rather, Petri’s knowledge of homosexual life equipped him with a set of competences with which to visualize masculinity. More generally, his styling for The Face pointed to the ways in which the cultures of sexual dissidence left their mark on more normalizing images of men during the period.” *Ibidem*, p. 70-71.

<sup>145</sup> Traducción del autor: “Suggested the intimacy of a bond between men –a homosocial rather than an exclusively homosexual gaze. Fixed sexual signifiers were refused in favour of the repeated differal of meaning around masculinity.” *Ibidem*, p. 72.

<sup>146</sup> Traducción del autor: “As a ‘magazine for men’ Arena profiled femininity much less frequently than its male heroes. A large part of its journalism implicitly worked to construct a homosocial space, ‘liberated’ from the other sex.” *Ibidem*, p. 81.

A pesar de que las nuevas propuestas de masculinidad encontraron resistencia entre los sectores más conservadores de la sociedad, las mismas terminaron imponiéndose de modo oficial. Resulta irónico que mientras el intenso escrutinio sobre el estilo de vida y la identidad de los jóvenes durante los años ochenta tuvo su origen en la crisis de la masculinidad generada por los movimientos de la disidencia sexual, la cultura del estilo que surgió como consecuencia se base en parte en la exclusión femenina del foco de atención.

Llegado este punto, consideramos hacer un inciso para señalar que si bien teniendo en cuenta las características y el sentido de “performatividad” observados en algunas manifestaciones homosociales, las mismas podrían ser entendidas como precursoras de la estética *queer*, más no se debe incurrir en el error de confundirlas. La teoría y el activismo *queer* nacen a principios de los años noventa, vinculados al feminismo, el empoderamiento racial, la izquierda política y las reacciones en torno a la impasividad de los gobiernos ante la epidemia del VIH-Sida. Entre sus principales objetivos se encuentra la reivindicación de minorías dentro de la comunidad gay, por sentir que esta última en su paulatina institucionalización, ha dejado de lado a ciertos grupos de individuos marginados por su raza, clase social, edad o filiación cultural. Coral Herrera lo explica de la siguiente manera:

*Un grupo de militantes bolleras, negras, chicanas, trans, maricas, seropositivos, pobres, emigrantes, parados, van a autodenominarse queer para tomar distancia del término “gay”, que a finales de los ochenta representaba solamente una realidad de varones homosexuales, blancos, de clase media o alta, con un proyecto político de integración normalizada en el sistema social y de consumo, y que excluía toda esa diversidad de sexualidades minoritarias (...).*<sup>147</sup>

Lo *queer*, como etapa ulterior a los *gay's studies*, se basa en la negación de los valores heterosexistas adoptados por el movimiento gay en su establecimiento como subcultura, denunciando la exclusión de personalidades alternas. A la par, esta vertiente teórica busca introducir un modelo dinámico y fluido de identidad sexual. Para la perspectiva *queer*, la identidad y el género son construcciones socioculturales constrictoras y cosificadoras de los sujetos, que deben erradicarse en pro de la libertad de elección individual. Esta teoría expone cómo tales construcciones son influidas en gran medida por los medios de comunicación y la cultura popular (cine, moda, tv,

---

<sup>147</sup> Coral Herrera, *Op. Cit.*, p. 271.

revistas), así como las instituciones hegemónicas, como la medicina, el derecho, los organismos educativos y la religión.

Judith Butler, una de las principales teóricas de esta corriente, postula que toda identidad se basa en la performatividad y la repetición de patrones ya establecidos. Conscientes de ello y con clara intención de denuncia, *las personas queer se rebelan y actúan contra la homofobia (...) mediante actuaciones lúdicas, groseras, descaradas y sin tapujos.*<sup>148</sup> Lo *queer* niega desde su base el concepto de identidad, desechándolo como mera construcción social, y favoreciendo el “estar” por encima del “ser”. De tal modo, la personalidad individual se configura mediante el performance, (...) y *tales actuaciones (performances) son radicalmente variables, porque ser queer no supone ninguna vinculación a ninguna etiqueta ni deseo concreto.*<sup>149</sup> Sus comportamientos entonces borran las distinciones entre sexo y género, inclinándose hacia un estado de fluidez identitaria en el que cada individuo puede reinventarse continuamente y a su antojo. No es este el caso de las manifestaciones homosociales, pues las mismas carecen de una intención militante o de denuncia, y la performatividad se entiende en ellas como una mera cuestión estética o de estilo, mas no se plantea la erradicación de las categorías de género, a pesar de que se favorezca cierta androginia.

Si bien las dinámicas del mercado permitieron la creación de un espacio para la manifestación de sensibilidades homosociales -cuando no expresiones más directas de homoerotismo-, el mundo artístico también hizo eco de las preocupaciones en torno a las nuevas masculinidades. Distintas formas de fotografía e ilustraciones comerciales (tan antiguas como los anuncios de Leyendecker en 1910), así como la aparición de personajes homosexuales en medios como el cine y la televisión, pavimentaron el camino para el florecimiento de lo que podríamos denominar un “arte gay”. El dominio del mismo se manifestaría en especial -aunque no exclusivamente- en la fotografía.

El activismo también ejerció su cuota de influencia sobre la producción cultural. A medida que la población homosexual empieza a demostrar abiertamente su orientación, el tabú que por tanto tiempo rodeó a las relaciones homoeróticas empieza a perder fuerza. El “salir del closet”<sup>150</sup> implicaba, para muchos, la negación de la

---

<sup>148</sup> Marla Morris. “El pie zurdo de Dante pone en marcha la teoría *queer*”. *Pensando Queer, Sexualidad, cultura y educación*, p. 35/36

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 41

<sup>150</sup> “Salir del closet” es una expresión popular relativamente moderna, que alude a la declaración voluntaria y pública de su homosexualidad por parte de un individuo. La analogía del clóset se emplea para referirse al descubrimiento de algo previamente escondido o mantenido en las sombras. Esta expresión deriva de la traducción anglosajona de la frase *coming out of the closet*, a su vez originada de la

connotación negativa asociada a sus prácticas sexuales, en paralelo a la adopción de un sentimiento de orgullo y autoaceptación. Se consolida entonces una identidad en torno a la propia sexualidad, que definiría el desenvolvimiento de todos los aspectos de la vida, más allá de la alcoba. El modo individual de experimentar el erotismo, otrora una vivencia reservada al ámbito más privado y personal, se hace ahora público, y constituye el núcleo de un estilo de vida caracterizado por modas, relaciones e incluso espacios geográficos particulares dentro de la ciudad.

*En consecuencia, algunos fotógrafos que eran gay, y que en el pasado podrían haber mantenido rastros autobiográficos fuera de sus imágenes destinadas a la exhibición pública (como George Platt Lynes hizo durante su vida, y Minor White durante la suya), encuentran ahora que “salir del closet” en su fotografía podía ser un paso legítimo hacia el crecimiento personal y artístico. Ellos creyeron que el interés en la belleza masculina, o en imágenes sobre relaciones entre hombres, encontraría ahora un público receptivo.*<sup>151</sup>

La diferencia que presenta la producción fotográfica en la era del mass-media, - ya establecida como medio artístico-, es que ahora las imágenes homoeróticas empiezan a producirse de modo directo, deliberado, y apuntando a un público ya reconocido como subcultura portadora de una nueva identidad. El estímulo provisto por los movimientos feministas y de liberación homosexual, que inspiraron la expresión abierta de una sensibilidad homoerótica, tanto en fotografía como en el resto del mundo artístico, empieza a hacerse visible.

*Un momento importante en esa historia (...) ocurrió a finales de los 70s y principios de los 80s cuando una explosión de exhibiciones en la ciudad de Nueva York introdujo al público en la riqueza de la fotografía homoerótica y el desnudo masculino (...) Para 1980 habían cuatro galerías especializadas en muestras de arte homoerótico (...) Estas exhibiciones demostraron claramente que había una tradición homoerótica en el arte, y que esta tradición gozaba un renacimiento*<sup>152</sup>.

---

expresión *to have a skeleton in the closet*, utilizada para referirse a algún hecho embarazoso que quiera mantenerse escondido.

<sup>151</sup> Traducción del autor: “In consequence, some photographers who were gay, and who in the past might have kept autobiographical traces out of their images for public exhibition (as George Platt Lynes did during his lifetime, and Minor White during his), now found that “coming out” in their photography could be a legitimate step toward personal and artistic growth. They believed that interest in male beauty, or images about relationships between men, would now find a responsive audience.” Allen Ellenzweig. *Op. Cit*, p. 126.

<sup>152</sup> Traducción del autor: “An important moment in that history (...) occurred in the late 1970s and early 1980s when a burst of exhibitions in New York city introduced the public to the richness of homoerotic and male nude photography (...) by 1980 there were four galleries specializing in the display of homoerotic art (...) These shows demonstrated clearly that there was a homoerotic tradition in art, and that this tradition was enjoying a renaissance.” George Stambolian, en *Ibidem*, p. XV-XVI.

Este tipo de arte representó para muchos una afirmación de su identidad, a la par que reforzó su sentido de pertenencia a una comunidad que gradualmente y con esfuerzo ha forjado su propia cultura. Se cumplen así los planes propuestos en los manifiestos gay mencionados algunas páginas atrás, a pesar de que no siempre el artista tenga una agenda política en mente a la hora de crear sus obras. En efecto, muchas veces la producción de tales imágenes surge más de la expresión de la propia sensibilidad del artista que de una intención directamente política o activista.

La mayoría de los fotógrafos que produjeron imágenes relacionadas a la experiencia homoerótica tuvieron a la par brillantes carreras a lo largo de las cuales enfocaron su lente en una amplia variedad de géneros, desde la naturaleza muerta a la fotografía de modas. Por ello, sería un error apresurarnos a etiquetarlos como “fotógrafos gay”, ya que eso implicaría que la mayor parte de su trabajo estuvo dedicado a este tema, cuando no siempre fue así – a pesar de que en algunos casos, como el de Mapplethorpe, la naturaleza de su fotografía homoerótica elevaría exponencialmente su fama.

Independientemente de las intenciones que el creador albergue, *el desnudo masculino, como oposición al femenino ha ocupado un lugar cada vez más controvertido en el arte de la década de 1970, y especialmente en la de 1980, a menudo como vehículo para el sentimiento homoerótico.*<sup>153</sup> Cada artista tiene un acercamiento distinto a este género en su obra, precisamente por lo cual, como afirma Ellen Zweig, no puede extraerse de ella un programa general para el futuro de una “fotografía gay”. Sus imágenes más que un sentimiento militante, reflejan una percepción particular, una expresión subjetiva del mundo interno del fotógrafo y del modo que su propia predisposición le permite aproximarse al homoerotismo.

*Mientras algunas de sus fotografías pueden ser sobre la homosexualidad – bien sea sobre la condición social y emocional de ser homosexual o sobre típicas fantasías y fetiches homosexuales- de ningún modo es seguro que las imágenes de este tema resultarán sexualmente excitantes. E incluso en su sentido más privado, es difícil creer que las imágenes homoeróticas están dirigidas únicamente a una audiencia especializada.*<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> Edward Lucie-Smith, *Op. Cit.* p. 266.

<sup>154</sup> Traducción del autor: “While some of their pictures may be about homosexuality –that about the social and emotional condition of being homosexual or about common homosexual fantasies and fetishes- it is by no means certain that pictures of this theme will be sexually arousing. And even at their most arcane, it is hard to believe that the homoerotic images address only a specialized audience.” Allen Ellen Zweig. *Op. Cit.*, p. 126.

## 2.4 Dos lentes homoeróticas transgrediendo desde la esfera del arte: Mapplethorpe y Tress

Uno de los fotógrafos más conocidos por el tratamiento de un imaginario explícitamente homoerótico en su obra fue Robert Mapplethorpe. Nacido en New York en 1946, tuvo una amplia formación artística, que incluyó el estudio de dibujo, pintura y escultura antes de inclinarse por la fotografía. Su sensibilidad estética estuvo condicionada por su cercanía al entorno del artista Andy Warhol durante los años sesenta, caracterizado en palabras de Ellenzweig por la preeminencia de una amoralidad asocial, que se hará evidente en gran parte de su producción artística.

La incursión de Mapplethorpe en el medio fotográfico se dio hacia la década de los setenta, cuando adquirió una cámara Polaroid. Previamente, el artista había venido utilizando recortes de revistas eróticas y de otros medios en la elaboración de *collages*, hasta que gradualmente decidió controlar él mismo la producción de las imágenes y convertirse en autor de las mismas. Pronto se dio cuenta de las posibilidades que esta técnica ofrecía, y ahí inició su exploración del erotismo mediante la cámara.

Sin embargo, su lente enfocó otros géneros aparte de sus famosas escenas sexuales: retrató a personajes tan diversos como celebridades de la cultura popular, estrellas del mundo artístico y cultural, actores porno, aristócratas y miembros variopintos de la subcultura gay; y son especialmente notorias sus naturalezas muertas centradas en flores, cuya composición sencilla e impecable, aunada a un magistral manejo del juego entre luces y sombras, hizo de ellas codiciados objetos de deseo entre los coleccionistas de arte.

Pero como hemos indicado, sus imágenes alusivas a relaciones eróticas entre hombres serán las que lo harán trascender como uno de los máximos íconos de la fotografía homoerótica contemporánea. La mayor contribución de Mapplethorpe en este aspecto fue la expresión de una perspectiva propia centrada en el submundo de las prácticas sadomasoquistas entre homosexuales, (una subcultura dentro de otra). Para ello, se valdrá del uso de una imaginería fetichista y explícitamente sexual, retratando escenas que pueden llegar a ser realmente inquietantes para un público no iniciado en tales misterios. *Rechazando cualquier pacto con la sociedad cortés, Robert Mapplethorpe incursiona repetidamente en el dominio de la identidad, documentando*

*despiadadamente lo que ve, en fotografías que son, por turnos, elegantes y perturbadoras.*<sup>155</sup>

Sus imágenes de sadomasoquismo reflejan los códigos y fetiches de una minoría dentro de la cultura gay; bien sea mediante la directa representación de ciertas prácticas extremas o la alusión a las mismas mediante prendas de cuero, látigos y demás parafernalia. Mapplethorpe retrata primeros planos de traseros en suspensores, inserciones anales de juguetes o puños, personajes enfundados en prendas de cuero o látex, genitales masculinos amarrados con cuerdas, un hombre orinando en la boca de otro y hasta un polémico autorretrato con un látigo insertado en su ano (fig. 23)



Fig. 23. Robert Mapplethorpe. *Autorretrato con látigo* (1978). Robert Mapplethorpe Foundation.

La representación de este contenido ocasionó repudio y fascinación a partes iguales entre la audiencia, y las protestas moralistas, buscando censurar su trabajo, no se hicieron esperar. Ellenzweig comenta en la introducción de su libro que *la palabra homoerótico entró en el discurso público americano a consecuencia de la exhibición*

---

<sup>155</sup> Traducción del autor: “Rejecting any pact with polite society, Robert Mapplethorpe has repeatedly stepped over into the domain of the id, ruthlessly recording what he sees there, in pictures that are, by turns, elegant and disturbing.” Kay Larson, citada por Allen Ellenzweig en *Ibidem*, p. 127.

*retrospectiva fotográfica de Robert Mapplethorpe en la primavera, verano y otoño de 1989.*<sup>156</sup> Esta muestra, titulada *The Perfect Moment* estaba destinada a presentarse en la Corcoran Gallery of Art, en Washington D.C., pero fue cancelada debido a la indignación y el rechazo que los temas tratados generaron entre los miembros más conservadores de la directiva del museo, e incluso entre algunos congresistas.

Para las puritanas mentes de la facción ultraconservadora, las imágenes de Mapplethorpe deben haber parecido un escupitajo de alquitrán en el ojo por parte del mismo Satán: exaltación de la imaginería sadomasoquista, un evidente culto al cuerpo y la belleza masculina, así como insinuaciones de homoerotismo interracial e incluso un desnudo infantil, conformaron parte de las temáticas tratadas en la exhibición cancelada. El escupitajo debe haber ardido, pues al poco tiempo algunos miembros del congreso solicitaron la disolución del National Endowment for the Arts (NEA) programa que patrocinaba dicha retrospectiva, bajo la acusación de que estaba favoreciendo un arte indecente, que no debería promocionarse con dinero del fondo público.

Los moralistas encontraron una excusa para demonizar y deslegitimar las muestras homoeróticas en el arte pero, paradójicamente, las imágenes de Mapplethorpe impresionan más por la agresividad y violencia que se percibe en ellas que por su contenido sexual. *Una buena parte de estas fotografías son impactantes, forzando al observador a entrar en dilemas sobre el sexo como poder, el sexo usado para promover dolor, el sexo como flirteo con la muerte.*<sup>157</sup> Son estas cualidades las que sus detractores encuentran profundamente amenazadoras al confrontarse con ellas en el ámbito de la cultura visual contemporánea y el desplazamiento del poder político en sí mismo.

El trasfondo del sexo como juego de poder, en el que uno puede dominar o ser sometido voluntariamente, está presente tácitamente en todas las imágenes del artista que abordan la imaginería del sadomasoquismo. Su tratamiento del tema, sin embargo, demuestra una pericia técnica exquisita. A menudo Mapplethorpe utiliza luz natural en la creación de composiciones simples, donde un dramático claroscuro que recuerda a los maestros de la pintura barroca, como Caravaggio o Velázquez, es usado para resaltar los contornos de los modelos y otorgar un aura teatral a la escena.

---

<sup>156</sup> Traducción del autor: "The Word homoerotic entered American public discourse as a consequence of the retrospective exhibition of photographs by Robert Mapplethorpe in the spring, summer and fall of 1989." Allen Ellenzweig, *Ibidem*, p. 1.

<sup>157</sup> Traducción del autor: "A good many of these Pictures are shocking, forcing the observer into quandaries about sex as power, sex used to promote pain, sex as a flirtation with death." *Ibidem*, p. 127.

La fotografía *Dominick and Elliot* (fig. 24) es un claro ejemplo de ello. Un profundo gris oscuro de fondo hace surgir a los modelos al frente, la luz bañando sus cuerpos y proyectando fuertes sombras de un rico e intenso negro tras sus blancas figuras. Organizados en una composición piramidal, uno de los hombres cuelga de cabeza amarrado con los brazos extendidos y los pies juntos a una estructura, a modo de crucifixión invertida. Su compañero, de pie y mirando a la cámara con expresión seria, sostiene con una mano los testículos del “crucificado”, mientras en la otra que descansa sobre su propia entrepierna, sujeta un cigarro. Esta imagen nos puede mostrar una forma de intimidad extrema, pero también habla de las relaciones de poder en el sexo, de la alternancia entre el dominio del otro e infligir dolor o ser el objeto sumiso presto a ser usado y humillado, todo por la mera búsqueda del placer.



Fig. 24. Robert Mapplethorpe. *Dominick and Elliot* (1979). MoMA, New York.

No es tanto la presentación explícita de un intercambio sexual lo que impacta de la misma, sino su cualidad trasgresora de servir como ventana a un submundo de prácticas oscuras donde el goce y la violencia se intercalan, y surgen uno del otro intermitentemente. Al mismo tiempo, estas imágenes develan y ponen en tela de juicio a la sexualidad oficial es decir, la heterosexualidad aburguesada.

“Espero que haya un cierto tipo de sensualidad que las recorra a todas”<sup>158</sup>, dijo Mapplethorpe sobre sus obras en una entrevista, demostrando que para él no había mayor diferencia entre sus impecables naturalezas muertas y sus provocativas escenas homoeróticas. Para él más importante que el tema era el modo de presentarlo; lograr la perfección estética a pesar de retratar el objeto más bizarro. De este modo, el artista busca enaltecer estos aspectos marginados de la experiencia homosexual y rodearlos de un aura mística que los eleve a la categoría del arte, del mismo modo en que lo había logrado con las flores en sus naturalezas muertas.

En este sentido, su actitud no es muy distinta de los estetas decimonónicos para quienes la belleza estética de la obra resulta el punto central de la misma, quedando el contenido en un segundo plano. *Así, independientemente de su sujeto –sea un jarrón de flores, un retrato o un desnudo- Mapplethorpe intentó un estilo consistentemente recortado y estilizado, con citas de F. Holland Day, George Platt Lynes, y Edward Weston.*<sup>159</sup> Si la excusa de este esteticismo pueda constituir una defensa contra sus detractores, es debatible. Lo que sí podemos aseverar, es que el propio artista en verdad creía posible la subordinación del tema al formalismo visual y el virtuosismo técnico.

Por otro lado, Mapplethorpe también reflejó en sus imágenes la actitud hipermasculina adoptada por muchos homosexuales desde mediados de los setenta, en respuesta al prejuicio de que todos los gays eran afeminados, o sufrían de inversión de género. Este estilo es definido por Mort como el del “clon gay”. *Luciendo un vestuario exageradamente masculino –cabello corto, bigote, camisas de cuadros, jeans Levi’s y zapatos o botas de trabajo- era un hombre común gay. (...) El estilo de vida del clon era enfáticamente pro sexo.*<sup>160</sup> En el retrato de *Dominick and Elliot* se aprecia la estética del clon “macho” que caracteriza constantemente la fotografía de Mapplethorpe. Los modelos se presentan como hombres rudos, varoniles, cuyo vello corporal recalca su masculinidad, y su actitud parece desafiar al público diciendo desfachatamente: “soy un varón y me gusta someter/someterme a otro varón ¿algún problema?”.

---

<sup>158</sup> Traducción del autor: “I hope there’s a certain kind of sensuality that goes through them all.” Robert Mapplethorpe, cit. por Allen Ellenzweig en *Ídem*

<sup>159</sup> Traducción del autor: “Thus, regardless of his subject- be it a vase of flowers, a portrait or a nude- Mapplethorpe attempted a style that was consistently pared down and mannered, with borrowings from F. Holland Day, George Platt Lynes, and Edward Weston.” Allen Ellenzweig, *Op. Cit.*, p. 129.

<sup>160</sup> Traducción del autor: “Sporting an exaggerated masculine wardrobe –short hair, moustache, check flannel shirt, Levi’s jeans and bumpers or workboots- he was a gay everyman. (...) The clone’s lifestyle was emphatically pro-sex.” Frank Mort, *Op. Cit.*, p. 176.

*Por definiciones culturales tradicionales, hombre = fuerte/activo, mujer = débil, pasiva, esta iconografía de dominio sexual bruto es menos una respuesta a esas definiciones que un síntoma de su persistencia.*<sup>161</sup> Pero la propuesta de Mapplethorpe trasciende estos criterios heterosexuales, para demostrar que el varón puede adoptar tanto el rol dominante como el del dominado en una relación coital, sin perder un ápice de virilidad. Esta declaración en su obra es una de las principales fuentes de incomodidad para el público conservador y heterosexual.

Sin embargo no debemos caer en la tentación de leer en su trabajo una crítica social o una intención de activismo. Como Ellenzweig señala, *su visión era distante, emocionalmente fría, formalizada. Profesaba estar despreocupado sobre cualquier consecuencia política o moral de la obra. Mapplethorpe no se preocupaba por ser “políticamente correcto” para la comunidad gay.*<sup>162</sup>

Al panteón erótico del artista se suman sus estilizados desnudos de hombres de raza negra, que también levantaron gran controversia no sólo por la celebración desvergonzada del cuerpo masculino como fuente de placer, sino porque dichas imágenes fueron reprochadas por algunos críticos por promover estereotipos raciales. De acuerdo a esto, tales fotografías centrarían su valor erótico en la fetichización del negro y los clichés de potencia e insaciabilidad sexual asociados culturalmente a éste.

La objetificación racial, donde el hombre blanco explota la imagen del de color para su propio goce, puede ciertamente inferirse en algunas de estas obras pero no significa que haya sido este el objetivo principal del autor, sino más bien el resultado colateral de la experimentación con el tema y la percepción del artista. Sin embargo, *Mapplethorpe era muy listo para no entender que la sátira era inherente en su visión del hombre –negro-como-objeto-sexual-supremo. Él sabía que jugaba con un peligroso mito homosexual (tanto como heterosexual) sobre la potencia del falo Negro.*<sup>163</sup>

El centro de atención en gran parte de sus desnudos con modelos afroamericanos corresponde sólo a partes específicas del cuerpo, como el pene, los glúteos, la espalda o la musculatura del torso. Incluso cuando se enfoca el cuerpo

---

<sup>161</sup> Traducción del autor: “By traditional cultural definitions, male = strong/active, female = weak/passive, iconography of brute sexual mastery is less a response to those definitions than a symptom of their persistence.” Allen Ellenzweig, *Op. Cit*, p. 129.

<sup>162</sup> Traducción del autor: “His vision was distanced, emotionally cool, formalized. He professed to be unconcerned about any moral or political consequence of the work. Mapplethorpe did not concern himself with being “politically correct” for the gay community.” *Ibidem*, p. 132.

<sup>163</sup> Traducción del autor: “Mapplethorpe was too clever not to grasp that satire was inherent in his vision of black-man-as-ultimate-sex-object. He knew he was playing with a dangerous homosexual (as well as heterosexual) myth about potency of the Negro phallus.” *Ibidem*, p. 133.

entero, la identidad es negada al dejar el rostro deliberadamente fuera de la toma, salvo en contadas ocasiones. Una de las imágenes más reproducidas del fotógrafo es la de un hombre negro retratado del torso a las rodillas, vistiendo un traje de tres piezas de cuya bragueta abierta emerge un enorme pene en reposo (fig. 25). La otra parte del cuerpo de este sujeto anónimo que podemos observar al descubierto son sus manos; el miembro es evidentemente el centro al que el fotógrafo quiere dirigir la atención del espectador, a expensas del rostro, negando la posibilidad de contemplar una persona completa: estamos ante un fetiche erótico.

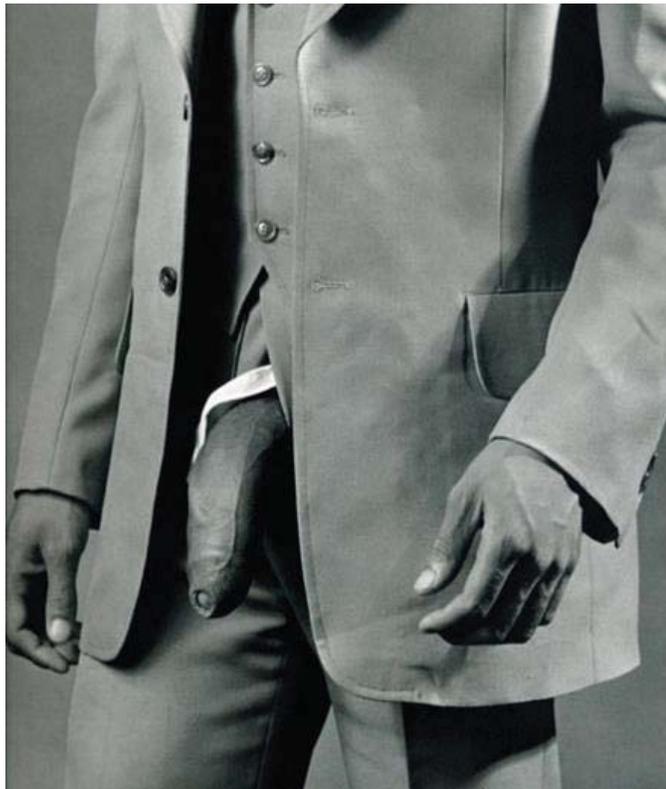


Fig. 25. Robert Mapplethorpe. *Man in Polyester Suit* (1980). Robert Mapplethorpe Foundation.

No obstante, resulta difícil identificar en su obra una postura crítica respecto a la explotación erótica del hombre de raza negra. Su propuesta es cuando mucho sarcástica frente a la construcción social del genital. Sugiere nuevamente el tema del juego de poder, esta vez entre el observador y el observado: el primero consume la imagen, cosifica el cuerpo desnudo o el miembro sexual en ella, pero a su vez, los mitos que

rodean la sexualidad del hombre negro lo posicionan como el sujeto activo y dominante por excelencia. Si algo concluimos con certeza, es que en su cuerpo de trabajo

*El objeto estético es el sexo, y viceversa. Sin pretender grandes comentarios sociológicos, las fotografías de Mapplethorpe y su elaborada presentación escultural reflejan valores culturales prevalecientes. El sexo es bellamente empaquetado y objetificado. Puedes incluso llevarlo a casa y colgarlo en tus paredes: el sexo como mercancía.<sup>164</sup>*

Otro fotógrafo activo desde finales de los setenta y principios de los ochenta que abordó el dilema del poder en las relaciones eróticas entre hombres fue Arthur Tress. Su enfoque, sin embargo, se aleja de la literalidad de Mapplethorpe y se orienta a favor de la parodia y la metáfora; aunque no por ello dejan de ser perturbadoras muchas de sus imágenes. Utilizando la ciudad y sus espacios en decadencia como fondo, Tress juega con los arquetipos eróticos homosexuales en la fabricación de escenas surrealistas que evocan un mundo onírico de fantasías sexuales teatralmente escenificadas.

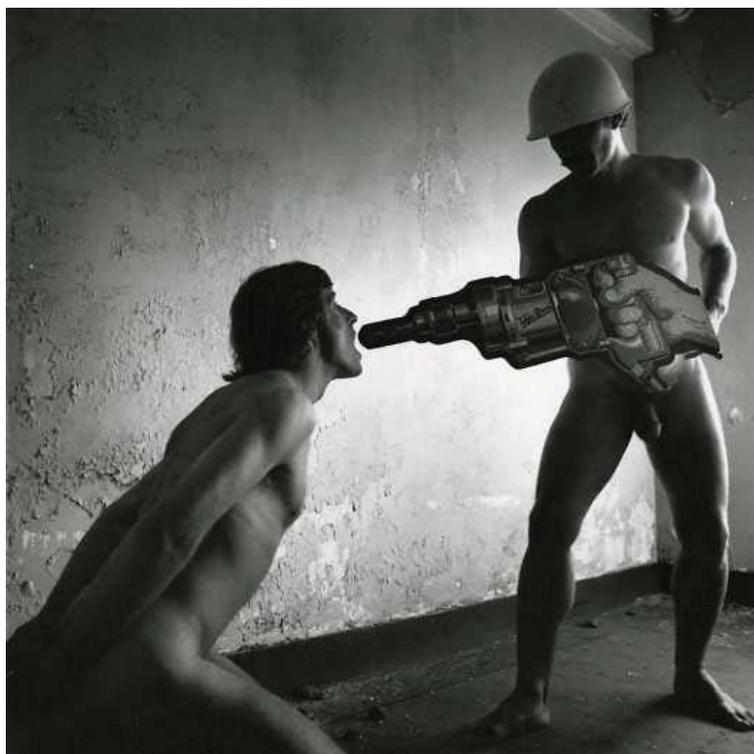


Fig. 26. Arthur Tress. *Drill Fantasy* (1977). Brooklyn Museum.

<sup>164</sup> Traducción del autor: “The aesthetic object is the sex, and vice versa. Without intending any grand sociological commentaries, Mapplethorpe’s pictures and their elaborate sculptural presentation reflect prevailing cultural values. Sex is beautifully packaged and objectified. You can even take it home and put it on your walls: sex as a commodity.” *Ibidem*, p. 138.

En *Drill Fantasy* (fig. 26), el artista nos enfrenta a una simbólica visión de dominio sexual donde los roles activo/pasivo están claramente identificados. Un robusto hombre vistiendo nada más que un casco de obrero, sostiene entre sus manos la caricatura de cartón de un taladro gigante, que apunta hacia la boca de su compañero arrodillado, quien abre sumisamente la boca en obvia alusión a la práctica de sexo oral. La escena transcurre en un interior desvencijado, con el piso lleno de escombros y las paredes peladas y sucias. Una tenue luz penetra por lo que parece ser una ventana situada fuera de la toma, difuminando sutilmente los contornos de los personajes, y otorgando un aire de ensueño a la imagen.

Tress alude directamente a los típicos arquetipos de la imaginería gay. Al dotar al sujeto activo con un elemento de trabajador de construcción, recurre al uso de una figura tradicionalmente asociada con nociones de fuerza, masculinidad y poder —e implícitamente, potencia sexual—, que junto a otros clichés como el policía, el vaquero, el militar o el atleta conforman parte del imaginario homosexual, como atestiguamos desde su introducción en las revistas *beefcake* dos décadas atrás.

*Se han convertido en “transmisores de poder” no solo en la cultura general, sino impresionantemente también en la aún aislada subcultura gay. Ahí, la búsqueda de una desconocida pero mítica fuerza es parcialmente una respuesta a ser parias sociales, percibidos como débiles e ineficaces.*<sup>165</sup>

En otra de sus imágenes (fig. 27), el fotógrafo retoma la explotación fetichista de un ícono erótico, esta vez el atleta. La fotografía muestra dos jóvenes corredores entrelazados afectuosamente al borde de un muelle, cuyos cuerpos imitan la posición en que han dejado ambas bicicletas acopladas una encima de la otra. *Tress dirige su ingenio hacia la noción de dos masculinos ciclistas abandonando el “varonil” ejercicio por aspiraciones amorosas del tipo socialmente atacado como afeminado.*<sup>166</sup>

El artista ha sabido manipular otro estereotipo que, al igual que el del obrero, alberga múltiples posibilidades para la fantasía homosexual al constituir una encarnación de la masculinidad hegemónica. Como Ellenzweig señala, Tress está consciente del anhelo suscitado por el atleta, en tanto que se tiende a presumir que su proeza en la cama será equivalente a la demostrada en la pista.

---

<sup>165</sup>Traducción del autor: “They have become “conveyors of power” not only in the general culture, but impressively so in the still-isolated gay subculture. There, the pursuit of an unacknowledged but mythical force is partly a response to being social pariahs perceived as weak and ineffectual” *Ibidem*, p. 142.

<sup>166</sup> Traducción del autor: “Tress aims his wit at the notion of two masculine bicyclists abandoning “manly” exercise for amorous pursuits of the kind socially attacked as effeminate.” *Ibidem*, p. 149.

*Tress cruza constantemente las fronteras del arte elevado, el camp, la irónica paradoja visual, y el lascivo juego pornográfico. Sin embargo, nunca planta ambos pies en ninguno de estos terrenos.*<sup>167</sup> En sus imágenes, el autor explora el homoerotismo desde una perspectiva particular, narrativa y subjetiva, ofreciéndonos una visión dominada por la premisa de las relaciones de poder y dominio en las interacciones sexuales entre hombres, a la par de ahondar en la exploración de los arquetipos establecidos en la psique homosexual colectiva. Sus fotografías no documentan una realidad palpable, como las escenas de prácticas sadomasoquistas de Mapplethorpe, sino que refieren ensoñaciones procedentes de un mundo interior y personal, a su vez conectado con el inconsciente popular de la subcultura gay.



Fig. 27. Arthur Tress. *Sin Título* (1979) Colección del artista.

---

<sup>167</sup>.Traducción del autor: “Tress constantly crosses the boundaries of High Art, Camp, ironical visual paradox, and prurient pornographic play. However, he never plants both feet in any of these backyards.” *Ibidem*, p. 142

## **2.5 La ambigüedad erótica de Weber y Ritts. Dos gigantes de la publicidad danzando entre la norma y el tabú**

La década de los ochenta también presenció el surgimiento de grandes figuras en el campo de la fotografía comercial, que para ese momento había alcanzado un nivel de refinamiento tal que los límites entre ésta y las bellas artes aparecen cada vez más borrosos. Uno de los gigantes de la publicidad norteamericana fue Bruce Weber, quien saltó a la fama por sus icónicas campañas para exclusivas marcas de moda, como Ralph Lauren, Calvin Klein y Versace, entre otras.

Su estilo estuvo caracterizado por presentar un implícito subtexto homoerótico, distante de las más evidentes muestras que encontramos en Mapplethorpe o Tress, pero no por ello menos impactante. Es, precisamente, esa aura de ambigüedad lo que hace más seductoras sus imágenes. Podríamos suponer, por estar destinadas a la comercialización, que se dirigen al amplio público que conforma la sociedad de consumo –dominada aún por la mirada heteronormada-, y sin embargo es imposible ignorar la descarada exaltación a la sensualidad masculina, más cercana a la fotografía de las *beefcake* que a la publicidad hasta entonces aceptada.

Particularmente trascendental en el mundo de la publicidad –y la cultura visual contemporánea- fue una de sus primeras comisiones para promocionar ropa interior de Calvin Klein. La principal fotografía de esta campaña (fig. 28) tuvo una amplia difusión mediática, contando incluso con un privilegiado lugar en la meca de los anuncios comerciales de Times Square. Adecuadamente escenificada en la isla griega de Santorini, Weber retrata en ella al campeón olímpico brasileño Tom Hintnaus, luciendo unos simples calzoncillos blancos mientras recuesta su definido y bronceado torso desnudo sobre un muro del mismo color, cuya estructura fálica ya nos da un indicio de la carga homoerótica imbuida en la imagen. El atleta reposa las manos sobre sus poderosas piernas, mientras dirige su rostro al cielo, con los ojos cerrados para protegerse de la intensa luz solar. Su pose sugiere la de un exuberante Adonis capturado en un momento de extático placer.

El modelo es enfocado desde abajo lo que, aunado al brillo dorado del sol destellando sobre su musculatura, sugiere estar ante la presencia de un semidiós, cuyo potencial sexual es subrayado por el bulto destacado bajo sus calzoncillos, al que la perspectiva de la imagen otorga el centro de atención. Asistimos entonces a la contemplación de un arquetipo de la masculinidad heroica que ya apreciamos desde los

estudios de Durieu y Delacroix, en el siglo XIX. La innovación aportada por Weber es la de introducir la objetificación sexual del hombre como aliciente para estimular las ventas, una estrategia de la que las *beefcake* fueron precursoras, pero que en la cultura visual popular había permanecido como un dominio reservado a la figura femenina hasta ese momento.

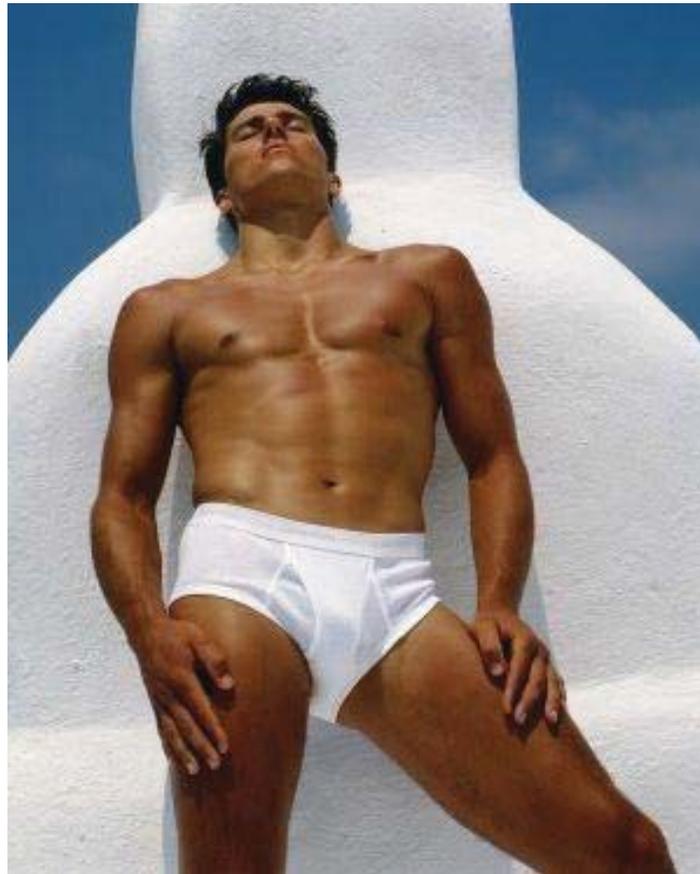


Fig. 28. Bruce Weber. Anuncio para Calvin Klein Underwear. (1982)

El periodista Peter Davis, en un reportaje para la revista *Esquire* dijo: *El modelo de Calvin Klein en calzoncillos es una criatura divina y él atrae. Atrayendo, él ataca el concepto de un hombre sobre su propia sexualidad, su propia heterosexualidad.*<sup>168</sup> Ciertamente Weber concibe al atleta bajo códigos visuales con los que típicamente se ha representado a la mujer: un atractivo sensual que seduce por su voluptuosidad física,

---

<sup>168</sup> Traducción del autor: “The Calvin Klein model in the underpants is a divine creature and he beckons. Beckoning, he attacks a man’s concept of his own sexuality, his own heterosexuality.” Peter Davis, “The Man Who Undressed Men”, *Esquire* junio de 1986, cit por Allen Ellenzweig en *Ibidem*, p. 167.

y una postura pasiva en la que se presta a ser observado y convertirse en el objeto a ser poseído por parte del espectador. Como en cualquier muestra de la masculinidad heroica, este semidiós se presenta como una fuente de admiración envidia o deseo, dependiendo de las inclinaciones de quien mire.

*Mostrando jóvenes musculosos vistiendo nada más que ajustados calzoncillos, los anuncios de Weber para Klein fueron bastante sorprendentes cuando aparecieron, pero el fotógrafo sintió intuitivamente que la cultura estaba lista para ellos.*<sup>169</sup> Weber sirve el cuerpo masculino a modo de un banquete visual dispuesto para el deleite de un público que a juzgar por el éxito obtenido en la comercialización de la marca, ha desarrollado una voracidad insaciable por este succulento manjar. Por supuesto, tal audacia en el manejo de la masculinidad no estaría corta de detractores. *Para algunos en la industria de la moda (y no pocos editores de moda), era angustiante ver lo que muchos consideraron un aura homosexual utilizada más para vender una imagen de sexualidad viril renegada que para vender un estilo audaz.*<sup>170</sup>

Cuando sus imágenes eran demasiado provocativas para el gusto de sus clientes, las tomas rechazadas eran editadas por el fotógrafo en volúmenes posteriormente comercializados de manera independiente. Entre estas fotografías destaca una serie dedicada a los marinos estadounidenses en sus momentos de ocio, considerada muy subida de tono por la revista *L' Uomo Vogue*, para la que estaban destinadas en principio, por lo que decidieron utilizar solo una parte de la misma. Entre las descartadas, destaca una imagen que retrata un grupo de cinco marines acostados sobre una cama (fig 29), sugiriendo el descanso tras un momento de juerga.

Cada hombre se encuentra abstraído en sí mismo sin reparar mucho en la presencia de sus acompañantes, ni establecer contacto físico entre sí. Sin embargo, Weber se las arregla para crear una atmósfera cargada de erotismo donde la piel desnuda de los torsos se multiplica en el espacio, recordándonos nuevamente las escenas de baño de Ingres. *La sensual y lánguida atmósfera pende pesadamente, y la figura durmiente en primer plano actúa como una especie de llave abriendo la puerta a lo homoerótico, pues su sueño parece ocupado por el halo-arreglo de sus cuatro*

---

<sup>169</sup> Traducción del autor: "Depicting muscular young men wearing nothing but snug fitting jockey shorts, Weber's Klein ads were rather startling when they first appeared, but the photographer intuitively sensed that the culture was ready for them." Kristine McKenna, "Beyond the ads... Obsession" en *LA Times* periódico en línea. Disponible: [http://articles.latimes.com/1991-05-26/entertainment/ca-3873\\_1\\_photographer-bruce-weber](http://articles.latimes.com/1991-05-26/entertainment/ca-3873_1_photographer-bruce-weber) [Consulta: 2016, abril 20]

<sup>170</sup> Traducción del autor: "To some in the fashion industry (and not a few fashion editors), it was distressing to see what so many considered a homosexual aura being used more to sell an image of renegade male sexuality than to sell a brave taste in style." Allen Ellenzweig, *Op. Cit*, p. 165.

*compañeros.*<sup>171</sup> El desenfado de la escena es subrayado por los periódicos apilados en una esquina de la cama, y un cenicero que acumula colillas de cigarrillo.



Fig 29. Bruce Weber. *Marines on Leave in Waikiki*. (1982)

En su relación aparentemente disociada, los marinos de Weber siembran curiosidad en el público, y se prestan para la fantasía. ¿Qué ha sucedido? ¿Qué está a punto de suceder? Son preguntas que reverberarán en la mente del observador más sagaz, que no conforme con admirar la cuidada estética del artista, o los atractivos hombres por él retratados, busca dar con el subtexto más profundo de la imagen. En este sentido, Weber, al igual que Tress, ha sabido jugar con los arquetipos de poder y masculinidad en el inconsciente colectivo. La milicia americana representa el epítome de la autoridad viril, cuya posición como agentes encargados de imponer la ley y el orden los ubica en un estatus privilegiado en el ejercicio del poder. Sus cortes de cabello al estilo de la Segunda Guerra Mundial transmiten una sensación de tradicionalismo conservador inherente a las fuerzas armadas.

*Ciertamente, la inclinación política de America hacia la derecha estaba decididamente pronunciada para entonces, un año después de la ascensión de*

---

<sup>171</sup> Traducción del autor: “The sultry, languid atmosphere hangs heavy, and the sleeping figure in the foreground acts as a kind of key opening the door to the homoerotic, for his dream-state seems filled by the halo-tableaux of his four buddies.” *Ibidem*, p. 166.

*Ronald Reagan a la presidencia imperial- y aquí estaba Weber alimentándonos con imágenes de poder vigoroso y seductivo que acarreaban con ellas un mensaje implícito: “Mira pero no toques” (...) Debían admirarse como personificaciones de masculinidad pre-feminista donde los límites de género estaban firmemente establecidos. No tontees con los U.S. Marines. Para algunos hombres gay, esto elevaba el ambiente erótico mediante el ofrecimiento de lo peligroso y lo prohibido.<sup>172</sup>*



Fig. 30. Bruce Weber. *The Beach at Point Conception* (1989)

Resulta irónico que estas figuras, en muchos casos los principales agentes promotores de la homofobia, ejerzan tal atracción erótica en un sector de la sociedad que ha sufrido golpizas, discriminación y vejaciones por parte de éstas. La iconografía a la que Weber recurre en gran parte de su obra procede de los arquetipos eróticos por excelencia en el imaginario gay, aunque su presentación ha tamizado cualquier connotación explícitamente homosexual. En sus fotografías, el homoerotismo es sugerido, bien sea en la oda a la perfección y la belleza masculina que emana de sus modelos, o velado por la camaradería, como en sus fotos de marinos y de esculturales

---

<sup>172</sup> Traducción del autor: “Certainly, America’s political shift toward the right was decidedly pronounced by then, a year after Ronald Reagan’s ascension to the imperial presidency- and here was Weber feeding us images of forceful seductive power that carried within them an implicit message: “Look but don’t touch” (...) They were to be admired as personifications of pre-feminist masculinity where gender boundaries were firmly set. You don’t mess with the U.S. Marines. For some gay men, this heightened the erotic ambience by offering up the dangerous and the forbidden.” *Ibidem*.

atletas corriendo desnudos a la orilla del mar (fig. 30), que recuerdan las imágenes de bañistas de Eakins, aunque los esbeltos jovencitos de éste han sido sustituidos por fornidos y poderosos hombres.

En cualquiera de los casos, la obra de este artista desafió las convenciones en la representación del hombre y su potencial erótico, a la par de confrontar al público tanto hetero como homosexual, con perturbadores dilemas acerca de la explotación simbólica sexual de la figura masculina y la desconstrucción de los conceptos asociados a la virilidad, valiéndose para ello de la ambigüedad homoerótica y la alusión a los arquetipos del imaginario erótico gay. Como Ellen Zweig señala, *Weber es un maestro en hurgar en los más profundos miedos y atracciones de muchos hombres gay hacia la sociedad heterosexual masculina –esos sagrados bastiones de virilidad como las fuerzas armadas y los vestidores.*<sup>173</sup> Es precisamente en esa tensión entre lo oficial y lo subyacente donde reside el poder homoerótico de sus imágenes.

La influencia de Weber sobre las representaciones de la masculinidad en el campo de la cultura popular fue equiparable a la de su contemporáneo y también americano colega Herb Ritts. Nacido el 13 de agosto de 1952 en el seno de una familia pudiente en la ciudad de Los Ángeles, Ritts saltó a la fama como fotógrafo de modas gracias a sus idealizados retratos en blanco y negro que presentaban la figura humana haciendo alusión a la estatuaria de la antigüedad clásica.

Su aproximación al cuerpo masculino como objeto de contemplación erótica caracterizó la mayor parte de su obra. Uno de sus primeros retratos captura a su amigo, el entonces desconocido actor Richard Gere (fig. 31), en una gasolinera en medio de la carretera. Gere luce una vestimenta que recuerda el estilo hipermasculino del “clon gay” que ya hemos mencionado, tan popular entre los años setenta y principios de los ochenta.

La franelilla blanca ceñida al cuerpo combinada con un par de jeans y un cigarrillo colgando de sus labios, aunados al entorno de gasolinera/taller mecánico, refuerzan la idea de una virilidad rústica, mientras su pose y su mirada revelan a su vez una sensibilidad y sensualidad conscientes de la mirada del espectador. El actor se ubica ante la cámara cruzando los brazos sobre su cabeza en obvio ademán de exhibir la musculatura de sus brazos y su definido torso abrazado por la tela, sabiéndose

---

<sup>173</sup> Traducción del autor: “Weber is a master at tapping into many gay men’s deepest fears of and attractions to straight male society –those holy bastions of virility like the armed forces and locker rooms.” *Ídem*.

admirado, deseado y envidiado por el consumidor final de la imagen. Este ejemplo demuestra el modo en que los códigos del imaginario gay han permeado en la cultura visual popular, como ya lo indicaba Mort.

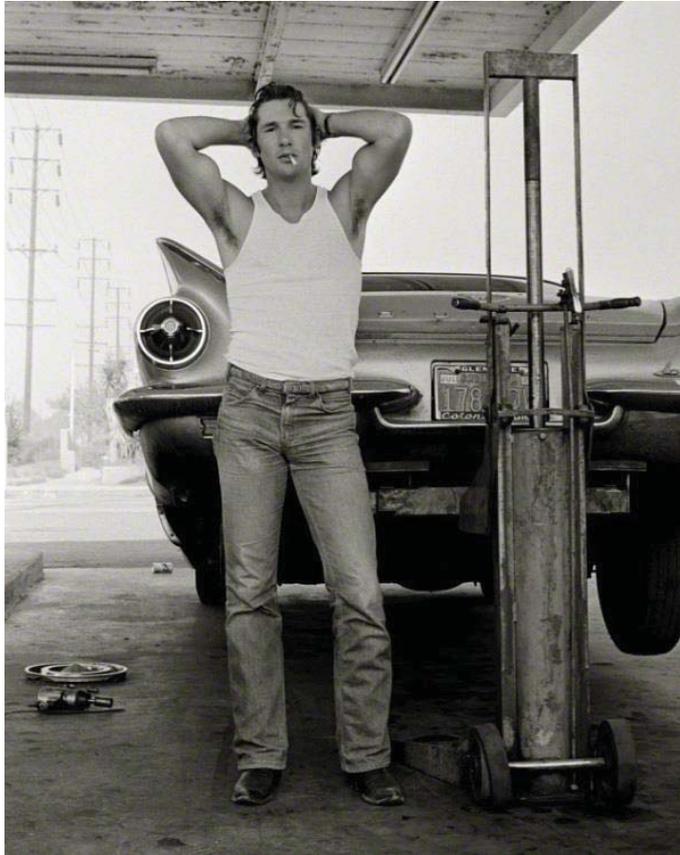


Fig. 31. Herb Ritts. *Richard Gere, San Bernardino* (1978).

Ritts se estableció como uno de los fotógrafos más importantes dentro de la élite hollywoodense, retratando a las celebridades más influyentes de la época e incluso colaborando en la dirección de vídeos musicales de artistas como Madonna y Michael Jackson. Sus aportes en el mundo de la moda también fueron significativos pues realizó campañas publicitarias para los diseñadores de mayor prestigio a nivel internacional. Gracias a su exploración sobre el poder erótico intrínseco al cuerpo masculino, su nombre trascendió hasta nuestros días posicionado como uno de los mayores exponentes de la fotografía homoerótica contemporánea.

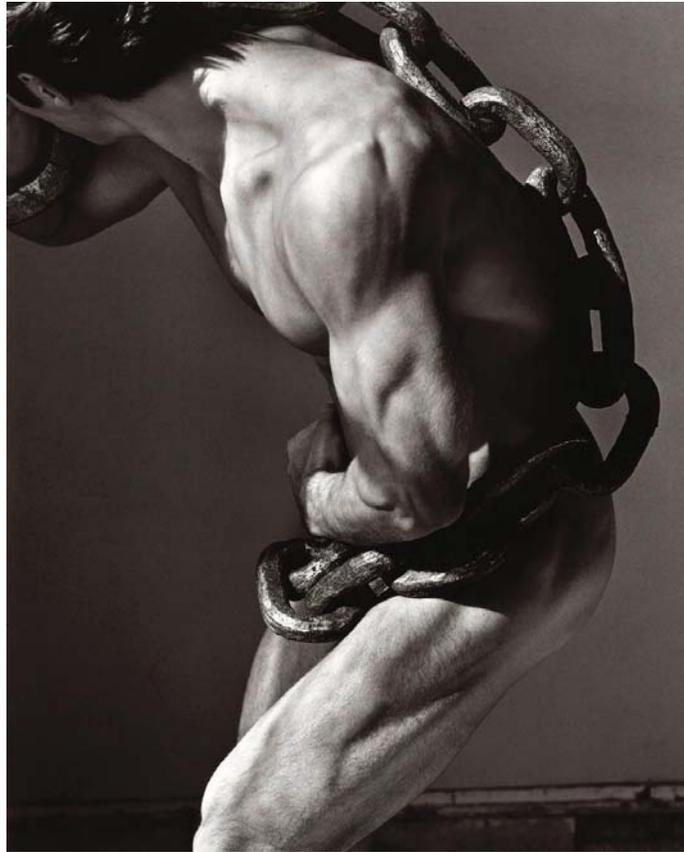


Fig. 32. Herb Ritts. *Man with Chain* (1985).

Ritts es un admirador de la figura masculina, sobre todo de la musculatura trabajada y perfeccionada hasta su máxima expresión. Su representación de poderosos cuerpos de aspecto pétreo, combinados con un magistral dominio de la luz y la utilización de sombras profundas para destacar los volúmenes de la silueta viril, son prueba de ello. Su tratamiento de la anatomía masculina, tanto en la iluminación como en las poses y la fisonomía de los modelos escogidos, resulta en una evocación a la estatuaria helénica. En *Man with Chain* (fig 32), el fotógrafo nos presenta un vigoroso hombre en torno a cuyo magnífico cuerpo se enrosca una gruesísima cadena. El efecto logrado por el énfasis en la tensión de los músculos en conjunción con el juego de luces y sombras, dota a la imagen de un dinamismo dramático. Bien podríamos estar ante Laocoonte luchando contra la serpiente, o ante un Hércules haciendo alarde de su fuerza.

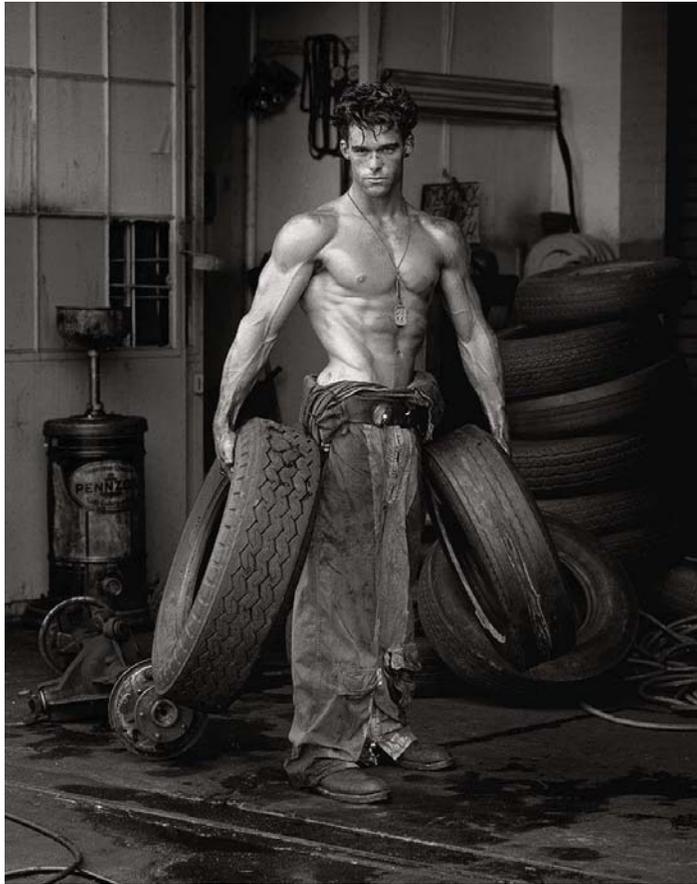


Fig. 33. Herb Ritts. *Fred with Tires* (1985)

El estereotipo de la masculinidad heroica permea también en el trabajo de este fotógrafo que parece querer presentarnos un nuevo panteón de dioses en nuestra era. En *Fred with Tires*, (fig 33) un absurdamente musculoso Adonis enfrenta al espectador con una mirada directa e intensa, casi invitante, mientras sostiene en sus manos dos enormes ruedas de automóvil. Su torso desnudo girado hacia el frente es bañado parcialmente por la luz, haciendo relucir su piel cubierta de sudor y grasa mecánica, resaltando los volúmenes corporales del modelo que contrastan contra las sombras del fondo. Las venas brotan profusamente envolviendo sus brazos, y la espectacular perfección de sus músculos nos haría dudar, de no ser por el entorno, si contemplamos una marmórea copia de una escultura helenística.

Nuevamente y al estilo de los fotógrafos que hemos analizado anteriormente, Ritts recurre a un arquetipo homoeerótico, *-el hombre que trabaja con sus manos (uno de los transmisores de poder mítico para Arthur Tress)-* y lo unge con la insignia de

*masculinidad: en este caso grasa de automóvil, collar militar con overoles, e inmensos neumáticos.*<sup>174</sup>

El entorno de taller mecánico es un motivo retomado por el artista anteriormente usado en el retrato de Richard Gere, en el cual ya asomaba un erotismo sugerido, que en esta ocasión se desborda y presenta directamente. La iconografía del “macho” ha ejercido un gran poder de atracción sobre el público homosexual, que como ya hemos resaltado en el caso de Weber, resulta tentadora por la fantasía de acceder a lo prohibido: el quiebre de la sexualidad hegemónica al despojar al varón de su heterosexualidad. *Fred with Tires pisa la línea entre parodia gay y adoración homoerótica. Ritts es aquí casi muy serio para provocar risa, y ciertamente su elección de modelo invita al observador gay a inventar un ensueño erótico privado.*<sup>175</sup>

Tanto Weber como Ritts ejemplifican perfectamente la dinámica del *open secret* formulada por Reed, en tanto que presentan combustible para la fantasía homoerótica sin mostrar abiertamente un contenido homosexual, lo que facilita su asimilación en la corriente oficial, aunque a la par resulte fácil leer en sus obras un subtexto lleno de códigos pertenecientes a esta subcultura.

Sus fotografías también encarnan el espíritu de homosocialidad propuesto por Mort en el campo de la cultura comercial, pues en ellas se endiosa la figura masculina al máximo grado, mientras la mujer es relegada a un segundo plano cuando aparece, o es totalmente obviada –con la excepción de las campañas publicitarias de ropa femenina-. Estas son imágenes hechas por y para hombres, en las que los modelos, perfectos y viriles especímenes, se presentan como ejemplos a emular o desear, dependiendo de las inclinaciones del espectador.

Como hemos apreciado, el ámbito fotográfico internacional de la década de los ochenta contó con grandes exponentes del sentimiento homoerótico cuyas aproximaciones al tema fueron tan variadas como los universos internos de cada autor. El número de artistas que abordaron este motivo mediante la fotografía fue extenso, y el estudio de todos requeriría la dedicación de uno o más volúmenes amplios, por lo cual nos hemos enfocado en los que tuvieron un mayor impacto sobre la cultura y la sociedad de su época.

---

<sup>174</sup> Traducción del autor: “- the man who Works with his hands (one of Arthur Tress’ conveyors of mythic power)- and anoints him with insignia of masculinity: in this case automobile grease, dog tag and overalls, and large auto tires.” *Ibidem*, p.203

<sup>175</sup> Traducción del autor: “*Fred with Tires* treads the boundary between gay parody and homoerotic adoration. Ritts here is almost too serious to be laughed at, and certainly his choice of model invites the gay viewer to invent a private erotic revery.” *Ídem*.

La ciudad de Nueva York especialmente, -aunque también ciudades como Londres, en menor medida- en su calidad como uno de los epicentros de la cultura occidental, constituyó un bastión para estas manifestaciones donde el pujante entorno artístico y comercial permitió la proliferación de las mismas, así como su posterior influencia sobre otras latitudes. Bien sea desde las galerías o las vallas publicitarias, lo cierto es que *la fotografía ha jugado un rol clave, registrando quien era la gente gay y en quién se estaban convirtiendo, tanto para ellos como para la sociedad en general.*<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> Traducción del autor: “Photography has played a key role, chronicling who gay people were and who they were becoming, both for themselves and for the larger society”. James Saslow, *Op. Cit*, p. 263.

## **CAPÍTULO 3. Anotaciones sobre el homoerotismo en la fotografía venezolana contemporánea**

### **3.1 Algunas consideraciones históricas**

El estudio formal de la fotografía como disciplina artística es un fenómeno relativamente reciente en nuestro país que remonta apenas a algunas décadas atrás, en comparación al estudio de medios artísticos más antiguos como la pintura o la escultura, que abarcan siglos de tradición. No obstante, gracias a personalidades de la *intelligentsia* local como María Teresa Boulton, Josune Dorronsoro y Juan Carlos Palenzuela, entre otros, quienes han producido obras dedicadas al análisis del fenómeno fotográfico nacional, desde sus orígenes hasta las propuestas estéticas contemporáneas, es posible hoy en día delinear una historia de la técnica en nuestro país, así como las transformaciones que la misma ha experimentado a lo largo del tiempo.

La fotografía empezó a difundirse en Venezuela desde el siglo XIX gracias al constante intercambio cultural con el exterior. *El veintiocho de diciembre de 1841, llega Francisco Goñiz con su equipo fotográfico, constituyéndose en el primer fotógrafo que capta imágenes en Caracas.*<sup>177</sup> Junto a éste, la llegada de otros fotógrafos extranjeros que empiezan a comercializar sus equipos, despierta el interés de personalidades locales, con lo que se da inicio a la experimentación fotográfica venezolana. Sin embargo, durante esta etapa y entrado el siglo XX, el público con acceso a la fotografía estará constituido por una élite reducida. Los productores de imágenes serán en su mayoría extranjeros, o personas de alto nivel económico que podían costearse los equipos, y por otro lado, los individuos retratados serán personajes de alto rango político o económico dentro de la sociedad criolla (o las familias de los mismos). Por ende, la circulación de estas primeras fotografías estará limitada, en su carácter intimista, a los círculos privados de la misma élite que las produjo.

La llegada del siglo XX trajo consigo grandes adelantos tecnológicos que permitieron el perfeccionamiento fotográfico. Tales avances no tardaron en llegar a nuestras tierras gracias a que el advenimiento de conflictos bélicos como la guerra de Yom Kipur habían impulsado en gran medida la economía venezolana. *La guerra, con*

---

<sup>177</sup> Josune Dorronsoro. “Historia Capitulada de la Fotografía en Venezuela” en *Fototeca virtual Henrique Avril*. Disponible: <https://fhenavril.wordpress.com/claves-historicas/historia-capitulada-de-la-fotografia-en-venezuela/>

*sus exigencias estratégicas, aceleró el desarrollo de la técnica en el exterior y cambió a Venezuela, de país agrícola que era, en país primordialmente exportador de petróleo.*<sup>178</sup> El inicio de la bonanza petrolera facilitó enormemente el intercambio comercial de Venezuela con el exterior, lo cual aunado al abaratamiento de los costos de los equipos, marcó la pauta para la masificación de la fotografía en el país. *En Venezuela, durante los años veinte se vende con éxito, a través de tentadores anuncios dirigidos a atraer al público femenino e infantil, las cámaras portátiles; en los treinta llegan los primeros flashes y en los cuarenta las Polaroid.*<sup>179</sup>

Ya desde el siglo pasado, la imagen fotográfica había dado sus primeros pasos hacia la difusión masiva de la mano de la prensa, que se establecería como el principal instrumento para la proyección de la técnica alrededor del mundo. *En Venezuela, es el Zulia Ilustrado del 31 de marzo de 1889, el encargado de publicar las primeras fotografías. En este campo cumple después una importante misión El Cojo Ilustrado (1892-1915)*<sup>180</sup>. La relación entre la fotografía y el periodismo determinará el carácter predominantemente documental de ésta durante buena parte del siglo XX. Habrá que esperar algunas décadas para su consideración formal como objeto artístico.

En 1934 el Ateneo de Caracas inaugura el primer Salón Fotográfico de Caracas, donde exponen sus obras un nutrido grupo de fotógrafos aficionados. Tímidamente, el Museo de Bellas Artes empieza a albergar aisladas muestras fotográficas a partir de los años cuarenta, pero las mismas se realizan muy excepcionalmente. Por esta misma época, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, el aumento del poder adquisitivo del venezolano, junto a la disminución en los costos de los equipos y la simplificación de los procesos de revelado, abonan el terreno para una mayor difusión comercial de las cámaras, y un repunte en la práctica de la fotografía. Durante este período, *la imagen fotográfica, ahora sí, inunda la vida del venezolano. La fotografía está en el estudio, en el taller, pero también se encuentra en la plaza, con un telón de fondo improvisado y portátil, al tiempo que se incorpora a los procesos electorales.*<sup>181</sup>

La abundante proliferación de la fotografía y el creciente número de fotógrafos aficionados hacen necesario entonces el establecimiento de distinciones entre las perspectivas de cada autor, de acuerdo al propósito y la seriedad con la que cada uno

---

<sup>178</sup> *Ibidem.*

<sup>179</sup> *Ibidem.*

<sup>180</sup> Josune Dorronsoro. *Álbum de ensayos. Antología de Josune Dorronsoro*, p. 136

<sup>181</sup> Josune Dorronsoro, "Historia Capitulada de la Fotografía en Venezuela" en *Fototeca virtual Henrique Avril*. Disponible: <https://fhenavril.wordpress.com/claves-historicas/historia-capitulada-de-la-fotografia-en-venezuela/>

aborda esta actividad. Por otro lado, la explosión demográfica y el aumento de la riqueza nacional promueven el florecimiento de una cultura de consumo masivo criolla que, naturalmente, se verá acompañada por el surgimiento de una nutrida industria publicitaria, al igual que sucedía en las grandes capitales del primer mundo. En este contexto, la feroz competencia entre campañas comerciales en los medios de comunicación masiva, no se haría esperar. Consecuentemente, la fotografía gozará de una masificación y divulgación sin precedentes en la historia nacional, logrando la total familiarización del público con la imagen fotográfica, asentada en la realidad cotidiana.

*Ello, como es lógico, se traduce en el aumento indiscriminado de “portadores de cámaras”; surge la necesidad de diferenciar el trabajo emprendido por algunos como una profesión formal, de aquel que realizan con mayor o menor éxito, los llamados fotógrafos aficionados. Nacen especialidades, formas de entender el hecho fotográfico y se pronuncian también a su vez, aquellos que, atraídos por la fotografía como fenómeno, comienzan a plantear y exponer teorías.*<sup>182</sup>

La distinción entre el fotógrafo profesional y el aficionado permitirá el abordaje formal de este arte desde perspectivas diversas. Empieza a ramificarse entonces dibujando límites entre estilos como la fotografía periodística, comercial, científica, documental, artística y demás, aunque en la realidad, lo cierto es que tales barreras prueban ser más flexibles que estáticas, pues dependiendo de la pericia del autor, una misma imagen podrá calzar en más de una categoría.

María Teresa Boulton señala que desde los años cincuenta se advierte el advenimiento de la contemporaneidad en la fotografía venezolana; hito pautado por un escrito que publicara Alfredo Boulton en 1952, para la revista Shell. En dicho texto, el autor *expresa la posibilidad que tiene el fotógrafo de intervenir en el proceso fotográfico. En otras palabras, es a partir de ese momento cuando se toma conciencia de la existencia de códigos formales y conceptuales fotográficos.*<sup>183</sup> Este precedente es indicador de la nueva actitud que empieza a gestarse hacia la fotografía en Venezuela, gracias a lo cual la técnica iniciará su ininterrumpida escalada hacia los salones de arte oficiales.

La investigadora también distingue tres vertientes distintas en la estética fotográfica nacional. Si bien cada una de ellas se manifiesta con mayor fuerza durante un período cronológico bien definido, no resultan restrictivas únicamente a ese espacio

---

<sup>182</sup> *Ídem.*

<sup>183</sup> María Teresa Boulton. *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea*, p. 15.

temporal, pudiendo reaparecer en diversas ocasiones a lo largo de nuestra historia. La primera de estas variantes, de acuerdo a Boulton, se corresponde al inicio de la modernidad y de los primeros pasos de la fotografía artística venezolana, la cual empieza a desarrollarse fundamentalmente a partir de la década de los cincuenta y está caracterizada por el alejamiento del pictorialismo decimonónico y la influencia de las vanguardias artísticas internacionales en boga.

La segunda vertiente se identifica con los cambios sociopolíticos por los que atraviesa el país a partir de los años sesenta, definida por un interés en el ser humano y un enfoque antropológico y sociológico. La producción fotográfica de este período es denominada como “documentalista”, siendo su premisa la instantaneidad de la imagen, el captar situaciones puntuales sin programación previa alguna, donde el autor imprime a la par su percepción personal, crítica e irónica sobre el hecho social capturado.

La tercera y última vertiente se relaciona con la fotografía artística que surge a partir de los años ochenta, con notables cambios conceptuales y de lenguajes estéticos. Los avances técnicos permitirán la experimentación del fotógrafo con nuevos efectos, que fueron aprovechados en sus imágenes como medios expresivos. A su vez, la fotografía logra su incorporación absoluta en el ámbito de las galerías y museos estableciéndose formalmente como obra de arte y en consecuencia como objeto de comercialización cultural. Se advierte en este período un agotamiento del tema social, favoreciéndose la expresión de subjetividades y mundos oníricos a través de imágenes fabricadas o manipuladas.

*Esta imagen está signada por registros imaginarios en preferencia a los <<reales>>. Indudablemente el color irrumpe con mayor ímpetu y junto a él la seducción visual. Los efectos especiales, las puestas-en-escena, las yuxtaposiciones y un regreso a la alegoría como en la fotografía pictórica de principios de siglo son usuales durante estos años. Esta fotografía simbólica, manipulada, intimista, se acercaría a los patrones tradicionales de la pintura perdiendo aquella calidad propiamente fotográfica: ser la impresión del mundo exterior.*<sup>184</sup>

Si bien nuestro interés se centra en esta última etapa donde la fotografía ya ha alcanzado lenguajes estéticos más específicos y su consolidación como objeto de arte, debemos acotar que ello no significa que la producción de décadas anteriores careciera de valor artístico, pues como señalamos anteriormente, muchas veces la naturaleza de la imagen fotográfica hace difícil la imposición de límites estrictos en su categorización.

---

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 17



Fig. 34. Alfredo Boulton. *Diamante Negro*. (1950).

De aquí que un retrato como el realizado por Alfredo Boulton en 1950 al afamado torero venezolano apodado El Diamante Negro (fig. 34), escape a su función documentalista o de crónica social, gracias a la sensibilidad del autor que ha logrado una imagen de exquisita plasticidad, recordándonos la obra de estetas decimonónicos como Wilhelm Von Gloeden. Boulton apuesta por exaltar la belleza masculina del torero, que posa con el torso desnudo y su traje de luces profusamente decorado descansando sobre un hombro. Mediante una cuidada iluminación, se enfatizan los contornos del atlético cuerpo del modelo, cuya pose recuerda tanto una pieza de estatuaria clásica, como a los efebos retratados por Von Gloeden en sus composiciones pictorialistas del siglo pasado.

Por su parte, Juan Carlos Palenzuela señala los sesenta como el momento definitivo donde se da inicio a la exhibición formal en los museos de la fotografía como arte, al tiempo que la teorización y crítica sobre ésta cobran un marcado auge entre los intelectuales de la época, aunque desde la década pasada ya atestiguamos la primera aproximación hacia una teoría fotográfica, con el escrito de Alfredo Boulton para la revista *Shell*. La

institucionalización oficial de la técnica se dará en los sesenta, momento a partir del cual *la fotografía contó con estrictos parámetros de apreciación, con un circuito de galerías y su entrada al museo.*<sup>185</sup>

Notamos entonces un distanciamiento del pictorialismo fotográfico que buscaba la emulación de la pintura –tan característico en los orígenes de la técnica–, en favor de una fotografía más auténtica, resultado de la experimentación y el aprovechamiento de los recursos que la cámara brinda en sí misma. El claroscuro, la iluminación natural, el aprovechamiento de espacios al aire libre, así como el ensayo de nuevos ángulos y lentes serán los principales rasgos de esta fotografía moderna, la cual empieza a valorarse tanto por su plasticidad como por la emoción que despierta en el espectador al ser observada. En este respecto, Dorronsoro señala que *por una u otra senda vemos que es a partir del proceso de masificación de la fotografía cuando se perfila un nuevo tipo de fotógrafo que explora a través de la cámara emociones, angustias, ausencias y aspiraciones personales.*<sup>186</sup>

La huida del dictador Marcos Pérez Jiménez, en 1958, ejerció también su cuota de influencia sobre el quehacer fotográfico. A partir de entonces se experimenta en el país una nueva libertad de expresión que será muy felizmente recibida por los medios de comunicación. La recién adquirida amplitud en el campo de acción de tales conductos informativos hará posible la libre manifestación de opiniones políticas y sociales, y su consiguiente representación visual a través de la cámara. No es de extrañar entonces que el documentalismo y la crónica dominen en el ámbito fotográfico desde este momento, reinado que se extenderá hasta bien entrada la década de los setenta.

El documentalismo centrará sus esfuerzos en retratar la experiencia social y la diversidad de nuestra cultura, produciendo imágenes que sirven a la vez como testimonio y reservorio de la misma. *El tema principal de la fotografía documentalista es el ser humano dentro de su vivencia: costumbres y conflictos. Preferiblemente, el estilo de esta imagen es espontáneo, captando en su seno la vivacidad del movimiento, el gesto, la mirada.*<sup>187</sup> En general, los objetivos de esta fotografía son servir como crónica, generar polémica o impacto en el observador, la denuncia social y política, la reflexión, y la aprehensión de la riqueza cultural de Venezuela, sus costumbres y su

---

<sup>185</sup> Juan Carlos Palenzuela. *Fotografía en Venezuela. 1960-2000*, p. 8.

<sup>186</sup> Josune Dorronsoro, *Álbum de ensayos. Antología de Josune Dorronsoro*, p. 139.

<sup>187</sup> María Teresa Boulton. *Op. Cit*, p. 56.

multiplicidad étnica. María Teresa Boulton, como hemos mencionado, distingue tres tendencias dentro de la categoría documentalista: la primera enfocada hacia el registro antropológico, la segunda orientada hacia una proyección más agresiva de la realidad, asociada en ocasiones al radicalismo político (generalmente de izquierda), y la tercera caracterizada por la influencia de fotógrafos documentalistas norteamericanos y el fotoperiodismo.

La serie de fotografías tomadas por Alfredo Boulton en la isla de Margarita entre los años cuarenta y cincuenta –posteriormente publicadas en el libro *La Margarita*- se encuentran a medio camino entre el documentalismo antropológico y la plasticidad pura. Sus retratos de pescadores y personajes locales tienen como fondo el paisaje natural de la isla, resaltando la inmensidad del mar y el cielo mediante el juego de luces que la misma naturaleza provee. Los cuerpos de sus modelos también adquieren una cualidad escultórica a través del uso del claroscuro que acentúa los contornos de su musculatura, en ocasiones resultando en imágenes de un profundo erotismo.

Tal es el caso de la fotografía *Luis Acosta, pescador de Pampatar* (fig 35), la cual podemos considerar como uno de los más tempranos ejemplos de la fotografía homoerótica en Venezuela. En esta imagen, un Adonis margariteño enfrenta al observador directamente con una mirada fija y penetrante, casi retadora, esbozando lo que parece ser una media sonrisa. La figura parece recién emergida del mar a sus espaldas, como una deidad marina, exhibiendo su poderoso cuerpo rociado con agua en una pose que sugiere consciencia de su propio poder erótico. El claroscuro es aprovechado por el fotógrafo para resaltar su amplio pecho y los contornos de sus definidos abdominales asemejándolo más a una escultura helénica de Poseidón que a un muchacho de la costa insular margariteña. Advertimos cómo los pantaloncillos que viste el modelo se adhieren a su piel por efecto del agua que los empapa, insinuando la silueta de sus genitales, lo que tiñe la imagen con una implícita carga sexual. Boulton ha sabido capturar una sensualidad ingenua, casi primitiva en el joven pescador que posa en su entorno natural.

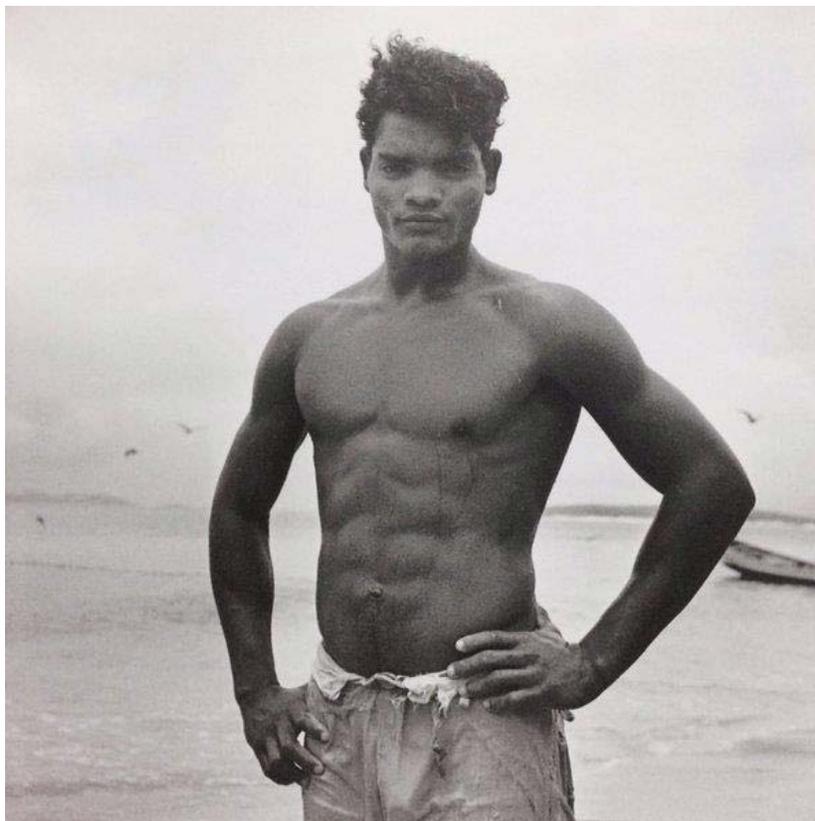


Fig. 35. Alfredo Boulton. *Luis Acosta, pescador de Pampatar*. (1950)

Esta fotografía representa un caso particular para su tiempo pues rara vez advertimos en otros autores del momento tal conciencia de la belleza y la sexualidad masculina. Apreciándola a primera vista, la imagen bien podría pasar por uno de los anuncios de Bruce Weber para Calvin Klein, o una de las artísticas fotografías homoeróticas de Herb Ritts de los años ochenta. Por ello no nos parece aventurado señalar que Alfredo Boulton, a la par de ser pionero de la fotografía de autor en Venezuela, fue uno de los primeros fotógrafos nacionales en dar un tratamiento estético a la figura masculina, con su correspondiente carga erótica, como apreciamos también en su retrato de Diamante Negro, anteriormente mencionado.

Si la oda de Boulton a la belleza viril tuvo su origen en la búsqueda de nuevos lenguajes estéticos, o hubo algún interés en particular por parte del artista en exhibir este tema, escapa a nosotros. Ciertamente, esta no es una fotografía explícitamente dirigida a un público homosexual, lo que en aquel entonces hubiera sido impensable. Por otro lado, el observador escéptico podría argumentar que la carga sexual que podamos leer en ella es un resultado secundario, quizás en efecto, producto de la

sensibilidad impuesta por el fotógrafo, más no su objetivo principal al disparar la cámara. Sin embargo, también es innegable la exaltación de la figura masculina en muchas imágenes de Boulton, al punto de imbuirlas en un aura de franco homoerotismo, lo que nos lleva a incluir la obra del fotógrafo como antecedente para una posible historia de la fotografía homoerótica en Venezuela.

### 3.2 Del documentalismo a las propuestas estéticas postmodernas

Con la llegada de los años setenta el interés por la fotografía se aviva en el país, como señala la historiadora María Teresa Boulton. Tenemos el debilitamiento de la fotografía documentalista en sus facetas política y de denuncia social gracias al agotamiento de la resistencia izquierdista que las impulsaba. Aunado a esto, la apertura de nuevas vías en el ámbito museológico del país, como la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas en 1974 y la Galería de Arte Nacional en 1976 -entre otros-, ofrecerán nuevos y variados espacios para la exhibición y la investigación fotográfica.

En el Exterior, el boom fotográfico explota, alentando la teorización sobre la fotografía como arte e incentivando la aparición de libros y revistas especializadas, así como la realización constante de muestras en galerías y museos. Venezuela observa con entusiasmo el panorama, y pronto comienza a hacer eco del interés internacional por el arte del lente.

*En Caracas, el Museo de Bellas Artes comienza a exponer los autores consagrados internacionales; también la Sala Mendoza colabora con el Museo de Arte Moderno de Nueva York en las exposiciones fotográficas; FUNRES inicia un serio intento de investigación de la fotografía venezolana del siglo pasado; Carlos Eduardo Misle, Caremis, publica un libro *Venezuela, Siglo XIX en fotografía*, que informa con bastante precisión sobre los albores de la fotografía en la vida venezolana.<sup>188</sup>*

El fotoperiodismo y el documentalismo siguen gozando aún de gran popularidad, siendo este último estilo el más favorecido entre la fotografía de autor; aunque ahora advertimos un interés remarcado por el conocimiento de la geografía, los paisajes y la diversidad cultural del país en contraposición al tono de denuncia social y militancia política reinante durante la pasada década. De éste aún observaremos alguna presencia pero de modo más tenue.

---

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 91

*En los años setenta el escenario de la fotografía en Venezuela se hizo plural. Entonces surge variedad de artistas y en consecuencia fueron muchas las proposiciones que resultaron del arte de la lente. Principalmente sucede una renovación de las ideas del documentalismo y el realismo (...) y, por otra parte, una experimentación y una disposición de la vanguardia plástica por el medio fotográfico.*<sup>189</sup>

Boulton ha resaltado la influencia ejercida para esta época por la fotografía internacional, en especial la norteamericana, sobre la producción artística venezolana. En esto jugó un importante papel el recién creado departamento adjunto a la Sala de Exposición de la Fundación Mendoza, llamado La Librería, el cual promovería la difusión de material impreso sobre el quehacer fotográfico global.

De igual relevancia fue la inauguración en 1976 de la galería Fototeca. A pesar de su corta existencia de dos años, aquí se albergaron exposiciones, charlas y foros, así como una nutrida biblioteca que permitió el acceso al público y a nuestros jóvenes artistas a la información y nuevas ideas recibidas sobre la cultura fotográfica del exterior. Esta galería, dirigida por la misma autora y el fotógrafo Paolo Gasparini, constituyó a su vez un lugar de reunión y enriquecimiento cultural para los fotógrafos locales, y un espacio para la exhibición del trabajo de los grandes talentos de la cámara, tanto de Venezuela como del extranjero.

Dentro de los esfuerzos producidos en los setenta para la promoción y desarrollo de la fotografía, la cualidad artística de la misma será el centro de un creciente interés que alentará la organización de exposiciones tanto en galerías como en los museos oficiales, teniendo el Museo de Arte Contemporáneo un papel protagónico. Es en una exhibición de 1977 en dicho museo, donde el fotógrafo José Sigala presenta una muestra completa de su obra, en la que observamos ocasionalmente el manejo de ciertos códigos de carácter homoerótico. Sus temas abarcan una amplia gama, que va desde el ámbito del *Show de Renny*, hasta las fotos sociales –en las que siempre hay ironía–, las casas de antaño y las residencias de la burguesía emergente, los deportistas y el cuerpo masculino, entre el adonismo y la homosexualidad.<sup>190</sup>

Como fotógrafo de la alta sociedad caraqueña y la farándula local, Sigala enfocó su lente en el retrato de la belleza superflua, la crónica social con un toque de ironía y los tras bastidores del mundo del espectáculo, por lo que su trabajo ha sido juzgado en ocasiones como superficial. *Sigala introducía otra mirada en la temática de la*

---

<sup>189</sup> Juan Carlos Palenzuela, *Op. Cit.*, p. 58.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 44.

*fotografía venezolana, como es la estética de lo banal, de sucesos y de retratos de sociedad, modelos de pasarela e incluso la sensualidad masculina.*<sup>191</sup> Sin embargo, su visión incisiva logra plasmar la realidad de sus sujetos de manera sumamente artística, mediante encuadres inusuales, el contraste de negros y grises, iluminación dramática en ocasiones, y el manejo de la tensión espacial. El fotógrafo, mediante su particular perspectiva, logra ver más allá para capturar detalles y evocar emociones a partir de lo superfluo, alcanzando soluciones de gran valor plástico en sus imágenes.

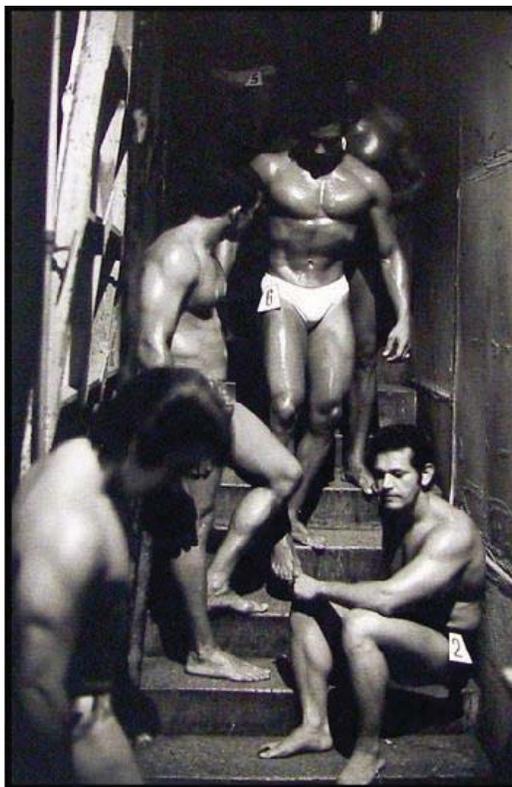


Fig. 36. José Sigala. *Sin título*. (c. 1970)

Una imagen de Sigala hacia 1970 (fig. 36), ejemplifica la afición del fotógrafo por el lado oculto del mundo del espectáculo, tomando como objeto en esta ocasión la sensualidad viril. En la composición observamos un grupo de fornidos hombres en el tras bastidores de lo que aparenta ser un concurso de belleza masculina o de físico culturismo. Los personajes parecen estar esperando su turno para salir al escenario, sus músculos brillantes por el aceite que cubre su piel, destellan contra el intenso negro del

---

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 42.

fondo en sombras, haciéndolos parecer más voluminosos y exuberantes. El ángulo de la toma crea una interesante perspectiva, dirigiendo la atención hacia el joven que viene bajando las escaleras, mientras sus compañeros alineados como estatuas de museo se reclinan contra la pared en espera paciente.

El carácter instantáneo de esta imagen evidencia cierta influencia del reporterismo, más la distribución espacial de la toma y el dramático aprovechamiento del punto de fuga transforman lo que de otro modo podría ser una fotografía destinada a ilustrar algún diario en una obra de considerable valor plástico, cuya composición piramidal evoca una pintura miguelangelesca, en la cual la belleza y la sensual masculinidad de los jóvenes titanes retratados constituye el tema principal.

Con la llegada de los años ochenta la aparición de temas de naturaleza homoerótica se hará más común en la fotografía venezolana. Múltiples factores se conjugaron en el momento para favorecer este fenómeno entre los que advertimos principalmente: el agotamiento del documentalismo en pro de búsquedas de carácter más simbólico, subjetivo y esteticista por parte de nuestros fotógrafos, fomentando también el tratamiento de nuevos temas; la exploración de lenguajes plásticos al estilo del postmodernismo; la influencia en nuestro país de los eventos que moldearon la revolución sexual en los epicentros culturales del mundo occidental -y la consecuente incursión de tales códigos en la cultura de masas-, así como un mayor interés en la exhibición y difusión del trabajo fotográfico como obra de arte, y la valoración de sus cualidades plásticas.

*Dentro del espíritu internacionalista de los años setenta y parte de los ochenta, ocurrieron algunos eventos que incidieron en la divulgación de la fotografía artística venezolana. En 1978, el recién creado Consejo Mexicano de Fotografía, dirigido por Pedro Meyer, organiza un Coloquio Latinoamericano de Fotografía, e invita como a uno de sus participantes a Paolo Gasparini.<sup>192</sup>*

Los objetivos de dicho coloquio eran impulsar la obra de los fotógrafos latinoamericanos y darla a conocer entre sus pares del continente, a fin de lograr la inclusión de los mismos en el floreciente y joven mercado que ahora se abría para la técnica. A la par, se buscaba el reconocimiento por parte de los centros de poder, de la fotografía latinoamericana como un movimiento sólido con características plásticas y propuestas estéticas propias.

---

<sup>192</sup> María Teresa Boulton, *Op. Cit.*, p. 105

Este evento tuvo una particular importancia ya que fue la primera vez que los fotógrafos latinoamericanos se reunían para teorizar y discutir temas relevantes para la fotografía de nuestros países. La difusión de la misma era muy deficiente, resultando en prácticamente el total desconocimiento de los autores locales, a veces incluso dentro de sus países de origen, siendo la obra de grandes artistas extranjeros mucho más reconocida. Esta situación es expresada en el catálogo de las ponencias de dicho coloquio, donde entre otros principios se declara:

*La información de lo que acontece entre nosotros, en América Latina, es prácticamente nula. Se desconocen las personas, sus obras y las corrientes y tendencias estéticas e ideológicas que lo animan. Es triste tener que aceptar que los fotógrafos europeos o norteamericanos son más conocidos en nuestro medio que cualquier artista latinoamericano.*<sup>193</sup>

Apreciamos desde este momento la manifestación de una lamentable realidad en el ámbito de nuestra cultura fotográfica, que ha perdurado en el tiempo. Si bien es cierto que muchos de nuestros artistas del lente con mayor proyección internacional surgieron durante esta década, alcanzando éxito y fama mundial, también es cierto que en el campo de la investigación son sumamente escasos los estudios académicos especializados en torno al trabajo de estos fotógrafos. La situación se agudiza ante el contraste con la variedad de textos dedicados a los consagrados autores norteamericanos y europeos que podemos encontrar hoy en día.

A su llegada de México, Gasparini une fuerzas con Teresa Montiel, Julio Vengoechea, Roberto Fontana y María Teresa Boulton, para la creación del Consejo Venezolano de Fotografía, que absorberá la galería Fototeca creada dos años antes, para transformarse en este nuevo organismo. Como Boulton señala, en contraposición al afán por recibir información de la cultura fotográfica proveniente de los grandes centros de poder internacional, que caracterizó a la galería Fototeca, el nuevo Consejo centrará sus esfuerzos en la exhibición y organización de la fotografía venezolana.

El clima sociopolítico y la bonanza económica que vivió Venezuela durante los setenta permitieron que muchos de nuestros fotógrafos viajaran a estudiar al Exterior, empapándose de las corrientes estéticas e intelectuales que modelaban la cultura dominante en las principales capitales del mundo. Sin embargo para la década que nos ocupa, la crisis se asoma, y la devaluación de nuestra moneda dificultó que muchos de

---

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 105

éstos pudieran seguir costando su estancia en el Extranjero. Su regreso al país, confirma Boulton, contribuiría a modificar el panorama fotográfico nacional.

En 1984 tiene lugar en la galería Los Espacios Cálidos del Ateneo de Caracas, una exposición que probará ser trascendental para el desarrollo de la fotografía artística venezolana. Con el acertado título de “El Riesgo”, la exhibición alienta a los jóvenes talentos a mostrar una nueva faceta en su obra fotográfica, alejándose del documentalismo y la crítica social para arriesgarse por las sendas de lo subjetivo, lo imaginario, lo simbólico y la mayor libertad creativa.

*A partir de esta exposición pudimos apreciar algunos caminos que tomaría la fotografía artística venezolana en los años siguientes (...) Manifiestamente, la “nueva” fotografía se abrió al campo de la imaginación y la simbolización, tratando de zafarse de la “vida” de la calle. Eran imágenes que buscaban la recreación y no la reproducción, aún subjetiva. Fotografías para ser expuestas y admiradas en contextos artísticos como galerías y museos y no necesariamente sujetas a la narración de una historia.<sup>194</sup>*

El hito marcado por esta muestra incentivó la experimentación de nuestros fotógrafos hacia nuevas técnicas y el tratamiento de temas de carácter más personal e intimista. La imagen fotográfica pasa de ser una reproducción de la realidad, para transformarse en un ícono plástico que invita al espectador a sumirse en ella e interpretar el mundo imaginario creado por el artista. Con esto se da el paso definitivo para la institucionalización de la fotografía como obra de arte, abandonando así por completo cualquier carácter de pariente menor de la pintura que pueda haber subsistido hasta este momento.

Durante esta década asistiremos también a la proyección de la fotografía desde el ámbito museístico, donde ésta será la protagonista en variedad de exhibiciones y eventos oficiales. Destaca su inclusión en el Salón Nacional de Artes Plásticas de 1988, realizado en el Ateneo de Caracas, pues como señala Palenzuela, *el que dentro del programa general de las artes plásticas se reconociera y por tanto se aceptara la fotografía ya era una muy buena innovación.*<sup>195</sup> El renovado interés en el arte, y particularmente por la exhibición y difusión de la fotografía que se produjo durante los ochenta inyectó una nueva vitalidad en el quehacer del arte de la lente, lo que favoreció la aparición de una producción fotográfica preocupada principalmente por el

---

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 115

<sup>195</sup> Juan Carlos Palenzuela, *Op. Cit*, p. 120

esteticismo de la imagen y la expresión de la subjetividad y sensibilidad del artista, en gran parte bajo la influencia del posmodernismo.

*En Venezuela, sobre todo a partir de los años 80, una buena parte de nuestros fotógrafos jóvenes plantea proposiciones al estilo de la llamada "postmodernidad", la cual además de estar a la orden del día en Estados Unidos y en Europa, para muchos representa una oposición, precisamente, a la fotografía social que se generalizó en los años anteriores. En este tipo de imágenes, el autor prepara anticipadamente los escenarios, interviene el negativo o la copia; incorpora elementos pictóricos decorativos y de diseño, transformando la fotografía original en otro ícono con cualidades más plásticas que fotográficas, como ocurre en algunas de las obras de Alexander Apóstol, Ricardo Alcaide o Francisco Beaufrand.*<sup>196</sup>

En efecto, la apertura hacia las nuevas técnicas y la preferencia por imágenes recreadas sobre un escenario preparado previamente por el artista serán distintivos de la nueva fotografía venezolana durante este período. En muchas de estas obras, el esteticismo y la escenografía adquieren un punto de sofisticación tal que apreciamos un *revival* del pictorialismo decimonónico, resultando imágenes que *tienen tanto de montaje teatral, que dan la impresión de ser obras pictóricas con modelos antes que fotografías.*<sup>197</sup> A partir de este punto también se asume el estudio formal de la disciplina, y se consolida su inserción en el mercado artístico como pieza de colección. Empero, la literatura publicada sobre la fotografía venezolana es escasa, y son pocos los trabajos académicos que ahondan en la teorización de la misma, una problemática que como ya hemos mencionado, ha subsistido a través del tiempo.

Sin embargo, nuestra producción artística en esta disciplina fue rica y compleja. Al optar por un expreso apoliticismo conceptual, la fotografía de este período se distingue por la exploración de las posibilidades plásticas que surgen de sus propios planteamientos pictóricos. La crisis existencial del hombre moderno servirá de inspiración para muchos de nuestros fotógrafos; al respecto Palenzuela ha reconocido una serie de características propias de las nuevas tendencias artísticas en la fotografía venezolana de los ochenta.

*Entre los nuevos signos se distinguen el individualismo, el narcisismo, el apoliticismo, el eros, lo contemplativo, lo experimental, otra formalidad, el efecticismo, la combinación y síntesis de pensamientos culturales. Como ejes temáticos de la nueva fotografía persisten lo urbano, el cuerpo, el desnudo, la*

---

<sup>196</sup> Josune Dorronsoro, *Op. Cit.*, p. 128

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 146

*soledad, la belleza del individuo, la pureza de las formas y la alegría de vivir. Igualmente la modelo, la moda, la pasarela y la publicidad.*<sup>198</sup>

Junto a estas nuevas tendencias, buena parte de nuestros fotógrafos se inclinará hacia la exploración artística de las culturas de la disidencia sexual, temática que para el momento se encontraba en la palestra del arte global, y con la cual entraron en contacto gracias al constante intercambio con el exterior. Los efectos de este tráfico de informaciones, códigos y mensajes visuales sobre nuestro panorama social, cultural y artístico serán analizados en su extensión en la siguiente sección.

### **3.3 Algunos agentes promotores de la cultura homosocial criolla durante los ochenta**

Para comprender de qué modo y por qué canales llegaron a nuestro país las repercusiones de la revolución sexual debemos tomar en cuenta el panorama sociocultural que para el momento se vivía en Venezuela. Si durante los ochenta la crisis empieza a golpear al país, la década anterior había representado un período de prosperidad sin paralelo hasta entonces para la economía nacional. La entrada de capital originada por la exportación petrolera alcanzó un punto álgido que nos valió el apodo de la “Venezuela Saudita”. Los acontecimientos acaecidos en el panorama internacional favorecieron la expansión de nuestra economía e impulsaron el intercambio comercial de Venezuela con el resto del mundo.

*En el primer mandato de Carlos Andrés Pérez se nacionalizó el hierro y el petróleo. La “Guerra del Kippur” al año siguiente ocasionó un bloqueo petrolero de los países árabes que elevaron los precios del crudo a niveles históricos. Venezuela, a diferencia de sus socios de la OPEP, no suspendió sus exportaciones de hidrocarburos y las arcas del estado se llenaron de petrodólares.*<sup>199</sup>

En medio de esta bonanza el poder adquisitivo de la clase media aumenta considerablemente lo cual permitió a muchos jóvenes la posibilidad de cursar estudios en el Exterior, o hacer turismo alrededor del mundo. Estados Unidos y Europa se situaron entre los destinos preferidos por el venezolano, quien gracias a la recién

---

<sup>198</sup> Juan Carlos Palenzuela, *Op. Cit*, p. 123.

<sup>199</sup> Jorge González. “*Historia de los medios impresos venezolanos dedicados al público homosexual, lésbico, bisexual y transgénero*”. Tesis de grado. UCAB, 2004, p. 247.

adquirida capacidad de movilización, entra en contacto con los fenómenos que estremecían la cultura mundial en la época.

Como ya hemos referido anteriormente, el movimiento gay y el feminismo se encontraban en plena militancia en este momento a fin de consolidar los logros obtenidos por las luchas de la década anterior y alcanzar una mayor pluralidad en las sociedades de sus respectivos países. Los avances que lograron estos movimientos en su reconocimiento permitieron, a la entrada de los ochenta, su proyección y posicionamiento dentro del mercado y la cultura popular, como ya lo hemos analizado a través de las ideas de Mort. En este respecto, Navarrete afirma que:

*La década de los ochenta representó una etapa rica, y crítica a su vez, en la producción de una nueva topografía de las identidades sexuales en el mundo global occidental. La homosocialización, entendida como la extrapolación e infiltración en el ámbito de la cultura de masas en general por imágenes – visuales y simbólicas- surgidas en la cultura comercial de la disidencia sexual homosexual, constituyó una piedra angular en esta reconfiguración.<sup>200</sup>*

A la par de la homosocialidad que permeaba en todos los ámbitos de la sociedad occidental, e incluso desde antes que ésta se hiciera evidente, las subculturas de la disidencia sexual establecieron también espacios propios dentro del entramado urbano para la expresión de sus códigos visuales, culturales e incluso su propio sistema de mercadeo y consumo. Estos guetos, localizados en las principales ciudades de los países desarrollados permitían llevar una vida libre y tranquila a los homosexuales que habían elegido vivir “fuera del clóset”. Centros urbanos como New York, San Francisco, Londres, Ámsterdam o París ganaron popularidad entre la comunidad homosexual por albergar los guetos mejor establecidos, sentando un precedente ante otras naciones donde las políticas de tolerancia estaban mucho menos desarrolladas.

La exposición a tales realidades debe haber significado una escisión en la vida de muchos venezolanos que no se atrevían a asumir abiertamente su orientación sexual en su país de origen, dado el machismo y la poca apertura reinantes en el entorno social de la nación petrolera. No obstante, durante la década de los ochenta, bien sea porque regresaban al país después de vivir en espacios más tolerantes, por la impresión ocasionada en sus viajes, o por las informaciones recibidas desde el exterior mediante distintos canales, lo cierto es que *el roce con otras realidades motivó a muchos LGBT*

---

<sup>200</sup> Rodrigo Navarrete. “El Estilo de Colina: Representaciones homosociales en la Venezuela reciente” en *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, p. 196.

venezolanos a «salir del closet» y asumir su homosexualidad de una manera más libre y despreocupada.<sup>201</sup>

La fuerte discrepancia entre el nivel de apertura que se observa en los grandes centros urbanos del exterior, y la contrastante represión hacia las llamadas “minorías” sexuales que se vivía en nuestro país, resultó un gran impacto para los venezolanos que pudieron experimentar ambas realidades de primera mano, pues mientras allá florecían guetos completos, aquí la vida gay continuaba desarrollándose de modo disperso, generalmente en torno a bares encubiertos a la sombra de la cultura oficial siendo, en muchas ocasiones, objeto de vejaciones y humillaciones por parte de las autoridades.

Testimonios de personas que vivieron en la época, como el del abogado y activista Edgar Carrasco, rinden cuenta del vapuleado estado de los derechos de los homosexuales en Venezuela. *La policía estaba desbordada con la represión, los únicos lugares donde la gente se encontraba estaban, principalmente, en Sabana Grande, aunque eran sitios legales había constantes ataques policiales.*<sup>202</sup> La existencia de espacios para la interacción social entre la población homosexual era ciertamente escasa, y aunque desde los 70 ya habían abierto un puñado de negocios dirigidos a este público, su operación era clandestina y constantemente asediada por la persecución de las autoridades oficiales. González también da cuenta de dicha situación, comentando que:

*La primera discoteca gay famosa en Caracas se llamaba el Annex y se abrió el 1 de marzo de 1970. Los sitios de ambiente de esos años eran casi clandestinos (...) Los pocos locales que abiertamente atendían a gays y lesbianas estaban sometidos a continuos atropellos y allanamientos de los cuerpos policiales y en los medios de comunicación se mantenía un tratamiento hostil al tema de las minorías sexuales.*<sup>203</sup>

Sin embargo, como ya relatamos, el panorama empieza a cambiar a partir de los ochenta. A pesar de que no se alcanzó –ni se ha alcanzado aún– el mismo clima de tolerancia y aceptación que se respiraba en las metrópolis del mundo desarrollado, y que tímidamente empezaba a abrirse paso entre las grandes urbes latinoamericanas, la influencia del Exterior inspiró a algunos venezolanos a luchar por una mejora en materia de los derechos homosexuales. Brotaron entonces los primeros gérmenes del movimiento gay en Venezuela. A la par, esta primera apertura ocasionó que muchos de

---

<sup>201</sup> Jorge González. Op. Cit.

<sup>202</sup> Edgar Carrasco, citado por Deysi Ramos. “Así nació el movimiento gay en Venezuela” en *Sin Etiquetas*. Revista en línea. Disponible: <http://sinetiquetas.org/2015/02/09/asi-nacio-el-movimiento-gay-en-venezuela/> [Consulta: 2016, mayo 17]

<sup>203</sup> *Ibidem*.

los locales de esparcimiento para los homosexuales que venían funcionando clandestinamente desde los setenta, se mostraran más abiertamente a la llegada de la nueva década.

Entre los venezolanos a la cabeza de estos primeros intentos de consolidación de un movimiento de liberación homosexual nacional, destacan los fundadores del Grupo Entendido, quienes editaron una revista homónima, la cual podemos considerar como la primera publicación gay en Venezuela (fig.37). Uno de los líderes de este proyecto fue Edgar Carrasco, quien retornó al país en diciembre de 1978, tras realizar una especialización en Boston. Es entonces cuando en alianza con un grupo de amigos, surge la idea de tomar acciones a favor de la situación de los derechos de los homosexuales, tan descuidada en aquel momento.

*Decidimos lanzar una revista –señala Carrasco– porque veíamos que comenzaba una época de apertura de la gente gay, habían bares en los que se reunía públicamente la gente. Ya no era como a principios de los setenta que eran sitios prácticamente anónimos. Consideramos que había un movimiento de personas que concurría a estos sitios que necesitaba informarse de lo que estaba ocurriendo en el mundo sobre el movimiento de liberación homosexual. También había mucha represión en el país y uno de los objetivos de la revista era denunciar los constantes atropellos de los cuerpos policiales.<sup>204</sup>*

El equipo original estuvo conformado además de Carrasco, por el fotógrafo Julio Vengoechea, Miguel Lorenzo, Luis Álvarez y Abdel Güerere. A pesar de que la revista no contó con el apoyo de patrocinantes externos –ésta tuvo que ser financiada por los propios integrantes del grupo- y de que su distribución constituyó un reto, la publicación fue recibida con entusiasmo por el público. No obstante, el equipo sufrió la falta de apoyo por parte de los dueños de locales frecuentados por homosexuales en las primeras etapas de la publicación, pues éstos se negaban a distribuirla o promocionarla, en un irrisorio afán de evitar cualquier nexo que hiciera evidente su relación con la comunidad a la cual atendían.

Aunque la causa de esta negativa haya probablemente sido el miedo a ser catalogados como un sitio gay en un entorno tan machista y represivo como el vivido en la Caracas de la época, la publicidad de variedad de bares que observamos desde el número 4 de la revista evidencian un cambio en esta situación, seguramente debido a una mayor visibilización de la comunidad homosexual en Venezuela a medida que avanza la década. Sorteando además problemas económicos y el desplante en varias

---

<sup>204</sup> Edgar Carrasco cit por Jorge González en *Op. Cit*

ocasiones de las distribuidoras de medios impresos, *Entendido* se las arregló para sacar a flote ocho números entre 1980 y 1983 con un tiraje de cinco mil ejemplares, después de lo cual se hizo imposible seguir editándola por falta de presupuesto.



Fig. 37. Julio Vengoechea. Portada de la revista *Entendido* No. 2. (1980).

Mientras duró, esta publicación ejerció una importante labor al informar al público gay de Venezuela sobre los acontecimientos y cambios producidos en el exterior por los movimientos de liberación sexual; concientizando y alentando al mismo en la defensa de sus propios derechos. *El objetivo de la revista era ser el medio de comunicación de la comunidad homosexual venezolana de aquellos años que permitiese abrir espacios para la discusión de temas relacionados con los derechos humanos de los homosexuales.*<sup>205</sup>

Entre su agenda estuvo la inclusión del debate sobre la homosexualidad en el universo político de la época valiéndose para ello de entrevistas con importantes

<sup>205</sup> Jorge González, *Op. Cit.* p. 249

dirigentes de los principales partidos del momento, como José Vicente Rangel y Teodoro Petkoff. Sin embargo, las afiliaciones políticas de los miembros de *Entendido* fueron cuestionadas por sus ocasionales estallidos de radicalidad izquierdista, lo que afectó en un inicio la total aceptación ante parte de su público, y dio material de ataque a sus detractores.

*Entendido era una revista con tendencia de izquierda porque era la corriente más importante de la época –narra Carrasco–. Estábamos muy influenciados por el movimiento gay italiano que tenía muchos nexos con el partido comunista y los libros que se leían estaban relacionados a esa tendencia». Esto ocasionó que los sectores conservadores de la sociedad caraqueña señalaran a Entendido con un doble estigma: «el grupo de las locas comunistas».<sup>206</sup>*

Ese mismo carácter de protesta que marcó la pauta editorial de *Entendido* fue de gran ayuda en la visualización del grado de marginalización y prejuicio con el que los medios venezolanos –y la sociedad en general- abordaban el tema de la homosexualidad. El grupo dedicó parte de sus esfuerzos a luchar en contra de la desinformación y el amarillismo reinantes en los discursos oficiales cada vez que se trataba el mismo. Para ello adoptaron una *política de protesta frente a las notas periodísticas que tergiversaran la realidad de las minorías sexuales. Desde el principio, el equipo mandó cartas donde expresaba su descontento por artículos o reportajes sensacionalistas sobre el tema.*<sup>207</sup>

El contacto con el Exterior no se limitó solamente a la reseña de sucesos, o la adaptación de las propuestas editoriales de revistas gay de diversas partes del mundo -a las que para la fecha estaban suscritos muchos de los miembros del grupo-. En 1981, Carrasco y Vengoechea asistieron en representación de nuestro país al III Congreso Internacional de la Asociación Lesbiana y Gay Internacional, celebrado en Italia, el cual fue reseñado en el sexto número de *Entendido*. El evento fue sumamente significativo pues era la primera vez que Venezuela tenía presencia ante un foro sobre derechos homosexuales junto a otras naciones. *Ese contacto le permitió establecer vínculos con agrupaciones gays y lésbicas de Latinoamérica, el Caribe y Europa que conservaría durante varios años.*<sup>208</sup>

Esta vivencia también permitiría a los miembros de *Entendido* una experimentación más directa de las distintas realidades vividas por la comunidad gay en

---

<sup>206</sup> Edgar Carrasco en *Ibidem*.

<sup>207</sup> Jorge González, *Op. Cit.*

<sup>208</sup> *Ídem*

otros lugares del mundo, poniendo en evidencia nuestro atraso, y la necesidad de avances en nuestro país en materia de derechos y libertades. Muy probablemente influenciado por este viaje, Vengoechea escribe estas líneas en la misma edición de la revista en la que se reseña el congreso: *En nuestro país contamos con un importante sector de intelectuales y trabajadores guei cuyo potencial todavía no ha parido la fuerza capaz de generar, conformar y difundir lo que en otras latitudes ha dado en llamarse “cultura gay”*.<sup>209</sup>

Estas palabras evidencian la falta de cohesión entre la comunidad homosexual venezolana en ese momento, situación que precisamente esta revista pretendía corregir. Tanto el grupo como la publicación de *Entendido* fueron fuentes de grandes aportes en la apertura del movimiento gay en Venezuela, exigiendo el respeto y la integración social de los homosexuales, así como su participación activa como fuerza productiva para el desarrollo de nuestro país. Con el paso del tiempo, la revista fue adquiriendo un tinte más variado, expandiendo la temática de sus artículos y secciones, donde se abordaba desde los últimos sucesos de la farándula internacional, la aparición de la epidemia del VIH-Sida -junto a la denuncia de la vulneración de los derechos homosexuales en el país- hasta reportajes de arte y fotografía.

A partir de una interrupción en su publicación entre el número 6 y el 7 –debido a problemas financieros-, el formato de *Entendido* evolucionó y se hizo más diverso. Al regresar a Venezuela tras una estancia en Estados Unidos, Luis Álvarez aportó ideas frescas al proyecto. *Él convenció al resto del equipo de relanzar la revista, esta vez con la intención de masificarla. Se mejoró el contenido. Había secciones más atractivas, como la de arte y portafolio que trabajaban con imágenes homoeróticas del cuerpo masculino*.<sup>210</sup> Entre estas imágenes, se mostraban obras del mismo Álvarez (fig. 38) y Vengoechea, quien paralelamente a su trabajo en el grupo, cosechaba una exitosa carrera como fotógrafo.

En la sección de arte se incluían notas sobre los fotógrafos homoeróticos más influyentes del siglo, como el barón Von Gloeden o Duane Michals. Gracias a esto, el público venezolano que hasta ese entonces no había tenido oportunidad de salir del país y entrar en contacto con esos íconos del imaginario homosexual de la cultura popular - tan insertados para entonces en la globalizada cultura visual de las principales capitales mundiales-; tuvo oportunidad de conocer estos personajes y sus obras. En el número 4

---

<sup>209</sup> Julio Vengoechea. “Opinión” en *Entendido*, N. 6.

<sup>210</sup> Jorge González, *Op. Cit.*

Vengoechea dedica un interesante reportaje al fotógrafo americano Duane Michals, donde se refiere brevemente al homoerotismo en la fotografía artística que ya contaba con grandes exponentes a nivel mundial, y con el que apenas entonces empezaban a experimentar nuestros jóvenes artistas. Vengoechea señala que:

*Históricamente, el punto de vista de la fotografía hacia el homosexualismo ha sido circundante y pocas veces se ha manifestado un fotógrafo homosexual en todo su íntimo ser. Estas pocas veces se han caracterizado en el trabajo de artistas mayores como Minor White, Cacil Beaton, Duane Michals, Robbert Mapplethorpe, Arthur Tress y George Platt Lynes, homosexuales todos ellos que introdujeron indiscutibles temas homoeróticos a su personal fotografía.<sup>211</sup>*



Fig. 38. Luis Álvarez. *David*. (1983)

---

<sup>211</sup> Julio Vengoechea. “Duane Michals. Compromiso personal en la fotografía” en *Entendido*, Año 1 N° 4, p. 7

Si bien *Entendido* no constituyó el único conducto de difusión para los códigos homoeróticos y homosociales que ya se habían arraigado en el entorno sociocultural de los principales centros urbanos occidentales, si tuvo un importante papel como uno de los medios pioneros en la promoción de un arte signado por una sensibilidad homoerótica y explícitamente homosexual. El período histórico en el que nos enmarcamos estuvo precisamente caracterizado por una mayor expansión de la cultura de masas y la globalización de sus códigos. El mercadeo y la publicidad se irguieron como los agentes propulsores del consumismo desmedido, gracias a la sensación de un clima económico próspero reinante en aquellas capitales del mundo que actuaban como productoras y emisoras de símbolos culturales.

En Venezuela la bonanza petrolera de los setenta había dejado como herencia una sensación de bienestar material y de una economía blindada, semejante a la vivida paralelamente en el exterior. Esto constituyó el terreno propicio para el surgimiento de una cultura popular y de consumo modelada en base al sistema capitalista manejado en los países del primer mundo. A consecuencia de ello, la adopción de ideologías, estilos y símbolos dominantes en el panorama cultural de esas latitudes impactó con gran éxito en nuestra tierra. Navarrete señala que si bien, la avasallante homogenización global ejercida por el mundo desarrollado puede atentar contra la especificidad histórico-cultural de cada región, también es cierto que *la introducción y apropiación de estos significados globales en los códigos y las necesidades locales siempre implican una resemantización y adecuación.*<sup>212</sup>

Para Venezuela, esta resemantización se tradujo en la producción de expresiones locales propias a partir de la asimilación de ideas recibidas por el intercambio cultural y comercial con los centros de poder internacional. *Entendido* puede considerarse como uno de los más tempranos ejemplos de este fenómeno, aunque dirigido específicamente a un sector marginado de la sociedad –la comunidad homosexual-. Pero la propuesta de nuevas identidades y estilos de vida generados por una recién formada elite de expertos posicionados en el mundo de la moda, la publicidad y el mercadeo, identificada por Mort, y que ya hemos señalado en páginas anteriores, tuvo su cuota de impacto entre un público más amplio en nuestro país, a través de distintos canales de difusión masiva. - entre cuyos principales códigos por supuesto, no faltará la homosocialidad-.

---

<sup>212</sup> Rodrigo Navarrete. *Op. Cit.* p. 195.

El clima de pluralidad postmoderna que favoreció y alentó la aparición de individualidades marcadas en el sistema social y mercantil de ciudades como Londres o New York repercutió también en suelo criollo. El reordenamiento de la sociedad de consumo producido durante los ochenta generó la difusión de nuevos imaginarios y códigos visuales, así como la aparición de nuevas personalidades que adoptarían estos mismos códigos en búsqueda de un poder simbólico que legitimara su existencia dentro del entramado del sistema sociocultural del momento, aunque ello implicara un desafío a las normas sociales establecidas. De hecho, esta cualidad transgresora era deliberadamente buscada y apreciada por buena parte de nuestra juventud, que ahora era libre de elegir entre las múltiples identidades sociales ofrecidas por el mercado masivo, con su respectiva dosis de individualismo intensificado.

*A través del surgimiento de una cultura homosocial tanto en los ámbitos exclusivos de la comunidad homosexual como en la industria de masas, las representaciones de masculinidades y feminidades se hicieron más diversas, plurales, ambiguas y contradictorias, en relación dialéctica con los cambios económicos, políticos, culturales y estéticos de la época.*<sup>213</sup>

Los ochenta supusieron un período de transición entre la abundancia de la renta petrolera de los setenta y una etapa de crisis que tomó por sorpresa a una población hasta entonces acostumbrada a la holgura económica. La caída de los precios del petróleo junto a la fuga de divisas, la corrupción en el gobierno, el aumento de la gasolina, y la devaluación de la moneda, desembocaron en ese infame estallido conocido como el Viernes Negro, producido el 18 de febrero de 1983. Posteriormente, en 1989, a pocos meses de la toma de posesión de Carlos Andrés Pérez, -en lo que sería su segundo gobierno-, la continuidad y la agudización de la crisis ocasionó otra revuelta social que conocimos como el “Caracazo”.

No obstante, la crisis no evitó el intercambio cultural ni el florecimiento de nuevas manifestaciones plásticas en el mundo del arte. *En términos culturales, la Venezuela de los 80 estuvo profundamente imbricada con el sistema global de mercado y distribución del capital, tanto económico como cultural.*<sup>214</sup> Económicamente las bases estuvieron sentadas por la bonanza de los 70, y en el plano artístico, la revitalización de las instituciones culturales y los museos, así como la implementación de programas

---

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 199

para la difusión y exhibición del arte nacional, pusieron en marcha la maquinaria para una producción artística rica y compleja desde esa misma década.

Según Navarrete, el apoliticismo adoptado por las artes a partir de los ochenta, generó un juego cínico con el poder y sus símbolos a partir de los nuevos lenguajes, imaginarios y medios de expresión disponibles. Gracias ello, ciertos grupos anteriormente marginados pudieron alzar la voz en el debate público, valiéndose de los artefactos culturales –y artísticos- a su alcance.

*Este proyecto de producción, exhibición y uso de nuevas identidades, cada vez más descentradas, ambiguas, y contextuales –y, por ende trasgresoras de las clasificaciones socioculturales establecidas-, permitió también que el arte como expresión de elites entrara en contacto con las visiones de la vida cotidiana de los sujetos de la sociedad occidental a través de la circulación de productos masificados.<sup>215</sup>*

En este contexto aparece lo que el autor considera como uno de los ejemplos más visibles de la infiltración de la cultura homosocial en Venezuela: el cantante Colina. A la par del ámbito plástico, la cultura popular urbana también se vio afectada por las nuevas propuestas emitidas desde los centros de poder global, situación reflejada en la configuración de un universo de estilos variados en el campo de la industria musical, que ahora se vería marcado por fuertes influencias anglófonas. El Ska particularmente, llega desde Londres, importado por el grupo PPS, del cual formaba parte Oscar de Jesús Colina quien posteriormente se lanzara como solista conocido simplemente como Colina.

Su carrera despegó en medio de una época dorada para la industria del pop musical nacional, momento en el cual surgieron otros astros de la talla de Karina, Melissa, Yordano, Franco de Vita o Ricardo Montaner, (por nombrar sólo algunos) que dejarían muy en alto el nombre de Venezuela en la escena de la cultura popular internacional. Colina conquistó al público nacional y extranjero, no sólo gracias a su talento como cantante, sino también por su particular e irreverente estilo, muy diferente a lo que la audiencia estaba acostumbrada a ver. Si bien fue un producto de la industria, la construcción de su imagen proponía nuevas posibilidades identitarias ante su fanaticada venezolana durante los ochenta, del mismo modo en que, paralelamente, la revista *The Face* ofrecía a la juventud británica la asimilación de estéticas al estilo del “buffalo boy”, producido por Ray Pietri en sus fotorreportajes.

---

<sup>215</sup> *Ídem*

El estilo de Colina, con un leve maquillaje, cierto dejo de dandy en su vestimenta y poses, sombreros y lentes detectivescos, crinejas estilo rastafari y algo de seducción andrógina y agresiva en la mirada, representaba una especie local de Boy George.<sup>216</sup> No es casualidad que al mismo tiempo, el polémico cantante Británico estuviese triunfando a nivel mundial con su banda Culture Club, consagrada como ícono musical de los ochenta.

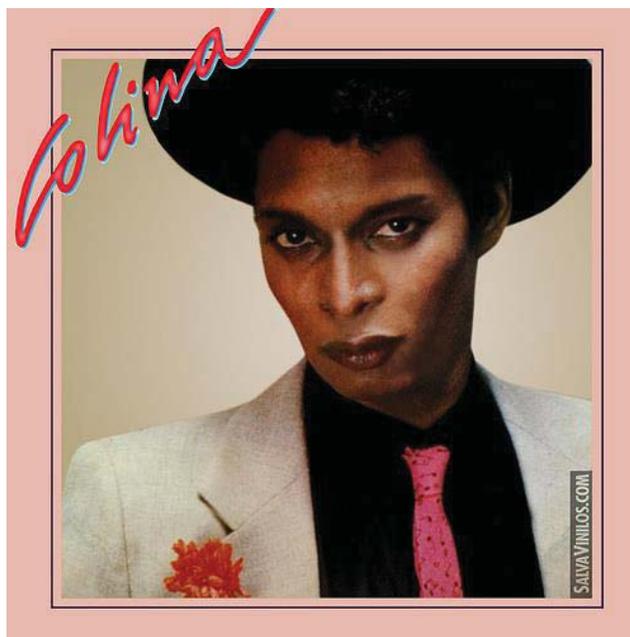


Fig. 39. Portada del disco *Colina*. (1983).

Colina representó la personificación perfecta de la homosocialidad que permeaba en la cultura popular venezolana de esta década (del mismo modo que Boy George lo fue para Inglaterra y el resto del mundo). Su particular apariencia (fig. 39) mezcla de androginia y masculinidad, estaba signada por una fusión de códigos del imaginario gay junto a elementos de carácter local e internacional, que más allá de distinguirlo como un ídolo musical, proponían la adopción de un estilo totalmente nuevo y distinto a la norma establecida.

Otra de las manifestaciones locales que evidenció una asimilación de códigos de la cultura popular global en Venezuela, está representada por la revista *Estilo* (fig. 40). Lanzada el mercado en 1988, la propuesta de esta publicación apuntaba hacia un estilo de vida cosmopolita y un tanto elitista, en donde predominaban símbolos y códigos

---

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 200.

visuales importados de Europa y Norteamérica. Concebida por un grupo de jóvenes intelectuales, artistas y socialités criollos, *Estilo* marcó la pauta del buen gusto y el buen vivir para un sector específico de la sociedad venezolana (particularmente las clases media y alta).

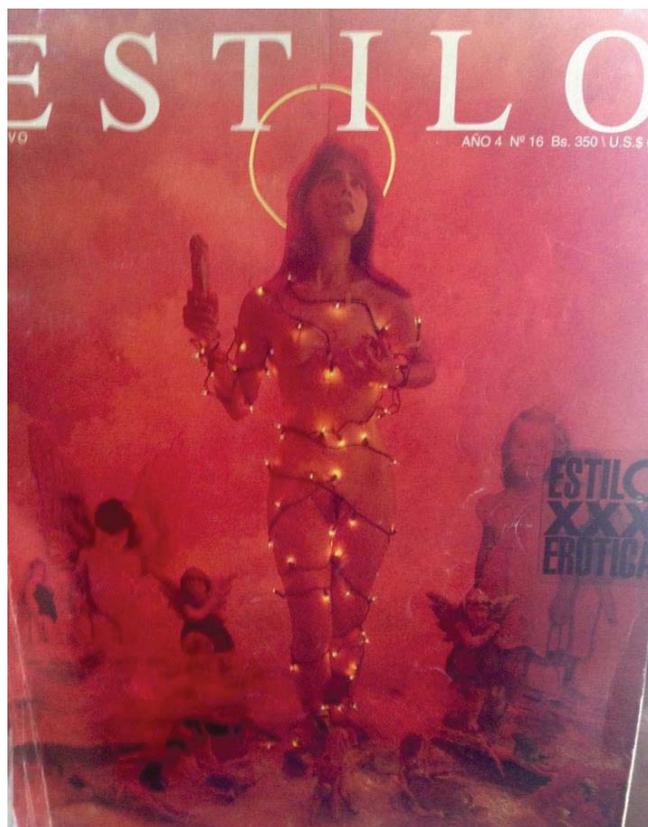


Fig. 40. Portada de la revista *Estilo*, N° 16 (1992)

Como ya hemos señalado, en el contexto internacional las propuestas editoriales de este tipo estaban lideradas por élites de noveles talentos, que se impusieron como autoridades del estilo. Entre esta generación de líderes irreverentes, -apodados *whizz kids* en Inglaterra-, muchos eran abiertamente gay. En Venezuela no sería distinto el caso, aunque Navarrete hace la salvedad de que a diferencia del exterior, donde surgieron también desde ámbitos políticos, en nuestro país estas personalidades se manifestaron principalmente desde los bloques de poder cultural locales.

*Estilo* obsequió a sus lectores una interesante variedad de artículos, abarcando temas de moda, ocio, arte, arquitectura, diseño, fotografía, cultura, viajes, noticias del *jet set* internacional y demás. En sus páginas encontramos numerosas reseñas sobre

exhibiciones artísticas dentro y fuera de Venezuela, junto a noticias del acontecer cultural en las principales capitales del mundo, o eventos sociales de la élite caraqueña. Sus editores se encargaron, igualmente, de ofrecer muestras de arte y fotografía alternativos, así como entrevistas a las principales personalidades de la escena cultural mundial y local. Entre sus anunciantes encontramos galerías de arte nacionales e internacionales, exclusivas marcas de diseñador y firmas de arquitectura e interiorismo, entre otros, lo que evidencia el manejo de códigos orientados hacia un determinado estilo de vida y apuntando a un determinado sector de la sociedad, ubicado en el pináculo de la sociedad de consumo.

Los profundos cuestionamientos a la masculinidad que se plantearon en la escena sociocultural internacional durante este período también se reflejaron en Venezuela. Por un lado, los ecos recibidos desde el Exterior, y por el otro, la aparición de personalidades locales que desafiaron el ideal masculino hegemónico -como el cantante Colina o el escritor y socialité Boris Izaguirre-, ocasionaron una escisión en la percepción tradicionalmente mantenida por la sociedad venezolana hacia la masculinidad. La consecuencia inequívoca de la irrupción de estos nuevos talentos y personas fue la expansión de las barreras de lo oficialmente aceptado como el comportamiento o la apariencia ideal del hombre.

El ejército de periodistas, diseñadores, estilistas, editores, fotógrafos y artistas que trabajaron en la configuración de las nuevas masculinidades, *negociaron con la sociedad venezolana sus mensajes, trasgrediendo con sus propios valores el mundo de las concepciones genéricas tradicionales pero a su vez satisfaciendo la necesidad de intercambio creativo y político de ciertos grupos.*<sup>217</sup> Desde su privilegiado sitial, las nuevas autoridades del estilo en Venezuela se dedicaron a difundir un estructurado compendio de símbolos y códigos que impactaron al público joven y ansioso de novedad, permitiendo la asimilación de modas y estéticas alternativas –en ocasiones en franca oposición a la norma oficial-, así como la aparición de masculinidades más diversas, sensibles y preocupadas por su atractivo.

En un sentido, *Estilo* –cuya elección de nombre no fue casual- representó una versión criolla de las llamadas revistas de ‘estilo’ internacionales, como *The Face* o *Arena*, ambas surgidas en el Londres de los años 80. Como apunta Navarrete, nuestra revista, al igual que las antes mencionadas, aparece *dirigida a un público exigente y*

---

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 202.

*grandilocuente, como un manual de gusto y sintomática de una emergente sensibilidad postmoderna en la cultura popular a partir de una minoría influyente*<sup>218</sup>. En efecto, un claro aire transgresor se percibe en las páginas de esta publicación, donde las autoridades del nuevo estilo supieron imprimir su distintiva sensibilidad.

Recordemos que muchos miembros del equipo editorial y colaboradores eran abiertamente homosexuales, como Boris Izaguirre, quien desde el primer número de la revista publica un desafiante artículo autobiográfico donde refiere las vivencias y satisfacciones obtenidas de ser un personaje público y a la vez homosexual.<sup>219</sup> Por otro lado, los fotógrafos, artistas gráficos y estilistas que colaboraron con la ilustración de *Estilo*, transmitieron mediante sus imágenes una particular visión de la cultura compartida por ellos, caracterizada por el énfasis en el hedonismo, lo cosmopolita, lo urbano, lo sensual y una refinada estética, relacionada con los valores de la clase privilegiada y la sociedad de consumo europea y norteamericana. A su vez

*Su representación de la masculinidad era plural y diversa en contra del hombre unificado y monolítico, tanto en los trabajos escritos de algunos como Boris Izaguirre o Mauro Barazarte o los trabajos fotográficos de Alexander Apóstol, Fran Beaufrand o Nelson Garrido. Su sentido de autoridad simbólica e ironía producía textos polisémicos con un perfil avant-garde que promovía la disidencia cultural.*<sup>220</sup>

La construcción de nuevas identidades masculinas no se limitó al marcado homoerotismo explícito tanto en el texto como en la imagen. La figura del *outsider*, y las personalidades alternas cuya estética se maneja al borde de lo establecido, ejercerán una notable atracción sobre las autoridades simbólicas que explotarán estos particulares atractivos.

Al igual que sus contrapartes inglesas, *Estilo* celebra la multiplicidad de identidades, mostrando particular interés por lo marginado y lo irreverente, tomando elementos de minorías étnicas, sexuales o culturales para transformarlos en nuevos íconos de estilo. Empero, a diferencia de las publicaciones británicas, nuestra revista no suprimirá la figura femenina, que será retratada como empoderada de su propia sexualidad, junto al hombre sexuado, sensualizado y presto a ser consumido por la mirada del espectador. Tal divergencia puede deberse a la diferencia de realidades socioculturales en los entornos donde se produjo y circuló cada revista, aunado al hecho

---

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>219</sup> Boris Izaguirre “Boris por Boris”, en *Estilo* N. 1.

<sup>220</sup> Rodrigo Navarrete, *Op. Cit.*, p. 204

de que el equipo editorial de *Estilo* estuvo liderado por una mujer, Caresse Lansberg de Alcántara.

Una mezcla confusa de elementos simbólicos, donde conceptos opuestos se encuentran y dialogan, signó la propuesta visual de estas publicaciones, tanto en Londres como en Caracas. La diversidad racial, lo rudo y lo sensible, lo elitesco y lo popular, lo femenino y lo masculino, lo oficial y lo *underground*, se fusionan en un *collage* de representaciones visuales que desafiaban abiertamente la normativa social tradicional, favoreciendo la individualidad y el estilo por encima de la moda uniforme y oficial. La nueva masculinidad se verá fuertemente influenciada por este pastiche cultural en el cual tuvo un papel determinante la infiltración de la sensibilidad homosexual.

Tras una década de luchas sociales, la subcultura gay amasó una considerable cuota de poder y visibilidad a pesar de la reticencia de los guardianes de la cultura popular; como hemos referido en la sección anterior de este capítulo. La caída de los estereotipos sexuales, según afirma Mort, fue la base para el surgimiento del “hombre nuevo”, pues la creciente presencia de la comunidad homosexual en los campos político, económico y cultural, facilitaron la difusión de su imaginario y sus códigos visuales en las corrientes oficiales. Tal situación, como ya lo hemos señalado, resultó en la consolidación de una cultura homosocial, con la consecuente reconfiguración y resquebrajamiento del concepto de la masculinidad hegemónica que hasta entonces se venía manejado. En Venezuela

*El estilo de vida y valores de la comunidad gay nacional –aquellos de una élite cómodamente experimentados en la poética y estética del mundo global pero capaces de colocarse en su mundo local- permearon en la cultura popular de masas (...) Este sector detentaba –o al menos intentaba- cierto acceso a un estilo de vida cargado por valores de las clases dominantes y de la cultura global norteamericana o europea.*<sup>221</sup>

En este sentido, *Entendido* y *Estilo* constituyeron dos importantes emisores de los nuevos códigos estilísticos que a nivel global caracterizaron las masculinidades nacientes en esta nueva etapa, si bien sus enfoques y receptores fueron distintos. La primera se orientó hacia la comunidad homosexual venezolana, y su objetivo principal era la reivindicación de los derechos y la protesta ante los atropellos hacia ese mismo sector; aunque a la par sus reportajes de arte y farándula contribuyeron a la transmisión

---

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 207.

de los símbolos y mensajes de la cultura popular global. Por otro lado, *Estilo* se dirigió hacia un sector más amplio, -podríamos decir, más apegado a la cultura oficial-, si bien su difusión de arte, fotografía y escritos de franco tinte homoerótico favoreció la consolidación de un discurso homosocial que caló entre las clases media y alta de Venezuela, el cual evolucionó en el tiempo al punto que hoy en día podemos apreciar sus frutos en las representaciones de nuestra cultura visual.

### **3.4 Lentes homoeróticas en Venezuela de los ochenta**

En medio de este paisaje posmodernista, cuyos nuevos códigos y signos marcan el desarrollo artístico nacional, como ya hemos referido, ejercieron gran influencia los cambios operados desde los grandes centros de la cultura internacional por las minorías que reclamaron su reconocimiento ante el sistema oficial. La institucionalización paulatina del movimiento gay en particular, ya señalada por nosotros al principio de este capítulo, no pasó inadvertida a la atención del mundo cultural venezolano.

Si bien en nuestro país no se vivió el florecimiento de un arte que abordara la problematización frontal de las relaciones -afectivas o sexuales- entre hombres en la misma escala en que se dio en Estados Unidos, por citar un ejemplo, ni contamos con una tradición fotográfica tan extensa en la que se exprese el mismo tema; sí apreciamos la aparición de códigos homoeróticos en la obra de muchos de nuestros jóvenes artistas, que para el momento exploraban nuevos lenguajes. Tal fenómeno ha sido pobremente estudiado, pero es innegable que el mismo marcó buena parte de la producción artística venezolana de los años ochenta. Precisamente, la escasez de fuentes documentales que ofrecieran un panorama claro sobre el trabajo homoerótico de los fotógrafos nacionales ha sido uno de los principales obstáculos a sortear en el desarrollo de nuestra investigación.

Sin embargo, indagando en la trayectoria de los principales exponentes de la fotografía venezolana activos durante la década de los ochenta, encontramos interesantes ejemplos de este tipo de expresiones. Palenzuela señala que *el desnudo masculino y la foto gay será ampliamente cultivada y será un sujeto que marcará otras concepciones de la fotografía.*<sup>222</sup> En efecto, el cuerpo del hombre y su sensualidad constituirán un eje temático de gran relevancia en la producción artística de muchos de

---

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 92.

nuestros fotógrafos. No obstante, aunque se reconoce su existencia, poco o nada se ahonda sobre estos aspectos en los textos y análisis que críticos y académicos han hecho sobre tales autores, reservándose el grueso de la atención para otras facetas menos alejadas de los convencionalismos hegemónicos heterosexistas.

Al mismo tiempo, hemos visto cómo el fortalecimiento de las instituciones museísticas desde la década anterior, y la difusión de la disciplina impulsada desde este ámbito fomentaron, junto a la experimentación plástica de nuestros fotógrafos, la exhibición de su trabajo, tanto en salones oficiales como en galerías privadas. Es seguro asumir entonces que buena parte de las obras con tintes homoeróticos producidas en aquel entonces estuvo al alcance del público. Por ende, la carencia de estudios en torno al tema no puede justificarse en el anonimato de estas representaciones.

También hemos señalado que el contacto con el exterior facilitó la importación de códigos estéticos, ideologías y símbolos arraigados en la cultura popular internacional desde escenarios tan variados como el editorial, el musical y el artístico. Ya hemos identificado algunos de los principales agentes promotores de tales códigos en los dos primeros campos; a continuación ahondaremos en el tercero.

Al igual que muchos de los principales fotógrafos norteamericanos se volcaron a la expresión de una sensibilidad homoerótica en su obra, fomentada por un clima cultural plural y postmoderno, como atestiguamos en la respectiva sección de este capítulo, sus contrapartes criollos seguirían el ejemplo en Venezuela. Un ejemplo de ello lo encontramos en el trabajo de Julio Vengoechea.

Nacido en Panamá en el año 1940, su familia emigra a Venezuela durante los años cincuenta, radicándose en Maracaibo. Posteriormente, Vengoechea viaja a Estados Unidos, en donde obtiene el título de ingeniero industrial en la Universidad Georgia Tech, hacia 1963. Pero será durante una estancia en Brasil, mientras realizaba un máster en economía y finanzas en la Universidad Católica de Río de Janeiro, cuando descubrirá la fotografía, que se convertirá a partir de entonces en su principal ocupación y pasión.

Uno de los méritos de Vengoechea es el de ser uno de los primeros fotógrafos en trabajar la imagen a color desde el plano artístico. Los fuertes contrastes cromáticos que inundan las calles de urbes nacionales -en especial Maracaibo-, e internacionales fueron uno de sus intereses centrales. Boulton afirma sobre su principal preocupación estética, que *ha sido la de enmarcar en yuxtaposiciones los diversos colores encontrados en las ciudades –paredes, ventanas, carros, anuncios-. De este modo*

*Vengoechea compone enriquecedores espacios a color, sin desmedro del culto por las formas.*<sup>223</sup> Su trabajo tuvo muy buena recepción entre el público, y es mostrado en exhibiciones tanto dentro como fuera del país.

La mayor atención y cobertura mediática se enfocó hacia sus capturas del entorno urbano y sus magistrales composiciones en donde el color es protagonista – Cuadernos Lagoven patrocinaría incluso la publicación del libro *Maracaibo: las paredes del sueño* en 1982-. No obstante, una trascendente exhibición en 1981 de desnudos masculinos realizados por el artista, en un local caraqueño llamado Mambo Café, pasó casi inadvertida. La única reseña de la misma que pudimos ubicar fue un artículo de prensa del periódico *El Nacional*, en la que el autor inicia el texto con la siguiente frase: *Primera exposición “underground” en un peculiar café caraqueño tuvo poco eco informativo, pero se vendieron todas las fotos expuestas.*<sup>224</sup>

La trascendencia de este evento radica en el hecho de que fue la primera muestra de desnudos masculinos exhibida en Caracas, según indica el periodista Josué Mora. En su escrito hace referencia al contraste entre el éxito y la acogida que la exposición recibió por parte del público, -lo que se reflejó en la venta de todas las obras-; versus la poca cobertura mediática que recibió la misma, por lo que le asigna el calificativo de *underground*.

Por otro lado, la singularidad de la locación elegida, a la cual según Mora *concurren parejas que abarcan completo el espectro de las inclinaciones humanas, desde lo hetero a lo homo sexual, pasando por el bisexualismo*<sup>225</sup>; explica el hecho de que el evento se haya desarrollado sin producir escándalo ni revuelo. Lo que nos resulta peculiar en la selección de un local con estas características para albergar la muestra; es que de ella podemos deducir una intención particular del artista, así como un enfoque específico hacia cierto público.

Ya hemos hablado el activo papel de Vengoechea en la conceptualización y publicación *Entendido*, donde además también colaboró como fotógrafo. Sus desnudos masculinos ilustraron páginas y portadas de la revista (fig. 37), pero habrá que esperar a la realización de la exposición en el Mambo Café para su presentación formal en el mundo del arte. Vengoechea quizás sea el fotógrafo más vinculado al activismo

---

<sup>223</sup> Maria Teresa Boulton. *Op. Cit.*, p. 117.

<sup>224</sup> Josué Mora. “Desnudos de pelo en pecho (y en otras partes)”. *El Nacional* No. 523 (XI): 7

<sup>225</sup> *Ídem*.

homosexual de modo directo, lo cual se tradujo en un trabajo artístico centrado en la figura y la erotización del cuerpo masculino.

Rara vez trata Vengoechea la figura femenina pues en aquellas ocasiones en que el objetivo de su lente se centra en un ser humano y no en el entorno urbano, será el hombre quien protagonice la imagen. En la entrevista realizada por Mora para la reseña de la exhibición publicada en *El Nacional*, el artista afirma que *el desnudo femenino está trillado y por eso –hasta cierto punto- perdió un poco su misticismo*.<sup>226</sup> Su enfoque hacia la belleza del hombre nace en la creencia que el autor profesa sobre las infinitas posibilidades de abstracción estética que este sujeto ofrece y que para el momento aún no habían sido explotadas.

Como pionero del desnudo masculino en Venezuela, Vengoechea contribuyó al desmantelamiento de añejos prejuicios en torno a este tema. Más allá de ello, se involucró con la comunidad gay nacional, quizás más directamente que ningún otro fotógrafo de la época, aunque no podemos afirmar que su trabajo haya estado politizado o radicalizado por sus nexos con el activismo en pro de los derechos homosexuales. Su propuesta estética se desarrolla en un nivel de intimista, buscando rasgar el velo que durante tanto tiempo envolvió en misterio al varón desnudo, –y por ende, expuesto- en nuestra producción artística. En la misma entrevista que hemos citado anteriormente, Vengoechea es cuestionado sobre la razón por la que considera que el desnudo masculino causa más asombro que el femenino, a lo cual responde:

*Por haber un tabú generalizado. El hombre no cree que debe apreciar su propio cuerpo como algo estéticamente bello. Y menos aún lo expresa públicamente. Creo que lo principal es liberar estos preconceptos y desmitificar el hecho de que el cuerpo masculino no se presta para abstracciones como el femenino.*<sup>227</sup>

Ciertamente el tratamiento dado a la figura masculina en las fotografías de Vengoechea revela una preocupación por exhibir la belleza del cuerpo viril, bien sea en poses dinámicas y manieristas que enfatizan la perfecta musculatura de un cuerpo en tensión (como la apreciada en la portada del No. 2 de *Entendido*); o mediante poses más relajadas, como en el desnudo de la figura 41. En este ejemplo, el autor nos presenta una visión frontal de un cuerpo masculino, sin más indumentaria que la rosa presionada sobre sus genitales. Evocando las hojas de parra que producto de la censura se añadieron a mucha estatuaría clásica durante el renacimiento, la rosa en este caso se

---

<sup>226</sup> Julio Vengoechea. Citado por Josué Mora en *Ídem*.

<sup>227</sup> *Ídem*

antoja una irónica parodia, en tanto que la misma no cubre absolutamente nada a los ojos del espectador.

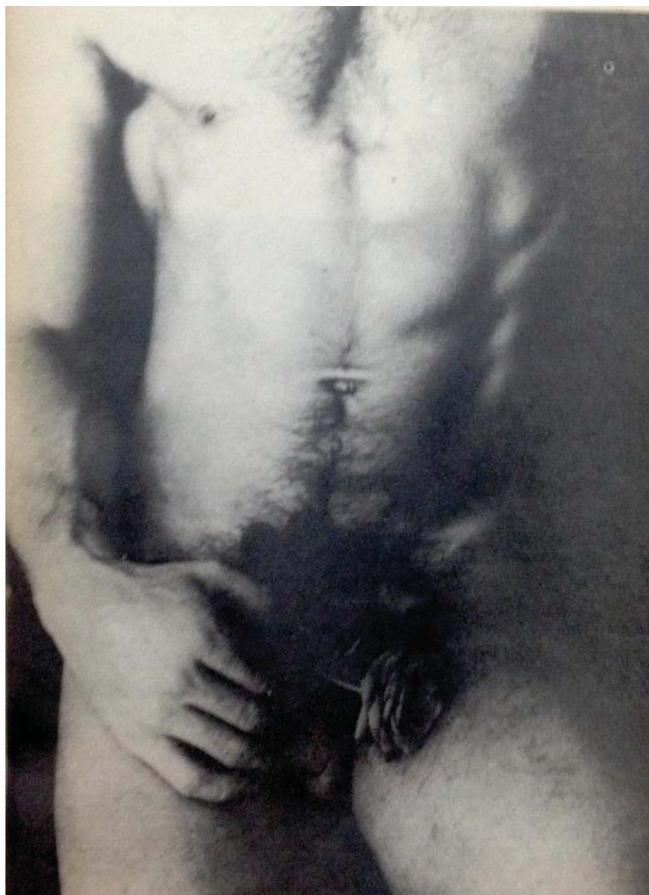


Fig. 41. Julio Vengoechea. *Desnudo*. (1981)

El artista nos ofrece la confrontación de dos naturalezas opuestas pero complementarias en la imagen: lo delicado/femenino de la rosa y lo rudo/masculino del poderoso cuerpo retratado. Con cierta influencia de George Platt Lynes y Mapplethorpe en el dramatismo de la iluminación, Vengoechea nos presenta un escultural Adonis emergiendo de las sombras, en la plenitud de su potencia sexual. La identidad del sujeto queda oculta al espectador, pues únicamente se enfoca el cuerpo –el objeto de abstracción estética que interesa al autor-.

La elección del modelo, con su poderosa musculatura y vello corporal, también señala la intención del artista de confrontar a su público con una masculinidad insertada en el concepto tradicional del macho, descontextualizándolo de la norma heterosexista

para exhibirlo en una faceta íntima y delicada, expuesto en su desnudez sin vergüenza alguna. Esta representación de una virilidad sensible y frontalmente dispuesta a ser admirada y consumida por la audiencia, al ser capturada por el lente, adquiere un carácter casi fantástico. A pesar del realismo del cuerpo, la ambigüedad entre lo tosco y lo sutil más la carencia de identidad, desdibujan en esta obra los nexos entre lo terrenal y lo onírico. *Una especial atención por la capacidad de imprimir una segunda naturaleza o por la potencia de producir nuevas realidades o realidades-otras, nos llevan a estas imágenes de teatro (re-presentación).*<sup>228</sup>

Otro joven fotógrafo que plantea en su obra la exploración del eros masculino es Ricardo Alcaide cuya peculiar visión se caracteriza por responder a una búsqueda estética adentrada en lo escenográfico, lo ficticio, lo dramático y lo irreal. Nacido el 24 de noviembre de 1967, Alcaide cursó estudios de Artes Gráficas en el CEGRA, a la par de formarse en los talleres del fotógrafo Ricardo Armas, de quien sería asistente hasta el inicio de su actividad expositiva en 1988, año de gran dinamismo para la carrera del artista. Su bautizo en la escena artística nacional se dio en el I Salón de la Joven Fotografía, celebrado el mismo año en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Durante este lapso también participará en los talleres de escenografía del Teatro Teresa Carreño, actividad en la que profundizará paralelamente a su trabajo fotográfico.

La relación de Alcaide con el mundo teatral se reflejará plenamente en sus obras pictóricas, signadas por la tendencia hacia lo onírico y lo fantástico, retratando personajes peculiares en escenarios contruados previa y meticulosamente. En el mismo año de 1988 el artista se hace acreedor del premio del XLVI Salón Arturo Michelena. Para esta ocasión Alcaide presentó una serie de fotografías en donde *ubica a sus modelos atormentados (una extraña cuerda aprisiona los cuerpos), frente a la fría pantalla de una cotidiana televisión donde distintos símbolos temporales se confrontan en el espacio fotográfico.*<sup>229</sup>

A este período pertenece un autorretrato que muestra al artista con una cuerda enlazada alrededor de su cuerpo desnudo y manchado de pintura (fig.42). La escena se desarrolla en un entorno atemporal, sin más referentes escenográficos que el periódico arrugado y los retazos de tela sobre los que yace el modelo. El encuadre de la imagen en su estrechez parece aprisionar la figura humana, que reposa con actitud meditabunda en su cautiverio espacio-temporal. Alcaide ha querido reflexionar en torno

---

<sup>228</sup> Fabiola Vethencourt. *Julio Vengoechea. Retrospectiva*. Caracas IABNSB. 1988

<sup>229</sup> María Teresa Boulton Op. Cit. P. 145

a la alienación y la soledad que aquejan al hombre moderno, y no podemos evitar leer también en su mensaje visual, una alusión al aprisionamiento del eros masculino, simbolizado en esta ocasión por un personaje que se nos presenta a la vez atormentado y cargado de sensualidad.



Fig. 42. Ricardo Alcaide. Sin título (1988)

La iluminación sugiere una atmósfera cerrada, casi claustrofóbica, donde los contornos del cuerpo humano se desdibujan entre luces y sombras hasta fundir sus bordes con el fondo. El enfoque borroso realza esta sensación de difuminación de la figura y aporta un aire onírico e irreal a la imagen. Estas características, particularmente, marcarán la mayor parte del trabajo fotográfico de Alcaide durante la década de los ochenta. En una entrevista, al ser cuestionado sobre lo fantástico y lo ficticio de muchas de sus fotografías, el artista responde: *Es que yo vivo mucho de esas imágenes, estoy muy vinculado a lo irreal. A mí me motiva todo ese mundo de mentira (...) Soy feliz metiéndome de lleno en la mentira.*<sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> Ricardo Alcaide, “Ricardo Alcaide sigue jugando a la mentira”. Alexandra Cariani *El Universal*. No. 28 (LXXXI), Secc. 4, p. 1.

### 3.4.1 El homoerotismo en la fotografía de Luis Salmerón. Análisis de cinco obras

Nacido en Caracas el 22 de abril de 1958, Luis Salmerón fue uno de nuestros fotógrafos artísticos más representativos durante los ochenta. Lamentablemente, su actividad fotográfica abarcó sólo una década, siendo truncada repentinamente por su temprana muerte en 1991. Incursiona en el arte de la lente en 1984, cuando ingresa al Instituto de Diseño Neumann como pupilo de los consagrados fotógrafos Julio Vengoechea y Ricardo Ferreira. Ese mismo año realiza en el Instituto su primera exposición, “Estatuas, maniqués y otros cuerpos”, la cual consta de una serie de desnudos, en su mayoría masculinos, envueltos en telas y plásticos; superpuestos en superficies de distintas texturas.

*Luis Salmerón escogió primero el cuerpo y la personalidad para después recorrer los lugares de la ciudad. Esta es enorme, nocturna y solitaria. Entre uno y otro caudal temático mantuvo su obra, a lo cual agregó el desnudo masculino. Son composiciones de gran belleza y melancolía por los sitios que selecciona la memoria.*<sup>231</sup>

A esta muestra le seguirán “Treinta retratos formales”, donde Salmerón explorará las posibilidades del retrato, enfocándose en los rostros y la personalidad particular de cada individuo capturado por su lente –enfocada en personajes que van desde la Caracas iluminada a los propios padres del artista-, realizada en 1986, y en el mismo año “Naturalezas vivas” la cual representó *una transfiguración y puesta en escena del mundo vegetal a través de analogías y permutas visuales (ilusorio-alusivas)*<sup>232</sup>. En ella el artista ubica objetos cotidianos abstraídos de su contexto original, contraponiendo elementos orgánicos e inorgánicos en composiciones preciosistas y llenas de dinamismo las cuales aluden una amenizada reinterpretación de los bodegones barrocos.

Su última exhibición en vida titulada “Espacios en olvido” se celebró en el CELARG en 1989. La muestra presenta espacios emblemáticos de la ciudad de Caracas privados de cualquier presencia humana. En estas imágenes el entorno urbano se presenta envuelto en un aura onírica y atemporal; la ciudad ha dejado de ser el escenario cotidiano para desenvolvimiento de la existencia humana. Se transforma

---

<sup>231</sup> Juan Carlos Palenzuela, *Op. Cit.* p. 119.

<sup>232</sup> Victoria de Stefano. “Luis Salmerón” en *Luis Salmerón. Fotografías de 1982 a 1991*, p. 8.

entonces en un elemento plástico cargado de simbolismo que evoca *una nostalgia, pues, una premonición de muerte y olvido: la premonición de ese instante al que advenirá el silencio.*<sup>233</sup>

Su exhibición póstuma, “Luis Salmerón, Últimas fotografías”, albergada en el Centro Cultural Consolidado, muestra imágenes de los últimos trabajos del artista antes de su muerte. Esta serie, realizada entre 1989 y 1991, presenta espacios interiores atiborrados de objetos, que como testigos mudos de una existencia humana en un contexto privado, niegan a su vez cualquier información anecdótica sobre los habitantes de ese mismo entorno, quienes ocasionalmente son capturados, como por azar, en el reflejo de algún espejo colocado estratégicamente (fig.43). La figura masculina desnuda y sorprendida en su más profunda intimidad será una de las constantes en esta serie de imágenes, que retomando la composición al estilo de las naturalezas muertas, ofrecen al observador una ventana al mundo secreto de estos personajes desprovistos de identidad.

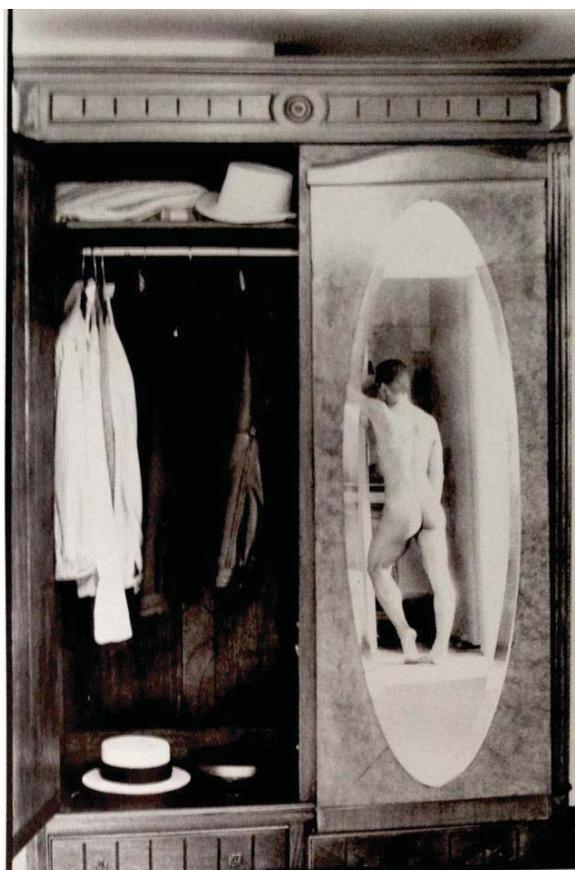


Fig. 43. Luis Salmerón. *Sin título*. (1991)

---

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 9

En las últimas obras de Salmerón apreciamos una vuelta al tratamiento del desnudo masculino, tocado anteriormente en su carrera artística con la serie “Estatuas, maniqués y otros cuerpos”. En estas imágenes,

*(...) uno tiene la impresión de que, en el tratamiento que le dispensa a los objetos, incluso a los desnudos, en tanto que elementos indistintos del decorado, quisiera abundar en sus viejas obsesiones fotográficas y, en particular, en la vivencia de lo que fue su trabajo en “Espacios en olvido”.*<sup>234</sup>

A la inversa de aquella serie que apuntaba al entorno abierto, en sus últimas fotografías el interés de Salmerón se concentra en el espacio interior, asaltando la privacidad de personajes anónimos, inconscientes de ser observados en su desnudez. El artista coloca a la audiencia en una posición de espía, de cuya indiscreción se deriva la experiencia artística en la contemplación de escenarios preciosistas –como es característico en los montajes escénicos a lo largo de su obra-, y de cuerpos voluptuosos, ofrecidos al ojo invasor como objeto de consumo estético/erótico.

El cuerpo masculino constituye en estas imágenes un objeto más dentro de la composición cuyas cualidades plásticas le confieren un carácter decorativo, carente de emoción más no de sensualidad. De estos objetos y espacios, *aun si efímeros, aun si pasajeros, accidentales, permutables, no decimos que nacen y mueren. Simplemente están, sin más propósito que el que le confieren los hombres, y de ese estar sin más, extraen, paradójicamente su poder.*<sup>235</sup>

En “Estatuas, maniqués y otros cuerpos”, la contraposición entre la materia orgánica y lo inerte resulta un eje de interés central para Salmerón. En estas composiciones observamos por vez primera esa cualidad atemporal que signará toda su obra, siendo el eros y el cuerpo viril el ancla que sostenga la conceptualización de la imagen. La serie *retrata desnudos envueltos en velos que recuerdan otros materiales artísticos, como esculturas de mármol, sólo que aquí conservan la textura de la piel viva que le confiere a la imagen un valor voluptuoso ausente en efigies escultóricas.*<sup>236</sup>

“Estatuas, maniqués y otros” cuerpos constituye la cristalización de una exploración plástica en torno a la interacción del cuerpo humano con lo material/inorgánico. Son imágenes donde la erotización del desnudo masculino coquetea con su cosificación como elemento artístico, desdibujando los límites entre la

---

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 10

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>236</sup> María Teresa Boulton. *Op. Cit.*, p. 144.

carnalidad corpórea y la belleza apolínea de la estatuaria clásica. En esta serie se inscriben las imágenes que a continuación analizaremos.

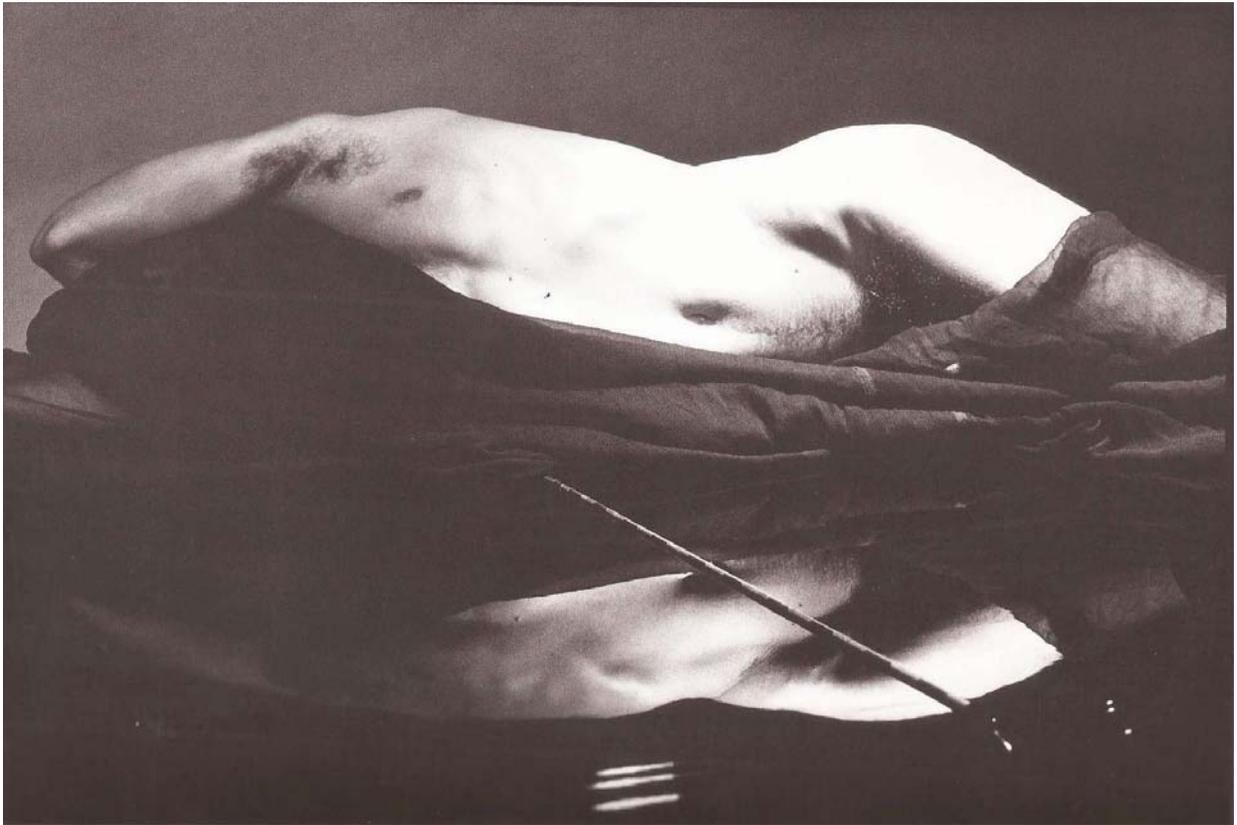


Fig. 44. Luis Salmerón. *Sin título*. (1984)

Salmerón indaga en las posibilidades plásticas del cuerpo humano, particularmente el masculino, mediante la creación de imágenes envueltas en un halo de melancolía y misticismo. El desnudo de la fig. 44 es un claro ejemplo de ello. Aquí el artista presenta un atlético joven yaciendo sobre su costado izquierdo, sobre lo que parece ser el tope de un piano o una mesa. La superficie perfectamente pulida proyecta nítidamente el reflejo del esbelto cuerpo, con la claridad de un espejo. Una delgadísima tela cubre la cabeza y el rostro del retratado, extendiendo su protección hacia la mitad inferior de su cuerpo para terminar acariciando delicadamente el torneado muslo del joven.

Una dramática luz cenital baña la figura, enfocándose en la zona central del cuerpo yaciente, destacando las partes descubiertas por el velo, donde la piel resplandece con cualidad marmórea entre la opacidad de la tela y las sombras del entorno. El

refinado manierismo de la pose, junto al suntuoso drapeado de la tela que envuelve parcialmente al joven, transmiten una sensación de decadente sensualidad, que nos remite a su vez a escenas de los maestros barrocos como Rembrandt o Caravaggio. Empero, la imagen se distancia de la pasión barroca al mostrar una sensualidad fría, estilizada, casi apolínea, como la evocada por la escultura clásica. Salmerón entrega un cuerpo vivo con apariencia de estatua, ¿o es una estatua infundida en fuerza vital? El dilema entre la materia inanimada y la carne –uno de los ejes temáticos más recurrentes en la obra del artista- se hace presente en esta imagen, donde la idealización de la belleza corpórea ha permitido la mimetización de ambas: mientras la piel se transforma en mármol, la superficie bruñida cobra vida al reflejar con fidelidad al ser que reposa sobre ella, absorbiendo su belleza para transformarse en objeto/ser estético.

Salmerón nos presenta torsos humanos que se articulan con la perfección de la piedra; superficies pulidas que han perdido la lisura de la piel; posiciones yacentes, casi mortuorias (...) <sup>237</sup>, que otorgan al cuerpo humano una cualidad inerte, reforzada por los drapeados que a modo de mortaja cubren la identidad del ser para transformarlo en una efigie, a medio camino entre objeto artístico y objeto de deseo carnal. El potencial homoerótico en esta imagen viene dado por la sublimación estética de la belleza masculina, una belleza que transmuta hacia la esfera de lo etéreo, y que enciende en el espectador sensible a ella, la llama del deseo y las ganas de rasgar el velo para descubrir en su totalidad al objeto deseado.

Mientras la belleza del cuerpo genera una atracción erótica, y con ello una ambición de posesión, como hemos explicado en el primer capítulo, el velo actúa como generador de un tabú, cubriendo tanto el rostro como el órgano sexual del modelo. Éste se constituye entonces como una especie de prohibición que a su vez invita a transgredirla, despojarla de su misterio y profanarla. Recordemos las palabras de Bataille cuando dice que derribar una barrera es en sí mismo algo atractivo; la acción prohibida toma un sentido que no tenía antes de que un terror, que nos aleja de ella, la envolviese en una aureola de gloria. <sup>238</sup>

El velo también está cargado de connotaciones simbólicas en la tradición occidental. Cirlot sostiene que *el velo significa la ocultación de ciertos aspectos de la verdad o de la deidad. Guénon recuerda el doble significado de la palabra revelar,*

---

<sup>237</sup> Victoria de Stefano. *Op. Cit.*

<sup>238</sup> George Bataille, *Loc Cit*, p. 4.

*que puede querer decir: correr el velo, pero también volver a cubrir con el velo.*<sup>239</sup> Además de su relación con lo oculto y lo prohibido, también ha sido un elemento tradicionalmente asociado a la figura femenina. Pérez-Rioja menciona al respecto que *éste es el símbolo de lo metafísico en el mundo; pero también es el símbolo de lo femenino. Todas las formas elementales de la vida femenina presentan la figura de la mujer velada. El quitar un velo a una mujer significa la caída de su misterio.*<sup>240</sup>

En nuestra imagen el velo se nos presenta entonces como la manifestación de lo vedado, lo místico y lo prohibido. Por otro lado, en su carácter de representación de lo femenino, este elemento invita a una segunda lectura de la masculinidad. La pose del modelo evidencia una feminización marcada que recuerda las posturas con que típicamente se ha mostrado la figura femenina en el arte. La gestualidad corporal del joven refleja delicadeza, cierta vulnerabilidad y un refinado amaneramiento. La presentación del hombre en una posición vulnerable y delicada nos habla de la concepción de una nueva masculinidad, alejada de la tradicional estampa del varón rudo, monolítico e inmutable.

El distanciamiento de la visión heterosexual que apreciamos en esta obra refleja las inquietudes estéticas de un artista que vivió un período histórico en donde el cuestionamiento de la norma y la caída de tabúes en torno a la sexualidad masculina (en especial la homosexual), han hecho posible la representación del hombre como un objeto ofrecido al deseo y presto a ser consumido por el espectador, independientemente del género o la inclinación sexual de éste. En este caso, el varón en sí mismo se ha transformado en un elemento plástico, constituyendo a su vez el reflejo de una Venezuela donde la cultura homosocial empieza a instaurarse lenta pero decididamente, como mencionamos en el capítulo tres, favoreciendo así la infiltración de sus códigos en la esfera del arte. De tal modo, asistimos en esta fotografía a una desmitificación de la masculinidad hegemónica, donde la obra se transforma al mismo tiempo en eco y emisor de las dinámicas activas en la escena cultural nacional para ese momento.

---

<sup>239</sup> Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de Símbolos* p. 457

<sup>240</sup> José Antonio Pérez-Rioja. *Diccionario de Símbolos y Mitos*, p. 413.

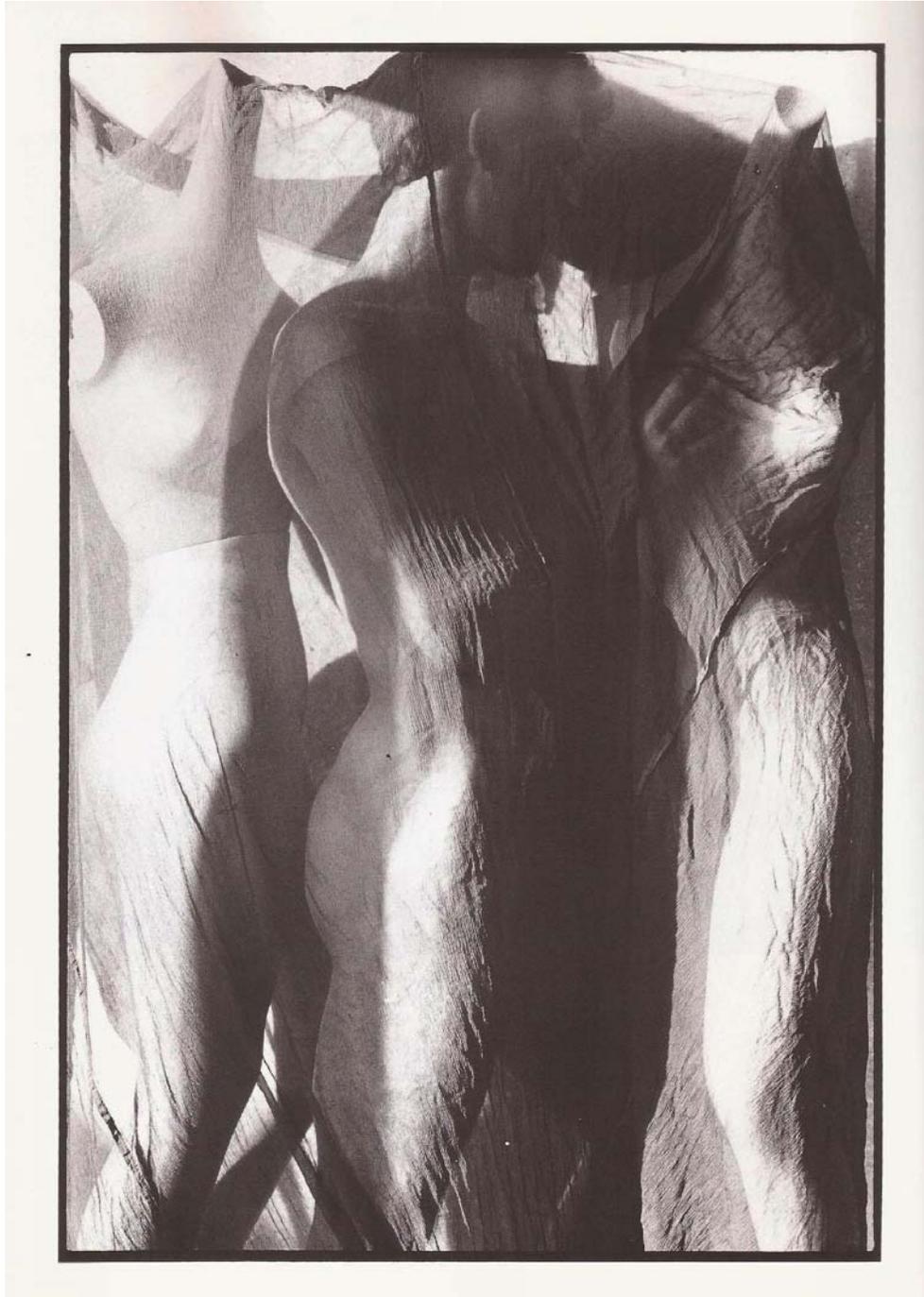


Fig. 45. Luis Salmerón. *Sin título*. (1984)

Hemos ya mencionado cómo la fotografía venezolana de los años ochenta muestra propuestas estéticas basadas en recreaciones simbólicas y la construcción de escenarios imaginarios, en cuyo estilo se inscribe la imagen 45. Salmerón escoge en este caso la contraposición directa del cuerpo vivo con su imitación material. La

fotografía nos muestra tres figuras de pie, capturadas de perfil y cubiertas por un delgado velo traslúcido, que permite distinguir nítidamente los contornos de las formas bajo su resguardo.

El profundo contraste entre luz y sombra deja ver un hombre en el centro, rodeado de dos maniqués femeninos, imposiblemente esbeltos. La iluminación incide diagonalmente desde el lado izquierdo de la composición, destacando los perfiles de las tres figuras y sumergiendo en las sombras el rostro y la parte frontal del cuerpo del joven. Éste apoya una mano sobre el seno del maniqué de la derecha que está posicionado de frente al espectador, gesto que insinúa la interacción sensualista con la materia.

A primera vista la composición rememora la presentación de un grupo escultórico, al estilo de Las Tres Gracias. Salmerón aborda de nuevo las relaciones entre la fuerza vital y lo inanimado, en este caso, yuxtaponiendo la carne a lo inerte, evocando directamente el sentido del tacto y presentando tres cuerpos cargados de gran esteticismo, intercalados sin importar su naturaleza (orgánica o inorgánica) ni su género. De tal manera, el hombre en su cualidad de ser vivo se muestra entre dos efigies femeninas en términos de equidad plástica, pues al artista le interesa explotar el valor erótico que surge de la belleza de sus formas. En esta obra, Salmerón nos ubica en la segunda escala del amor platónico, que es el amor a la belleza en todos los cuerpos: el cuerpo vivo masculino y el artificio en la femineidad de los maniqués se funden en un solo conjunto pues la belleza que emanan vuelve intrascendente cualquier diferencia existente entre ellos, transformándolos en objetos estéticos pertenecientes a una misma categoría.

Podemos leer en esta imagen una ruptura del canon de la masculinidad estable y definida, asociado a las concepciones tradicionales y heteronormativas que por tanto tiempo rigieron en la cultura occidental. Por un lado, el posicionamiento del varón en las mismas condiciones que la figura femenina (aunque en este caso sea artificial), como ya hemos referido, nos habla de un nuevo planteamiento en el modo de interpretar lo masculino, donde ambos géneros se prestan a ser escrutados por la audiencia.

El hombre en la imagen escapa a la confrontación directa con el público y ladea la cabeza para evadir la mirada, invitando al observador a explorar el perfil de su cuerpo desnudo, en un modo similar a los modelos de Ray Pietri, que en su mezcla de tosquedad y delicadeza se prestaban como blanco a la inquisición del espectador

curioso. El hecho de mostrar una figura masculina alejada de las características de rudeza, agresividad y audacia, típicamente asociadas a la virilidad, en favor de la imagen de un varón sensible, introspectivo, tímido y vulnerable, como el que apreciamos en la fig. 45, nos habla también de la asimilación de nuevos discursos estéticos en torno a la masculinidad en la fotografía venezolana de la época, consistentes con las nociones de Mort sobre la homosocialidad y la instauración de nuevos códigos visuales en las representaciones masculinas durante el período que nos ocupa.

El “nuevo hombre” del que nos habla el autor inglés, se presenta en esta fotografía de Salmerón transfigurado en un ser perteneciente a un mundo paralelo y onírico, donde el espectador se convierte en el mirón que se asoma a escudriñar la escena de fantasía a través de la ventana brindada por el artista. El personaje central de nuestra foto se nos ofrece entonces como metáfora de una faceta del hombre nuevo, cuya autoridad hegemónica ha sido desafiada, dejándole a la deriva, inseguro y vulnerable pero, al mismo tiempo, permitiéndole indagar en los aspectos más íntimos de su ser para hacer aflorar una sensibilidad de la que anteriormente no se le hubiera permitido gozar.

El montaje escénico que el artista ha desarrollado para esta imagen, al mejor estilo de la estética postmoderna, nos permite también descifrar en ella ciertos significantes relacionados con esta misma corriente y con el papel que en ella adopta ahora la figura del hombre. La noción del macho dominador heterosexual, situado en el pináculo del poder dentro de la escala social, cede paso ante la pluralidad de masculinidades que ahora se apoderan de la escena sociocultural, y esta ruptura se evidencia en la creación artística, precisamente mediante la producción de imágenes como la fig. 45.

Salmerón juega en esta obra con las categorías del deseo, en tanto que muestra como pertenecientes a un mismo nivel, formas femeninas y masculinas sumamente idealizadas: nos encontramos ante una composición de cuerpos bellos, estilizados, y a la vez contrastantes. La voluptuosidad de los contornos en la figura del joven se acentúa ante la elegante esbeltez de los maniqués, que en su inerte desnudez no dejan de poseer un valor erótico intrínseco, otorgado por la reminiscencia de la carne que imitan: La dualidad entre cuerpo y materia es en esta imagen más directa y evidente que en el resto de la serie. Sontag señala que *uno de los perennes éxitos de la fotografía, ha sido su*

*capacidad de transformar los seres vivientes en cosas, y las cosas en seres vivientes*<sup>241</sup>; afirmación de la cual esta pieza representa el epítome.

A medio camino entre hombre y escultura, el joven en esta fotografía exuda una sensualidad delicada, a la vez fría y distante, mostrándose abstraído en un universo alterno, donde resulta inalcanzable. Nuevamente, la presencia del velo que arropa a las tres figuras, -un elemento recurrente en las imágenes de esta serie- refuerza la idea del tabú y lo prohibido, invitando al espectador a disfrutar de una belleza que sólo puede ser aprehendida parcialmente, tras el tamiz difuminador del velo, el cual ciertamente nos permite atisbar bastante, pero nunca la totalidad de la misma. Cuerpos-objetos se revisten entonces en un halo de misterio y sugerencia, que sólo contribuye a incrementar su valor erótico.

---

<sup>241</sup> Susan Sontag. *Sobre la fotografía*, p. 45



Fig. 46. Luis Salmerón. *Sin título*. (1984).

Como hemos ya apuntado en capítulos anteriores, uno de los principales cambios que se producen en la percepción de la masculinidad durante los ochenta, es la presentación del hombre como un objeto sexualmente deseable. Aunque ya se vislumbra una apreciación erótica del cuerpo masculino desde épocas anteriores, es durante la década que nos ocupa cuando su representación visual como sujeto pasivo ante el espectador aflora en mayor medida, tanto en la imaginería de la cultura de masas como en la esfera del arte. El desnudo sin título de la figura 46 representa un ejemplo de las múltiples manifestaciones plásticas que exhiben estos rasgos en la concepción del hombre como posible objeto proveedor de placer; las cuales calaron en buena parte de la producción fotográfica nacional.

Observamos aquí a un atlético joven desnudo, acostado de espaldas sobre una cama de mullidos cojines que pueblan la superficie de un sofá. El modelo abraza bajo su pecho un gran cojín sobre el cual apoya la cabeza y parte de su torso, producto de lo

cual el mismo se presenta más elevado en relación al resto del cuerpo. Una de sus piernas está flexionada y apoyada sobre uno de los almohadones, mientras la otra permanece extendida y rígida, descansando directamente sobre el mueble. Esta posición, junto al ángulo en que se ha realizado la toma, en perspectiva desde la pantorrilla derecha, nos ofrece una visión completa de la parte posterior de su cuerpo, desde la musculada espalda a los glúteos y la cara anterior de unas voluptuosas piernas.

Por efecto de los cojines que moldean la postura del modelo sobre el sofá, la figura se curva en un elegante manierismo resaltando por efecto de la tensión, la musculatura de la espalda, mientras los glúteos quedan levantados en un sugestivo modo dominando el centro de la composición y atrayendo la mirada del observador. Una diáfana iluminación complementa la imagen, bañando en una refulgente luz surgida del lado derecho, las protuberancias del cuerpo yacente, la cual luego se difumina para tocar levemente el resto. El contraste entre luces y sombras es suave, transmitiendo la sensación de un alumbrado natural diurno, filtrado por las ventanas de un espacio cerrado. La escena se desarrolla en lo que adivinamos es el interior de una sala doméstica, efecto que confiere un halo de íntima privacidad a la misma.

La conjugación de tales recursos en nuestra obra genera la impresión en el espectador de estar invadiendo un momento en la intimidad del joven anónimo observado. Nuevamente, Salmerón hace partícipe de la imagen a su público en calidad de mirón, invitándolo a escudriñar un espacio personal ajeno, para sustraer deleite en la contemplación de este instante estático en el tiempo en el que accedemos a un entorno prohibido y pocas veces explorado, como es el espectro íntimo del varón adulto, tradicionalmente constituido en un espacio sagrado e inasequible.

La desacralización de la privacidad viril en este caso viene acompañada de la transgresión de un tabú aún más poderoso: la pasivización de la figura masculina. Históricamente, para nuestra civilización occidental, la sexualidad se ha construido en base a una relación binaria de poder y sumisión, en la cual el rol activo es asociado con la dominación y la fortaleza siendo por ende el único papel que puede adoptar un “verdadero” hombre, mientras que el rol pasivo se asocia a la debilidad y la subordinación, reservado a la mujer. En consecuencia, para un hombre el ser penetrado o ser considerado objeto procurador del placer para otro varón ha sido considerado desde tiempos de la antigua Grecia una de las mayores deshonras posibles, como ya nos ha relatado Foucault en nuestro primer capítulo.

Es en este sentido donde reside la cualidad homoerótica en la figura 46, pues el artista expone a su modelo, un varón adulto, en una pose sumisa y ofreciendo la retaguardia, condición reforzada por la flexión de una de sus piernas, en un delicado gesto de invitación. La exhibición directa, sugerente y ostentosa del trasero ubica a nuestro modelo como un objeto pasivo, dispuesto a ser disfrutado con la mirada. No es necesaria la ilustración de un acto sexual explícito para manifestar el carácter receptivo del sujeto: el espectador, con su mirada, penetra, posee y goza de este cuerpo que yace dócilmente entre una miriada de almohadones.

Salmerón nos confronta con una visión del hombre en la plenitud de su vigor y ofrecido como posible procurador de placer (si el mismo es meramente estético o rebasa a lo erótico, dependerá enteramente del observador). Por la postura y presentación del mismo en la imagen, es innegable que éste se asume como objeto presto a ser invadido y dominado. El que no se trate de un adolescente o un cuerpo con rasgos andróginos refleja también una transgresión en la hegemonía del poder masculino en el plano sexual, pues como Foucault indica, *la sospecha de una pasividad siempre mal vista es más particularmente grave cuando se trata de un adulto.*<sup>242</sup>

El rol activo construido socialmente en torno al hombre se resquebraja entonces ante estas manifestaciones visuales en la era postmoderna. Salmerón nos muestra aquí una masculinidad pasiva, que sin embargo, no deja de ser viril, ni posee –más allá de su disposición complaciente, que según la tradición hegemónica debe asociarse forzosamente a la mujer- características femeninas. Este constituye el golpe más fuerte que puede darle el artista a siglos de tradición heteronormada. Si en el imaginario colectivo occidental el cuerpo penetrable por excelencia es el de la mujer, *el que un hombre sea penetrado es la mayor agresión posible a su virilidad, queda rebajado a algo femenino, ha perdido su hombría, su estatus superior.*<sup>243</sup> La franca insinuación de tal posibilidad que ofrece el protagonista en esta obra de Salmerón dada por la exhibición directa de la parte más vulnerable a ser penetrada en el varón; constituye un divorcio de estas nociones hegemónicas y representa un claro ejemplo de los nuevos planteamientos en torno a lo socialmente aceptado en el ámbito de la masculinidad.

Nuestra fotografía juega con las categorías sexuales tradicionales, de modo que presenta la visibilización del cuerpo viril, sexuado y vulnerable en un estilo que remite a la relación erótica entre hombres, pues si bien no estamos ante el autorretrato con

---

<sup>242</sup>Michael Foucault, *Op. Cit.*, p. 179.

<sup>243</sup>Javier Sáez y Sejo Carrascosa. *Por el culo. Políticas anales*, p. 18.

látigo de Mapplethorpe, o alguna de las explícitas y surreales escenas de Tress, lo cierto es que la propensión del varón a ser poseído/penetrado, ronda como un fantasma en esta composición, estableciéndola como un excelente ejemplo de la permeación en el entramado cultural venezolano de los códigos homosociales propuestos por Mort que hemos venido estudiando.



Fig. 47. Luis Salmerón. *Sin título*. (1984).

Otro desnudo sin título de Salmerón (fig. 47) tiene como premisa la presentación de la figura masculina en pose sumisa. Nos encontramos de nuevo con el voluptuoso cuerpo de un joven tumbado de espaldas sobre una superficie acolchada, pero la toma sólo abarca desde la media espalda hasta la parte superior de los muslos. La figura se encuentra envuelta en un velo transparente, el cual confiere una rica textura a la piel que cubre, mediante delicados drapeados. El uso del fino textil aporta cierto carácter de feminización al poderoso cuerpo masculino, cuyos tensionados músculos irradian vigor bajo la exquisita mortaja que se ciñe a éstos como una segunda piel.

La espalda se arquea, levantando y enfatizando las curvaturas de los firmes glúteos y revelando los contornos de una desarrollada musculatura lumbar. Las piernas

del cuerpo se abren en una posición similar a la del modelo de la fotografía anterior, con una de las extremidades ligeramente flexionada, pose que contribuye a tensionar los músculos de la espalda baja y glúteos. El enfoque selectivo del artista parece presentar en esta imagen una escultura a medio terminar, rememorando los mármoles clásicos rescatados con miembros cercenados que observamos en los museos. La sutil iluminación resalta las pródigas curvas de la figura, confiriéndoles una immaculada textura y aportando una cualidad escultórica al cuerpo plástico que observamos, a medio camino entre efigie y ser humano.

La rigidez del cuerpo contrasta con la riqueza de las texturas enfrentadas en la composición, lo que otorga a la imagen un dinámico sensualismo: la piedra cruda de la pared atisbada al fondo, da paso al mullido drapeado del velo que se ciñe sobre la voluptuosa figura, que a su vez reposa sobre la una acolchada superficie. Las ondas que el velo hace multiplicar sobre la piel del cuerpo yacente revelan, en lugar de esconder, la exuberancia de unas turgencias cuya naturaleza resulta difícil discernir entre marmórea o carnal. El artista mantiene en esta obra la dualidad y la contraposición entre lo orgánico y la materia que caracteriza la mayor parte de la serie fotográfica a la que ésta pertenece.

Salmerón nos obsequia nuevamente con un cuerpo hermoso, ajustado al canon de belleza clásico, indicativo de una sensibilidad estética particular al artista. No estamos sin embargo ante el arquetipo de la masculinidad heroica explotado por Ritts o Weber en las fotografías del mismo período que ya analizamos, las cuales como hemos apuntado, sustraen su cualidad homoerótica en la presentación del macho hipermasculinizado como objeto de consumo. Salmerón en cambio, se aleja de los estereotipos tradicionales, y aunque en su propuesta pueda leerse un acento del carácter sexual del cuerpo masculino como objeto de placer, aquí éste se muestra sumiso y vulnerable, en lugar de activo y dominante como en las imágenes de los norteamericanos.

Como ha dicho Sáez, *en la construcción de la masculinidad contemporánea juega un papel clave la represión de lo anal*.<sup>244</sup> La prohibición implícita impuesta a la penetración del varón ha moldeado la regulación de las prácticas sexuales del sistema dominante desde tiempos inmemoriales, no obstante, la crisis de la masculinidad acaecida en nuestra era ha precipitado al hombre heterosexual en la búsqueda de

---

<sup>244</sup>Javier Sáez y Sejo Carrascosa., Op. Cit, p. 81.

mecanismos que le permitan reafirmar su hombría, incrementando el miedo a romper este tabú bajo riesgo de perder su preciada virilidad. Salmerón trasgrede esta prescripción simbólica en la fotografía que analizamos, mediante la insinuación de una pasividad sensual y sensible en el cuerpo del varón.

Tengamos en cuenta que el trasero del hombre se ha transfigurado emblemáticamente para la cultura heterocentrada, en la prohibición última para el resguardo del poder y el honor masculino. La exhibición que como ya hemos mencionado hace en esta imagen Salmerón bajo términos de sensualidad y pasividad, de un órgano tan vulnerable a mancillar la virilidad suprema, supone una afrenta directa a la construcción simbólica de la masculinidad heterosexual tradicional.

Empero, como hemos visto a lo largo de nuestra investigación, el trasero masculino se ha constituido como órgano procurador de placer –junto a otros mecanismos de relación homoerótica- desde los albores de la cultura universal. La problemática se incrementa en tanto nos enfrentamos a una parte del cuerpo que está presente en ambos sexos, lo que produce un descalabro en la estructura del sistema dominante de género y sexo.

*La lógica tradicional heterocentrada, con su binarismo pene (varón)- vagina (mujer), como modelo de <<lo natural>>, lo normal, lo armonioso, lo que debe ser, se viene abajo cuando entra en juego un órgano que es común a todos los sexos, y que no está, por tanto, marcado por el género masculino o femenino.*<sup>245</sup>

En medio de este cortocircuito del dogma, el ano se constituye como un centro de pasividad primordial, cuya penetración no supone problema alguno a la lógica heterosexual, mientras se ejerza el papel activo en la relación. Incluso al tratarse de sexo entre dos varones, quien sufrirá la degradación será el sujeto pasivo. El asumir este rol por tanto, ha sido instituido por la cultura dominante como una vergüenza digna del escarnio público. En contraste, imágenes como este desnudo de Salmerón, donde el artista nos presenta una visión esteticista e idealizada de la pasividad masculina, dan por el piso con la concepción tradicional del hombre como ser impenetrable.

La posición estilizada del cuerpo que observamos representa un quiebre respecto a las características de agresividad, rudeza y hieratismo que por norma se han

---

<sup>245</sup>Ibidem, p. 66-67.

asociado a la construcción social del hombre, mientras la apertura de las piernas del modelo evidencia un gesto que podemos considerar invitante, mostrándonos un varón receptivo que asumimos presto al placer, en una pose que asociamos a los convencionalismos en la representación de la figura femenina a lo largo de la historia del arte. Nuevamente, la fotografía de nuestro artista muestra signos de la homosocialización permeante en el entramado sociocultural de una época donde empiezan a romperse añejos tabúes para dar paso a la proliferación de multiplicidad de concepciones válidas en torno a lo masculino.



Fig. 48. Luis Salmerón. *Sin título*. (1984).

En la misma línea de equiparación de lo inerte con lo vivo, Salmerón presenta el desnudo sin título de la figura 48. Estamos en este caso ante un cuerpo de espaldas envuelto en una ajustada cubierta de plástico transparente el cual reposa apoyado entre una pared de cemento con textura rústica, y una superficie de piedra pulida. La pose del mismo, recostado en el piso con las piernas juntas, la espalda arqueada, la cabeza escondida entre los hombros y tratando de sostener su torso sobre los antebrazos,

recuerda a las esculturas clásicas de soldados agonizantes, como el famoso *Gálata Moribundo*.<sup>246</sup>

La tensa postura del cuerpo bajo su mortaja traslúcida evidencia nuevamente la potencia de una musculatura desarrollada, voluptuosa y torneada. Nos encontramos ante una personificación de la belleza viril clásica que, en este caso, se presenta aprisionada bajo una capa de plástico, la cual transmite la sensación de inmovilizar en su abrazo al sujeto retratado. Si como Paz señala, el erotismo es la poética de lo corporal, en esta imagen el cuerpo expresa una poética de la restricción. Su pose irradia un aire de derrota y subyugación, de opresión y asfixia, de paralización. Nos habla de una masculinidad dominada, reprimida y atrapada, una masculinidad que se aísla, no respira, no se mueve, no transpira.

La poética de la restricción que percibimos entonces nos invita a leer en la imagen una alegoría a la masculinidad postmoderna, oprimida por las prescripciones añejas que por siglos han pesado sobre ella, pero, especialmente nos invita a leer una alegoría de la homosexualidad reprimida, pues ¿cuál sino ha sido entre las masculinidades la que más ha sufrido los embates represivos del sistema dominante?

Conviene recordar que el cuerpo “homosexual”, desde la época victoriana (momento en el cual surge el término), ha sido escrutado y sometido a diversidad de juicios y teorías de índoles diversas que van de lo científico a lo político. El cuerpo del homosexual se ha relacionado con enfermedad, afeminamiento, afectación e incluso inversión de género y sexo. Salmerón en cambio, presenta aquí, en lo que podríamos leer un intento de reivindicación de estos prejuicios, un efebo, cuya opresión no opaca en nada su belleza y vigor viril. Incluso inmóvil en su prisión de plástico, su figura expresa una energía lánguida, rebosante en sensualidad y exuberancia, una promesa de la potencia que podría manifestarse libre de sus ataduras.

Aún en su pose mortuoria, el artista se las ha ingeniado para extraer de este cuerpo un sentimiento erótico posicionando su sensualidad comprimida como un objeto estético, emisor en su belleza de un hechizo hipnótico sobre el espectador. El deseo se presenta entonces como producto de la contemplación de una belleza que invita a disfrutar de la plétora de la carne, la cual aunque subyugada y envuelta como presa de una telaraña, sigue despertando atracción por su voluptuosidad y esteticismo. El

---

<sup>246</sup> El *Gálata moribundo* es una copia romana en mármol de un bronce griego del siglo III a.C. que representa un soldado celta agonizando. Esta obra se encuentra en el Museo del Capitolio, en la ciudad de Roma.

observador se sitúa como mirón externo a esta fantástica escena, donde el anonimato del modelo impide una relación confrontacional con su público, y sin embargo, seduce al mismo lanzando sobre éste la red del deseo que evocan sus formas.

El artista nos presenta nuevamente una visión de la masculinidad vulnerable, pero a diferencia de imágenes anteriores donde el varón y su cuerpo se insinúan como objetos prestos a ser poseídos, en este caso su vulnerabilidad proviene del sentimiento de opresión y aprisionamiento transmitido por el modelo. En este sentido la fig. 48 representa una manifestación de la posición endeble en que la masculinidad se ha situado, como producto de los cambios introducidos en el panorama social occidental y la erosión paulatina que décadas de luchas sexuales han ejercido sobre las versiones tradicionales de lo masculino. Más allá de esto podemos especular que nuestra imagen visibiliza la represión de la que el mismo hombre, o ciertos grupos de hombres, han sido objeto a causa de los patrones impuestos por el modelo heterosexista.

#### **3.4.2 El homoerotismo en la fotografía de Fran Beaufrand. Análisis de cinco obras**

Nuestro segundo fotógrafo, Francisco Beaufrand Kolowski, mejor conocido como Fran Beaufrand, desarrolló una extensa y fructífera carrera fotográfica desde principios de los ochenta, siendo referencia nacional e internacional en el mundo del arte y la moda, ámbito en el cual aún se desenvuelve hoy en día como respetada autoridad. Beaufrand nació en Maracaibo el 16 de agosto de 1960, y creció en Caracas, donde se formaría académicamente. Entre 1979 y 1980 estudió artes gráficas en la Escuela Cristóbal Rojas, y cursó la carrera de Artes, mención artes plásticas en la Universidad Central de Venezuela, entre 1980 y 1985. También realizó cursos de diseño gráfico en el CEGRA y el Instituto de Diseño Fundación Neumann.

Originalmente, el artista se sentía inclinado hacia la pintura, pero al iniciar su experimentación con la cámara y descubrir las posibilidades estéticas que la técnica ofrecía, inició una producción artística que revelaría su verdadera vocación como fotógrafo. Siempre manteniendo en paralelo una faceta comercial ligada a la publicidad y la moda, Beaufrand trasgredió los límites de la fotografía tradicional venezolana con sus primeras imágenes de autor, cuya construcción estuvo signada por la reminiscencia a la cultura pictórica academicista y un marcado preciosismo visual, influencia que proyecta la formación plástica que en sus inicios tuvo el fotógrafo.

Beaufrand fue uno de los primeros fotógrafos nacionales que adoptó de buen grado el influjo de las corrientes estéticas postmodernas que privaban la esfera artística internacional por aquella época. Una de sus particularidades que significaría un cambio sustancial respecto a las tendencias que dominaron nuestra fotografía durante los años 70 e inicios de los 80, sería el privilegiar el trabajo fotográfico de estudio, así como la escrupulosa construcción de escenarios donde la presencia de cada elemento y la estructura de la composición han sido ideados minuciosamente por el autor. Palenzuela, en su obra sobre la fotografía contemporánea en Venezuela señala que

*Ya desde mediados de los años ochenta se produce otro giro en la fotografía venezolana, primero con la obra de Fran Beaufrand, Yo Héroe (1986), seguidamente con Alexander Apóstol, Peces (1989) y en menor medida con Ricardo Alcaide. La composición de estudio, el cuerpo humano, el sexo, la homosexualidad, el narcisismo, la mitología, el modelo y el collage de tiempos y elementos distinguen el nuevo fraseo, de acentos individualistas, subjetivo y apolítico.<sup>247</sup>*

Beaufrand se abrió camino en la escena artística nacional gracias a su peculiar visión actuando a su vez como pionero y promotor de una nueva fotografía, cuyo cambio fue tanto estilístico como conceptual, tendencia que como ya hemos mencionado en secciones anteriores de este capítulo, empieza a florecer y apoderarse del quehacer fotográfico en Venezuela justo a partir de los 80. Como es de esperarse ante el surgimiento de la novedad este nuevo estilo no estuvo corto de detractores entre quienes apoyaban una producción fotográfica más tradicional frente a las tendencias de puesta en escena postmodernistas. Como el mismo artista señala en una entrevista para *El Diario de Caracas*:

*Cuando yo comencé a mostrar mis primeras imágenes (...) fue un pequeño revuelo. Teníamos un público acostumbrado a ver fotografía documental, de calle; repentinamente aparecen estas fotos que recrean todo lo contrario, un mundo interior. Esta pequeña corriente la he definido como "La Puesta en Escena" (...) Los que trabajamos ahora dentro de esta vertiente montamos happenings, es todo un acontecimiento lo que armamos para cada sesión.<sup>248</sup>*

Y es que como Beaufrand afirma, su lente captura escenas fantásticas situadas en un espacio temporal indefinible, bebiendo a la par de la fuente de los fotógrafos decimonónicos, las obras maestras de la pintura universal y diversas referencias a la mitología, el clasicismo, los íconos religiosos y los fetiches. La conjugación de

<sup>247</sup> Juan Carlos Palenzuela, *Op. Cit*, p. 168

<sup>248</sup> Francisco Beaufrand. "Francisco Beaufrand. Otro hijo de la postmodernidad." Dalia Ferreira *.El Diario de Caracas*. 19/03/1989, p. 4-1

elementos tan diversos en ocasiones añade un tono de sátira a sus obras, mientras el común denominador en ellas es el desarrollo de estética refinada, que tiene mucho de montaje escenográfico, resultando en imágenes que recuerdan más una pintura que una fotografía.

El fotógrafo ha participado en gran cantidad de exposiciones, contando entre 1987 y 1996 con seis muestras individuales dentro y fuera de Venezuela; así como un par de decenas de exhibiciones colectivas en importantes museos y galerías nacionales e internacionales. Su carrera en el mundo del arte lo ha hecho acreedor de diversos reconocimientos, entre los que destacan el tercer premio del Salón nacional de Artes Plásticas en 1988, el primer premio en la IV Bienal de Artes Visuales Christian Dior en 1995, y el tercer premio en la Bienal Fotográfica Daniela Chappard en 2000.

La obra de Beaufrand, junto a la de otros jóvenes artistas -como Luis Salmerón, Ricardo Alcaide, Nelson Garrido y Alexander Apóstol, entre otros-, constituyó un importante giro de rumbo para la fotografía artística venezolana, pues como hemos mencionado, el cambio de lenguajes plásticos se vio acompañado por nuevos enfoques conceptuales y preocupaciones de orden particular e intimista.

En el caso de Beaufrand, sus búsquedas estéticas revelan una preocupación centrada perennemente en la figura humana como objeto artístico, situada siempre en medio de un escenario intimista, elegante, onírico y artificioso. Sus modelos son seres despersonalizados, que rehúyen siempre la mirada del espectador ocultando el rostro en su postura o mediante vendas y máscaras, lo que enfatiza la importancia del cuerpo como objeto estético. Utilería alegórica a íconos religiosos, fetiches y mitologías complementan muchas de sus imágenes, haciendo referencia, como el mismo artista lo indica, a códigos pre digeridos en el imaginario popular lo cual le otorga a sus fotografías un carácter único que da la impresión de presenciar un *deja-vú*. Haciendo referencia a su trabajo, Beaufrand comenta en una entrevista:

*Yo trabajo con unos códigos ya digeridos que podrían ser, entre ellos, la fotografía del siglo XIX. Al decir esto me refiero a la manera como se maneja la luz, la composición. Eso hace que estas fotos parezcan algo que ya habíamos visto. (...) mi temática tiene que ver con mucho más con la contemporaneidad y está relacionada con los fetiches, con todo aquello que es motivo de adoración como héroes, dioses, divas, cuerpos, santos y vírgenes. Son personajes de mi fantasía, para quienes yo creo un mundo. No me interesa salir a la calle a*

*buscar niños marginales ni carros abandonados. Me interesa más bien la fantasía y las posibilidades que da ella, la fotografía a la fantasía.*<sup>249</sup>

En una evidente postura de ruptura hacia lo documental, el artista apuesta por una concepción esteticista de la imagen fotográfica como obra pictórica donde todo está dispuesto y controlado por el autor. En sus búsquedas particulares, Beaufrand fue uno de los primeros fotógrafos en tratar abiertamente el homoerotismo como eje temático en gran parte de su trabajo. Julio Vengoechea ya había dado un gran paso con su exhibición del Mambo Café en 1981, y otros pocos como Alcaide y Salmerón empezaron a pavimentar la senda de una fotografía homoerótica venezolana. Beaufrand continúa el recorrido enriqueciendo nuestro acervo artístico homoerótico con sus puestas en escena; composiciones cargadas de un exquisito manierismo y refinamiento onírico. Sobre esto Palenzuela comenta: *Su primer tema será igualmente emblemático: La homosexualidad (...) Beaufrand revisaba la historia de la fotografía entre la cursilería y el humor. Los sujetos no estaban definidos, (...) y estaban en pose como representando una comedia humana.*<sup>250</sup> A continuación analizaremos cinco de sus más representativas imágenes homoeróticas realizadas entre 1986 y 1989.

---

<sup>249</sup> Francisco Beaufrand. "Beaufrand revive al fetiche con una muestra fotográfica en el Instituto de diseño." R. H. *El Diario de Caracas*. 24/04/1988, p. 4-1

<sup>250</sup> Juan Carlos Palenzuela, *Op. Cit*, p. 171

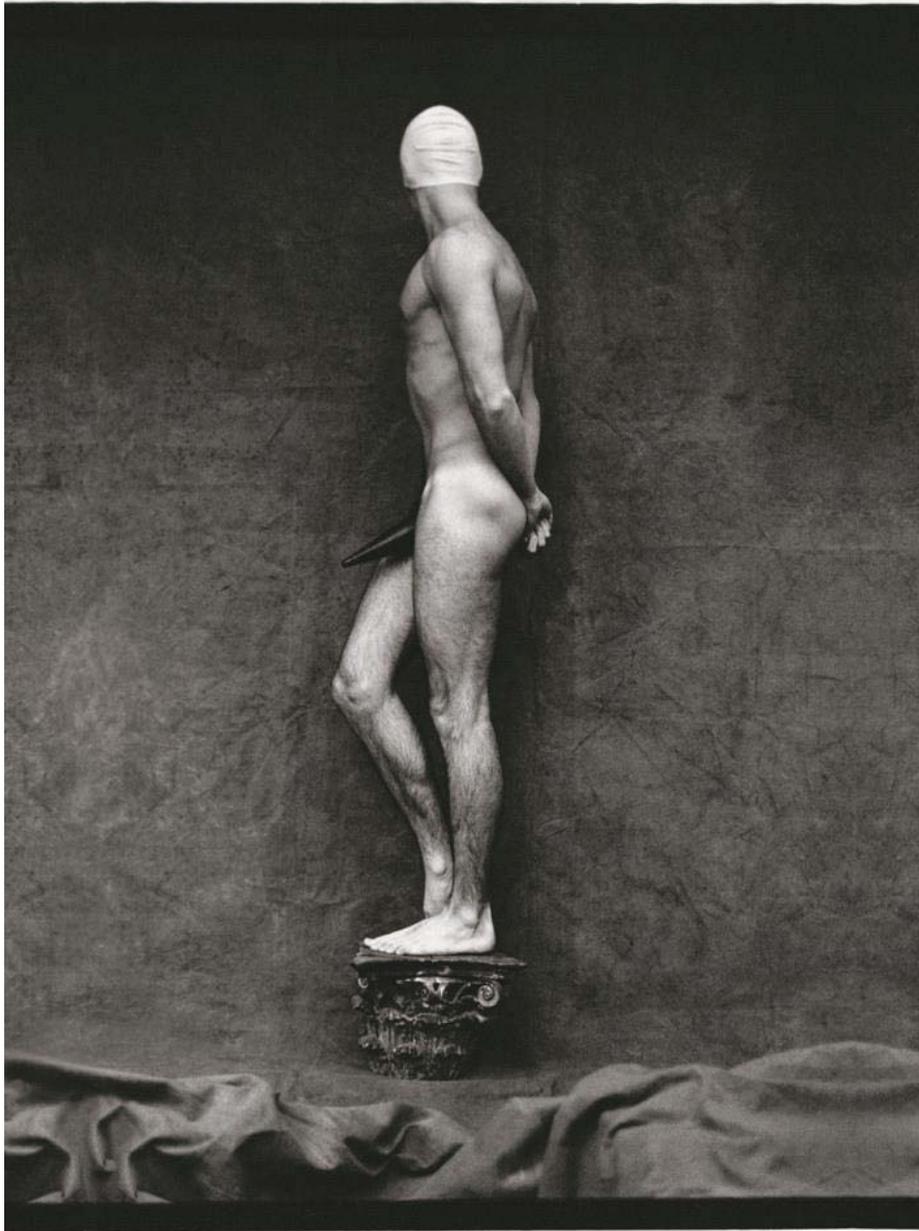


Fig. 49. Fran Beaufrand. *Yo Héroe*. (1986).

En el espacio atemporal que caracteriza la mayor parte de su fotografía artística, Beaufrand nos presenta al enigmático personaje de su *Yo Héroe* (fig. 49.) Una figura masculina se yergue en su desnudez sobre el capitel de una columna corintia con las manos entrelazadas a sus espaldas y las piernas posicionadas en contrapposto. El sujeto se encuentra de perfil, con el rostro volteado, escondiendo su identidad de la cámara. Como únicos atavíos, exhibe un gorro de natación blanco y un cono protuberante entre sus piernas, a modo de sátira del órgano sexual masculino. La escena se complementa

con un decorado neutro, sin mayor ornamento que unas telas voluptuosamente abultadas en primer plano, a los pies del sujeto. El fondo está compuesto igualmente por una gran tela que llena todo el espacio como una pantalla, con su rica textura vetuada, la cual recuerda la piel de un viejo animal, y despista al observador ante cualquier referente espacio-temporal en el cual se pudiera desarrollar la escena.

La composición recuerda en su estructura las fotografías de estudio decimonónicas: con el sujeto ubicado al centro, una iluminación natural con cierto dramatismo, y las telas de fondo que por convención se usaban en la fotografía de la época. Tales referencias no son fortuitas, pues como hemos visto, Beaufrand apela conscientemente a la evocación de códigos visuales de épocas pasadas para reinterpretarlos en la conformación de realidades alternas y mundos fantásticos, creados particularmente para sus personajes.

El uso del capitel griego y la pose del modelo en un exagerado *contrapposto*, imprimen en esta imagen un aura de evocación a la cultura clásica y su estatuaria, usada como pretexto para alcanzar un mayor esteticismo. La exhibición del modelo sobre el pedestal conformado por el capitel corintio hace referencia al valor plástico del cuerpo mostrado, transfigurado en obra de arte gracias al lente del fotógrafo. De igual manera, la elección de este recurso nos habla de la elevación del cuerpo al nivel del fetiche; un objeto de adoración, que ubicado en lo alto de su helénico podio se presta a ser contemplado y admirado por el público.

Aunque la obra de Beaufrand se caracteriza por la variedad de fisionomías en la elección del sujeto retratado, en este caso nos muestra un cuerpo apegado al canon de la belleza clásica, con musculatura definida y una esbelta contextura. Al mismo tiempo, advertimos en *Yo Héroe* una intención de sátira respecto al arquetipo de la masculinidad heroica, que como hemos mencionado en capítulos anteriores, ha estado presente en las representaciones artísticas del hombre desde la antigüedad clásica, basándose en la idealización del vigor viril como símbolo de la más elevada virtud moral y espiritual. Cirlot menciona que

*El culto del héroe ha sido necesario no sólo por la existencia de las guerras, sino a causa de las virtudes que el heroísmo comporta y que, siendo advertidas seguramente desde los tiempos prehistóricos, hubo necesidad de exaltar, resaltar y recordar. (...) Todas las cualidades heroicas corresponden analógicamente a las virtudes precisas para triunfar del caos y de la atracción de las tinieblas (...) dice Jung que el más egregio de los símbolos de la libido (y*

*pudo decir del espíritu) es la figura humana como héroe, objeto de mitos, leyendas y relatos tradicionales.*<sup>251</sup>

En la fotografía, particularmente, el modelo heroico ha sido objeto de representación constante, resaltando su potencial erótico en distinto grado y con calidad variante, desde las primeras imágenes de Durieu y Delacroix hasta las revistas *beefcake* de los años 50, como ya hemos referido citando a Ellenzweig en el capítulo 2. En nuestro caso, el artista aprovecha el poder simbólico de este arquetipo para la irreverente puesta en escena de la fig. 49, parodiando sus valores y cualidades tradicionales y extrapolando elementos y sus significados en la creación de un nuevo escenario fantástico.

Al igual que en la fotografía decimonónica, donde la referencia clásica servía de excusa para hacer aceptable la exhibición del desnudo masculino, Beaufrand nos presenta una imagen con sutiles reminiscencias grecorromanas, más el artista sitúa a su héroe en una posición de sosegado aislamiento, contrario a los rasgos tradicionalmente observados en representaciones de este arquetipo, como agresividad, dominancia, vitalidad, fuerza, actividad y la sensación de ejercer el poder. En su lugar, nuestro héroe contempla el vacío apaciblemente ocultando su rostro al observador, estático e inmutable. Su grácil y marcado contraposto parece más propio de una escultura griega que de un modelo vivo y a pesar de que en la antigüedad el uso de este recurso se convirtió prácticamente en una convención artística, ante ojos modernos la pose parece un tanto afeminada.

En la obra de Beaufrand, la cita clásica ya no es un medio para justificar la desnudez del hombre y los elementos eróticos implícitos en la imagen, como otrora fuera el caso, ahora el uso de tales elementos obedece a una apreciación del pasado que se constituye en homenaje y sátira a la vez. El fotógrafo parodia la figura del héroe mítico, lo estiliza, lo feminiza y le otorga atributos contemporáneos: el gorro que cubre su cabeza remite a una disciplina deportiva, ámbito del cual surge gran parte de las nuevas figuras heroicas de nuestros tiempos, mientras el cono entre sus piernas remeda sardónicamente un desproporcionado pene, órgano en el que tradicionalmente se ha concentrado la potencia simbólica de la virilidad. En este caso, el artista ha transformado el falo en un objeto artificial, subrayando su carácter de objeto cosificado que el mismo ha adquirido en el mundo actual.

---

<sup>251</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Op. Cit.*, p. 239.

*Yo Héroe* encarna una sarcástica burla a ciertos códigos que el patriarcado y la sociedad heterocentrada han ensalzado históricamente, como son la supremacía del hombre, la admiración de la fortaleza y el cuerpo masculino, y el valor del falo como símbolo de poder. Con irónico desenfado, la obra aborda la mitificación del hombre en la figura de héroe, ofreciendo un personaje estático y alienado, que refleja la comprometida posición de la masculinidad en el panorama contemporáneo, tratando de encajar en medio de la ruptura de los valores tradicionales y el caos postmoderno.

El tratamiento del cuerpo en esta imagen, como ya señalamos, lo eleva a la calidad de fetiche. Beaufrand explora las posibilidades plásticas y expresivas de una figura masculina, cuya belleza y pose evocan a la par sensaciones de aislamiento y sensualidad. El protagonismo del cuerpo se enfatiza por la evasión del rostro del modelo, cuya identidad se hace irrelevante pues es la anatomía del mismo la que constituye el objeto de adoración y deseo planteado ante el espectador.

Apegándose a la nueva estética floreciente durante los años 80, el fotógrafo recurre a lo artificial y lo escenográfico, preparando el escenario de antemano con miras a obtener un resultado específico, en una oda a la preeminencia de lo onírico sobre lo real. En una emulación de las tendencias pictorialistas que caracterizaron buena parte de la fotografía del siglo XIX, *Yo Héroe* se construye como una declaración de su autor respecto al nuevo rumbo que se propone explorar en la fotografía artística venezolana, distanciándose del realismo documental que hasta el momento había dominado ese campo. Esta es una obra que nos habla de la descontextualización de las cosas y su transformación en objetos plásticos, reconfigurados en la creación de una postmoderna composición.

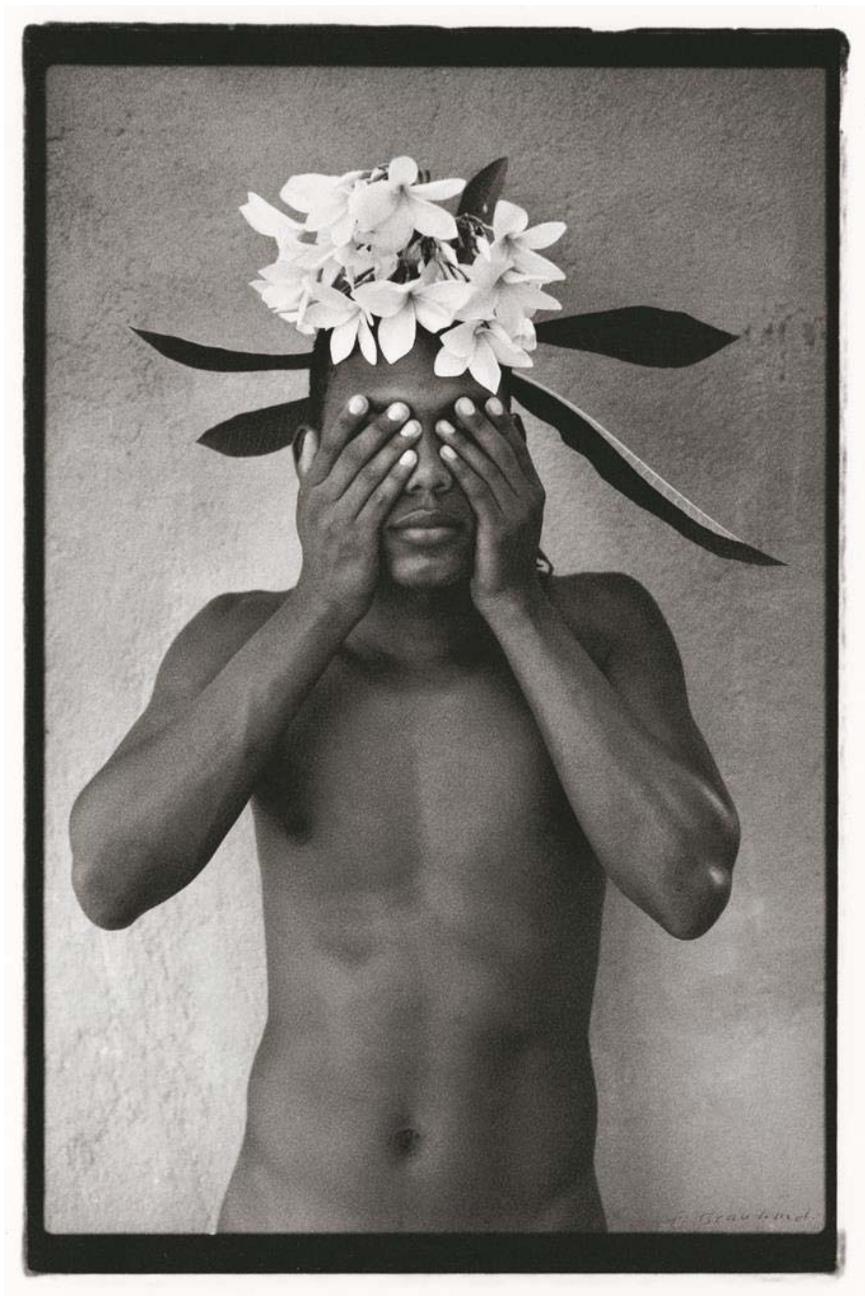


Fig. 50. Fran Beaufrand. *Flor en Corona*. (1986)

La siguiente obra de Beaufrand, titulada *Flor en Corona* (fig. 50), captura en plano medio a un joven de piel oscura, con el torso desnudo y cubriendo sus ojos con las manos. Su cabeza está coronada por un arreglo de flores blancas y largas hojas, las cuales se proyectan hacia fuera dando la sensación de formar un halo. El fondo está compuesto por una pared rugosa y de apariencia desgastada cuyo tono claro resalta el color moreno del personaje. No hay en la escena mayor decorado y el sujeto ha sido

retratado con tal cercanía que la imagen transmite una sensación de intimidad entre el mismo y la audiencia.

Una diáfana iluminación natural inunda la atmósfera de la imagen bañando el esbelto y atlético cuerpo y resaltando las siluetas de sus definidos músculos. La incidencia de la luz proyecta un delicado resplandor sobre la piel, lo que otorga una cualidad escultórica a la anatomía del modelo. La ligereza de sus formas, la suavidad de sus contornos y la tersura de la superficie corporal por otro lado, transmiten una sensación de juventud y lozanía que nos remite a la obra de fotógrafos decimonónicos, como Eakins o Von Gloeden, aficionados a capturar en su trabajo la desnudez de atractivos imberbes efebos en ambientes exteriores.

A primera vista, la atención del observador es atraída por la corona de flores y hojas que adorna la cabeza del joven en una delicada composición imprimiendo en la imagen un aura de *deja-vu*, pues da la sensación de encontrarnos ante un personaje mitológico o divino. Como hemos mencionado anteriormente, Beaufrand no es ajeno a trabajar con ciertos códigos pre digeridos, lo cual atestiguamos en *Flor en Corona*, donde el artista juega con elementos iconográficos para presentarnos un ser a medio camino entre lo sensual y lo sublime. Por un lado, la referencia a la “corona” sugiere ya cierto misticismo, pues como Cirlot señala

*La corona no sólo se halla en lo más alto del cuerpo (y del ser humano), sino que lo supera; por esto simboliza, en el sentido más amplio y profundo, la propia idea de superación (...) Al principio las coronas se hacían de ramas de diversos árboles (...) Eran atributo de los dioses y también tenían sentido funeral.*<sup>252</sup>

Este elemento infunde en el modelo una especie de divinidad simbólica y aunque a falta de más atributos no sabemos si nos encontramos ante un héroe, una deidad, un sátiro o un santo; la corona cumple la función de sugerirnos la presencia de ese componente fantástico que no podemos precisar. La belleza etérea de las flores y el cuerpo retratado se conjugan con una sensualidad insinuada en los labios voluptuosos que se asoman entre las manos del muchacho, y en su musculatura sutilmente resaltada. Al mismo tiempo, la actitud juguetona advertida en el gesto de taparse los ojos –a la par de negarnos nuevamente la identidad del modelo- sugiere un aspecto invitante a lo lúdico en esta fotografía, situando al personaje en un limbo entre lo apolíneo y lo

---

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 146.

dionisiaco. Por otro lado, de la presencia de las flores en esta imagen pueden sustraerse distintas implicaciones. Como Cirlot señala

*Distintas flores suelen poseer significados diferentes, pero en el simbolismo general de la flor, como en muchos otros casos, hallamos ya dos estructuras esencialmente diversas: la flor en su esencia; la flor en su forma. Por su naturaleza, es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza (...) los griegos y romanos, en todas sus fiestas, se coronaban de flores (...).*<sup>253</sup>

Si bien es cierto que el uso de las flores ha variado a lo largo del tiempo, en nuestra era han adoptado un carácter fundamentalmente femenino, por lo que su presentación en una figura masculina, a ojos modernos, puede parecer trasgresora de las normas de género impuestas por el sistema hegemónico. Ya en este sentido, *Flor en Corona* representa una liberación de las convenciones tradicionales, tomando en cuenta que para el momento y el lugar en que la misma se produjo (la Venezuela de los 80), puede haberse leído en la obra un intento de feminización del varón, que a ojos conservadores no debe haber resultado agradable.

Ahora, desprendiéndonos de consideraciones de género, la interpretación de las flores como expresión de la belleza, lo fugaz y lo primaveral; refuerza el carácter sensualista y lúdico de la imagen. En este sentido, el personaje retratado recuerda las representaciones barrocas de Dionisio, como un hermoso joven coronado con hojas de parra. En la versión de Beaufrand, el emblema del vino es sustituido por flores y hojas de frangipani, aromático árbol tropical que se da naturalmente en nuestra tierra. Si la vid es a Dionisio lo que la flor es a nuestro modelo, el mismo se nos sugiere entonces como una deidad encarnando la juventud, la belleza y lo placentero.

El idílico adonis con cuerpo de erómenos griego que enfrenta al público en una inocente pose, se constituye como objeto central y único de esta fotografía, cuya composición resulta más sencilla, cándida y menos elaborada en comparación al grueso de la obra del artista. Estas cualidades hacen que el carácter intimista de *Flor en Corona* aparezca enfatizado de un modo más natural para la audiencia, concentrando a la misma en la contemplación de la grácil figura frente a sí, que con timidez lleva sus manos a la cara. Al taparse los ojos, nuestro Dionisio de piel oscura rompe la confrontación directa con el espectador, dejándose observar pero evitando devolver el

---

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 205.

gesto. De tal modo, el modelo se presta pasivamente como objeto de escrutinio, admiración o deseo; según la inclinación de cada espectador en particular.

Encontramos de nuevo la vinculación a elementos femeninos en la representación de la masculinidad propuesta en el personaje de la fig. 50 pues, como hemos mencionado anteriormente, la pasividad y la timidez son características tradicionalmente asignadas al sexo femenino, en tanto construcción social de la sociedad heterocentrada, que deben evitarse a toda costa en el varón, a fin de cumplir con el ideal de la masculinidad hegemónica. Por otro lado, la identificación del modelo con los rasgos y la estética del erómenos griego –que ya atisbamos en los fotógrafos decimonónicos como Von Gloeden y Eakins- sugiere también una pasividad implícita, lo cual puede servir de combustible para explotar la fantasía del observador sensible a tales estímulos ubicando a nuestro modelo en la categoría de objeto de deseo.

Otro aspecto llamativo de esta imagen es la selección de un modelo de color, algo poco común en la fotografía artística venezolana de la época. Si bien en Venezuela no sufrimos conflictos raciales en la misma magnitud suscitada en otras latitudes –específicamente Estados Unidos y Europa-, tal elección refleja una visibilización y validación de la belleza del “otro”. Sin adoptar una posición activista, *Flor en Corona* expone el potencial sensual y estético de la figura del hombre negro, presentándonos una especie de deidad o personaje mitológico en versión tropical.

Sin embargo, Beaufrand no cae en la cosificación del negro como objeto sexual o fetiche que observamos en buena parte de la obra de Mapplethorpe, como hemos analizado ya en el apartado referente al norteamericano –en cuyo contexto además, la problematización del racismo estaba a la orden del día, tema que el artista aprovechó para abordar satíricamente. La aproximación que observamos en esta imagen está libre de condescendencia, sarcasmo o politización sobre la construcción social del varón afroamericano; la visión que prima entonces es la de una contemplación estética del sujeto, la incidencia de la luz sobre su piel oscura y la belleza de las formas del atlético torso juvenil, en modo ajeno a cualquier discurso político.

Podemos establecer un paralelismo entre la fig. 50 y ciertas fotografías de moda publicadas por la misma época en revistas como *The Face* o *Arena*, donde la mezcla de elementos étnicos y cierta androginia sirvieron de base en la construcción de nuevos modelos estéticos para la masculinidad y la consecuente consolidación de una cultura homosocial, como ya lo ha expuesto Mort. *Flor en Corona* se trata entonces de una exploración plástica, donde la sugerencia a las ideas y conceptos que hemos expuesto,

alude a un erotismo implícito, que sin duda sirvió en su momento para enriquecer el acervo de la nueva cultura visual que empieza a gestarse en el panorama artístico de la Venezuela de los ochenta, introduciendo nuevos códigos en consonancia con los lenguajes que en aquel entonces empiezan a manejarse a su vez en los principales centros de la cultura internacional.



Fig. 51. Fran Beaufrand. *Teticas*. (1986)

La figura 51 corresponde a la obra titulada *Teticas* donde apreciamos nuevamente una construcción escenográfica de estudio, característica de la obra del artista durante este período. En esta ocasión protagoniza la imagen una figura sentada cubierta por una profusión de telas con los bordes rasgados superpuestas entre sí, configurando una especie de amplia falda por encima de las piernas del personaje. La cabeza ha quedado deliberadamente fuera del encuadre fotográfico, negando al observador la identificación del sujeto. A excepción de una ligera tira de trapo que cae desde un hombro, el torso del mismo queda al descubierto, revelando un pecho masculino de complexión rolliza. Entre sus manos y descansando sobre las piernas, el enigmático personaje sostiene un ramo de rosas artificiales desparramadas dramáticamente en su regazo. Sus pies resultan visibles bajo el margen de la gran falda, posicionados uno sobre el otro en un gesto que evoca timidez o candor.

La imagen se complementa por la presencia de una gran lona cuya textura recuerda al cuero gastado la cual se arremolina caprichosamente a los pies de la figura sedente, para luego extenderse en perspectiva y acaparar también el fondo de la escena. Una iluminación natural destaca al personaje y las telas ubicadas sobre el suelo en primer plano, dejando el fondo sumido en una profunda sombra que resalta dramáticamente la silueta de nuestro personaje, en modo similar al claroscuro de algunas pinturas barrocas –una de las fuentes que el artista ha admitido entre sus predilectas a evocar en su trabajo-, lo que otorga a la fotografía un aura pictórica de exquisita sobriedad.

Por otro lado, la iconografía con la que Beaufrand ha elegido representar a su modelo, remite a una mezcla entre elementos de personaje bíblico, matriarca y novia con ramo, donde la verdadera caracterización que éste encarna es difícil de precisar. La única certeza que poseemos al enfrentarnos con *Teticas*, es que la figura se encuentra signada por una marcada androginia: Sabemos que se trata de un hombre, porque observamos un pecho masculino asomado entre los ropajes, sin embargo sus atavíos y pose aluden a una feminidad, explícita también en el propio título de la obra.

Tal tratamiento del sujeto refleja una inquietud por explorar los límites de las normas y roles tradicionales adscritos a la figura masculina. Al ofrecer una visión del varón con atributos socialmente considerados como femeninos, Beaufrand subvierte en esta obra los valores hegemónicos y plantea la posibilidad de una nueva versión de lo masculino, privada por la androginia; concepto que implica en sí varios significados. Cirlot menciona que:

*Platón, en su Banquete, dice que los dioses formaron primeramente al hombre en figura esférica, integrando los dos cuerpos y los dos sexos. Esta declaración nos prueba hasta qué punto el autor de los Diálogos sometía los aspectos reales a los simbólicos e ideativos y cómo –en concepto muy helénico- permitía que los mortales participaran de cualidades, como la androginia, reservadas a los dioses más primitivos. Psicológicamente, no se debe descuidar que la idea de androginia representa una fórmula (por aproximación, como casi todas las fórmulas míticas) de la <<totalidad>>, de la <<integración de los contrarios>>. Es decir, traduce a términos sexuales y por tanto muy evidentes la idea escencial de integración de todos los pares de opuestos en la unidad. En consecuencia, según Eliade, la androginia es sólo una forma arcaica de biunidad divina (...).<sup>254</sup>*

Sin embargo, en tiempos modernos el significado simbólico de lo andrógino se ha perdido, extinguido bajo la imposición del binarismo masculinidad/feminidad como dos nociones opuestas e irreconciliables donde la única mezcla aceptada entre ambos es su unión sexual. La coexistencia o dualidad evidente de ambos valores en una misma persona se convirtió por tanto en tema tabú, y fue duramente reprobada por la sociedad hegemónica. No obstante, aunque el mito platónico ha perdido vigencia, sabemos que en realidad la situación es más compleja: tanto hombres como mujeres poseen elementos masculinos y femeninos en sí mismos.

En *Teticas*, Beaufrand abraza –y enfatiza- la posibilidad de una femineidad intrínseca en el hombre y la explota como valor plástico, transgrediendo así las normas sociales de género reinantes en nuestra era, sin recurrir a un discurso radical como la performatividad queer. Rasga así un añejo tabú que engloba la representación convencional del varón ante el mundo y la necesidad de investirlo en un aura de virilidad absoluta. Para ello, se vale de elementos clave en la creación de una sensación de ambigüedad: el uso de textiles organizados de tal modo que sugieren vestimentas femeninas -o cuando menos de un personaje mítico-; la pose de los pies que denota timidez, inocencia y una sutil sensibilidad, características asociadas al sexo femenino; y el manojo de rosas artificiales, las cuales en su descuidada composición transmiten un sentimiento de melancolía, pero también evocan una delicada belleza.

Hemos señalado que las flores llevan en sí un simbolismo implícito, alegórico a la primavera, lo bello y lo efímero. Sin embargo, al no ser naturales, las rosas de nuestro personaje no se marchitarán ni sufrirán los embates del tiempo. En ellas advertimos una oda a la estética del artificio y lo teatral –la cual priva toda la imagen-, pero también un vínculo con lo femenino tomando en cuenta la asociación tradicional

---

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 205.

de la rosa con este sexo. Lo andrógino adquiere entonces un carácter protagónico en *Teticas*, esbozando ante el público la figura fantástica de un varón en el que conviven elementos de ambos géneros y con ello una nueva posibilidad en la concepción de lo masculino, mediante el revival del mito platónico. En este punto, encontramos cierta similitud con los planteamientos de Mort sobre los códigos homosociales que empiezan a calar tanto en el arte como en la cultura popular durante este período. El propio fotógrafo ha comentado su afición por romper con las prescripciones sociales:

*Siempre me interesaron las personas diferentes, hombres o mujeres particulares, de aspecto no convencional, la extraña belleza de algunos seres, por eso retraté a gente considerada rara para la mayoría. Esa fina línea que a veces se crea entre lo masculino y lo femenino me parece un tema interesante e importante para reflexionar, para pensar en los roles y en los límites que establece la sociedad. Tuve el interés y la suerte de fotografiar algunas personas andróginas en ese momento y esa ambigüedad queda reflejada en esa fotografía Teticas.*<sup>255</sup>

El título de la obra no es casual. El artista alude a una parte de la anatomía femenina para reforzar el sentido de ambigüedad sobre el cual se construye esta fotografía haciendo referencia en tono satírico a los opulentos pectorales de su modelo, cuya forma suele observarse característicamente en hombres entrados en carnes, y que recuerda vagamente a los senos femeninos. La elección del nombre se establece entonces como un nexo entre las dos principales temáticas que advertimos en esta imagen: por un lado, el ya mencionado cuestionamiento de los roles sexuales tradicionales y la exaltación de la androginia; por el otro, el tratamiento de un tipo de belleza alejado del canon clásico. Si bien el sujeto retratado no es obeso, su estética corporal dista de ser la del típico adonis de musculatura frondosa y definida que usualmente priva las representaciones de la belleza viril. Aquí Beaufrand se aleja del ancestral arquetipo de la masculinidad heroica privilegiando el valor plástico de un ser exótico y fuera de lo común.

*Teticas* resulta trasgresora en varios niveles pues no sólo arremete contra la norma convencional en torno a la concepción de la virilidad masculina, también cuestiona el monopolio de la belleza reinante en la sociedad, donde solo tienen cabida los cuerpos apegados al estándar. Del mismo modo en que Weber, Ritts, e incluso Salmerón –resultando un ejemplo geográficamente más cercano– enaltecen en su producción artística el físico perfecto y trabajado de los semidioses posmodernos que

---

<sup>255</sup> Fran Beaufrand. “Entrevista” (2016) Esta entrevista puede ser consultada en el anexo n° 1 publicado en esta obra.

sus lentes capturan; Beaufrand reivindica el potencial atractivo de otro tipo de cuerpo, no tan musculado y un tanto rollizo, pero que no deja de evocar cierta sensualidad en el candor de sus formas. El fotógrafo logra con esta imagen insertar la belleza de la otredad dentro del imaginario visual, elevando a su distintivo personaje a la categoría de objeto estético.

La apreciación de estéticas alternativas observada en esta obra es correlativa con las nuevas tendencias que empiezan a dominar el mundo cultural internacional durante la década, cuyo florecimiento sólo pudo darse en un clima posmoderno, caracterizado por el desafío a las convenciones tradicionales y la validación de puntos de vista plurales tanto en lo artístico como lo social. *Teticas* es un reflejo de la influencia que tuvieron estos acontecimientos en Venezuela y aunque en todo el cuerpo de trabajo de Beaufrand durante este período advertimos tal reverbero, esta imagen evidencia marcadamente rasgos de un culto a nuevos cánones de belleza masculina.

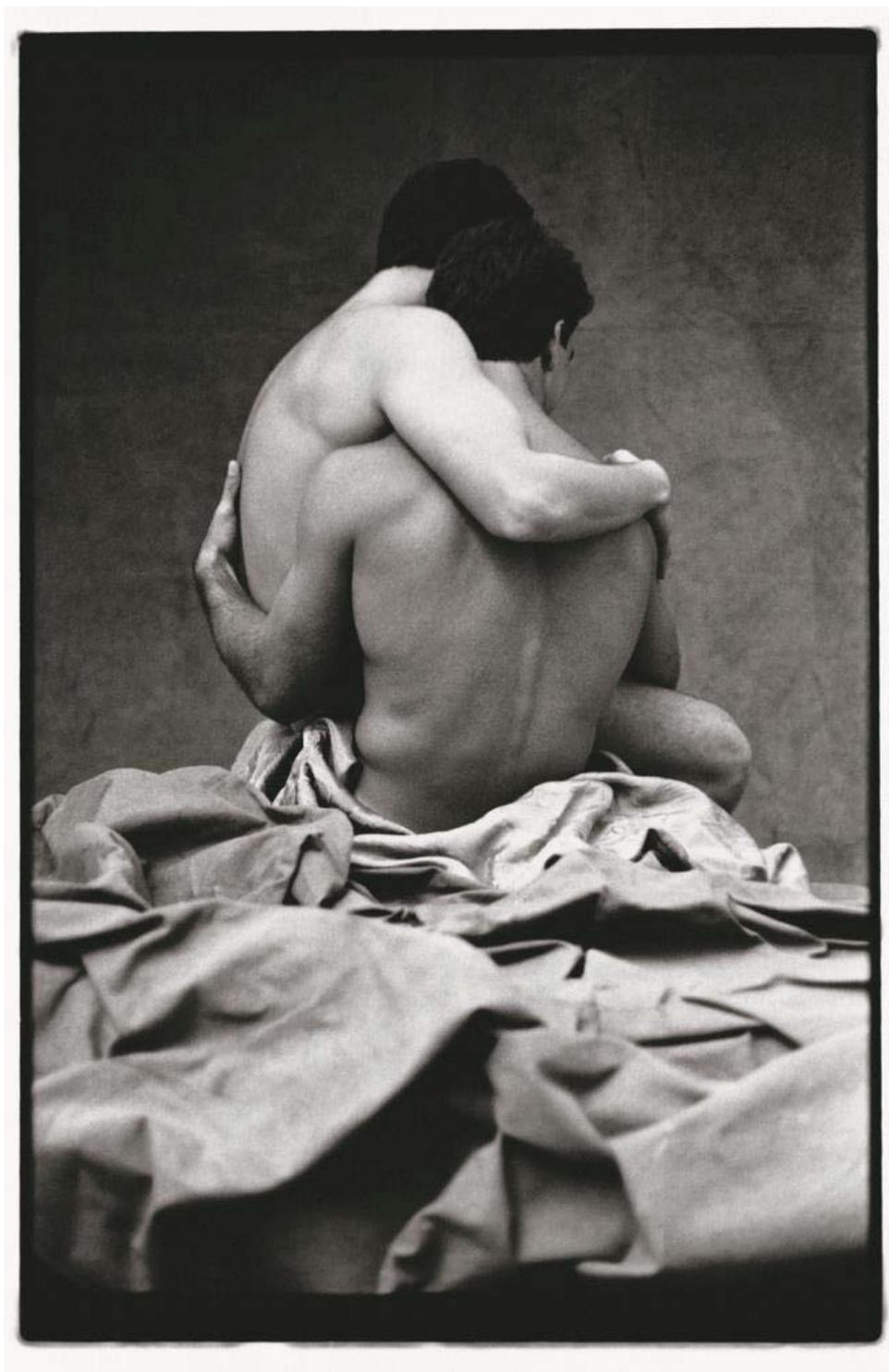


Fig. 52. Fran Beaufrand. *Dos hombres*. (1989)

En *Dos hombres* (fig. 52) Beaufrand construye un escenario particularmente íntimo. Observamos en primer plano una profusión de telas drapadas en el característico estilo que el fotógrafo utiliza al manejar este elemento en sus

composiciones de la época. El textil se multiplica en pliegues y volutas, resaltando en primer plano algunas tan cercanas al observador que parecen casi tocar el lente de la cámara, alejándose después en perspectiva para revelar la escena principal. Al centro de la imagen, entre lo que asemeja ser un mar de sábanas, surge una pareja de vigorosas figuras masculinas. La primera que capta nuestra atención se encuentra sentada de espaldas al espectador, sosteniendo sobre sus piernas a su compañero, con quien se funde en un tierno abrazo. Ambos giran la cabeza para ocultar su rostro, y parecen estar contemplando un punto fijo en el horizonte imaginario de este universo onírico creado por el artista.

Como es el caso en muchas de las obras de Beaufrand, el fondo está constituido por una gran pantalla de tela texturizada reminiscente de las composiciones fotográficas de estudio propias del siglo XIX. La iluminación crea un sutil contraste entre las sombras de éste y el resplandor de la piel humana bañada en luz enfatizando también los caprichosos drapeados de la tela arremolinada en torno a los modelos. *Dos hombres* sorprende por la gran expresividad que aquí logra transmitir el fotógrafo, valiéndose de tan pocos elementos y un escenario tan sencillo.

Los personajes entrelazados al centro de la composición manifiestan en su pose una cercanía e intimidad propia de dos amantes exteriorizada en la delicadeza de su tacto y la estrechez del abrazo que los une. El joven de espaldas acurruca a su compañero en ademán protector mientras éste se aferra afectuosamente a su dorso. Hay en este gesto una gran carga erótica pues aunque no se muestra explícitamente un comportamiento lascivo, la desnudez de sus cuerpos en una pose tan cercana sugiere la existencia de una intimidad de carácter sexual entre ambos.

*Dos hombres* representa el erotismo –u homoerotismo- en su estado más puro, pues recordando las palabras de Paz, éste es la sugerencia, sublimación y alegoría de la mera sexualidad, accionada mediante la imaginación humana. *El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación.*<sup>256</sup> Éste no muestra, sino que insinúa las múltiples posibilidades del placer, al igual que los dos mancebos de nuestra imagen aluden en su porte la posibilidad de un vínculo carnal entre ellos, imbuido además de una connotación afectiva.

No sabemos quiénes son estos personajes, ni por qué se encuentran ahí uno sobre el otro, pero percibimos la marcada sensualidad en su interacción. Si bien la misma trasciende la lujuria, el contacto de las pieles desnudas enlazadas en un

---

<sup>256</sup> Octavio Paz, *Ob. Cit.*, p. 11

romántico abrazo sirve de combustible a la imaginación, prestándose a la elaboración de fantasías y elucubraciones en la mente del espectador, especialmente de aquel susceptible a la apreciación de la belleza viril. Y es que Beaufrand retrata en esta oportunidad dos cuerpos magníficos, de vigorosa complexión y musculatura bien desarrollada. No podemos apreciar las facciones de sus rostros, pero su fisionomía corporal y su abundante cabello varonilmente estilizado resultan suficientes para hacerlos atractivos al público, a la par de insertarlos perfectamente dentro del canon clásico del atleta griego, constituyendo –al menos físicamente- dos regios ejemplares del arquetipo viril tradicional.

Su identificación con tal estereotipo, que desde épocas inmemoriales ha despertado la admiración, envidia y lujuria de hombres y mujeres por igual, fomenta su percepción como objetos de deseo ante quien mire. Es ahí donde radica uno de los mayores valores transgresivos en esta imagen pues no sólo presenta dos varones en plena demostración erótico-afectiva, sino que ambos personajes, abstraídos de su entorno plástico, y separados de su abrazo, encajarían perfectamente en el modelo hegemónico de la masculinidad heterosexual. De tal modo, *Dos hombres* quebranta las prescripciones eróticas de la sociedad heterocentrada, y a través de la cita al paradigma viril impulsado por la misma, vuelca sobre ésta sus propias armas en la expresión de un sentimiento homoerótico considerado tabú; desafiante de su propia organización social y prácticas sexuales.

Las telas ceñidas en torno a los cuerpos, que dominan la base de la composición extendidas en caprichosos drapeados, están dispuestas de tal manera que recuerdan las sábanas desarregladas de una cama. Contribuyen así por un lado a incrementar la sugerencia homoerótica de esta fotografía, y por el otro, la cercanía de las mismas al lente de la cámara, actuando como una especie de celosía, transmite al espectador la sensación de estar espiando a los personajes, observando furtivamente una escena prohibida.

Beaufrand sugiere en esta imagen la trasgresión de la norma sexual hegemónica, mediante la exaltación y visibilización de la belleza y el valor erótico, tanto del cuerpo como de la masculinidad homosexual. Así, *Dos hombres* encarna la máxima expresión de la homosocialidad propuesta por Mort, insertando códigos homosexuales en el arte y la cultura visual de la época. El mismo artista ha mencionado en una entrevista su intención de abordar la temática homoerótica en esta obra, afirmando: *Esta fotografía*

*representa el amor homosexual, es una pareja de hombres que se abrazan con seguridad y ternura, no me interesan sus rostros, solo el sentimiento.*<sup>257</sup>

Podemos afirmar entonces que esta imagen sirvió como agente homosocializador en un entorno poco habituado hasta ese entonces a tales manifestaciones, como fue la Venezuela de los ochenta; al igual que sucedió en otras latitudes con los artistas y publicaciones populares que hemos analizado en el capítulo dos. Si como afirma Octavio Paz, una de las finalidades del erotismo es domar la sexualidad animal e insertarla en la sociedad; el homoerotismo y la homosocialidad cumplirían el mismo papel con los códigos sexuales del amor y la lealtad afectiva entre hombres, cumpliendo además una función normalizadora de tales prácticas, al habitar a una sociedad tradicionalmente heterocentrada a la presencia de expresiones consideradas “transgresoras”, pero que irremediablemente forman parte de la misma. El homoerotismo en esta imagen –como también es el caso en el cuerpo de fotografías que hemos analizado- se constituye entonces como valor cultural; de aquí su gran aporte a la historia de la fotografía venezolana.

---

<sup>257</sup> Fran Beaufrand, *Op. Cit.*

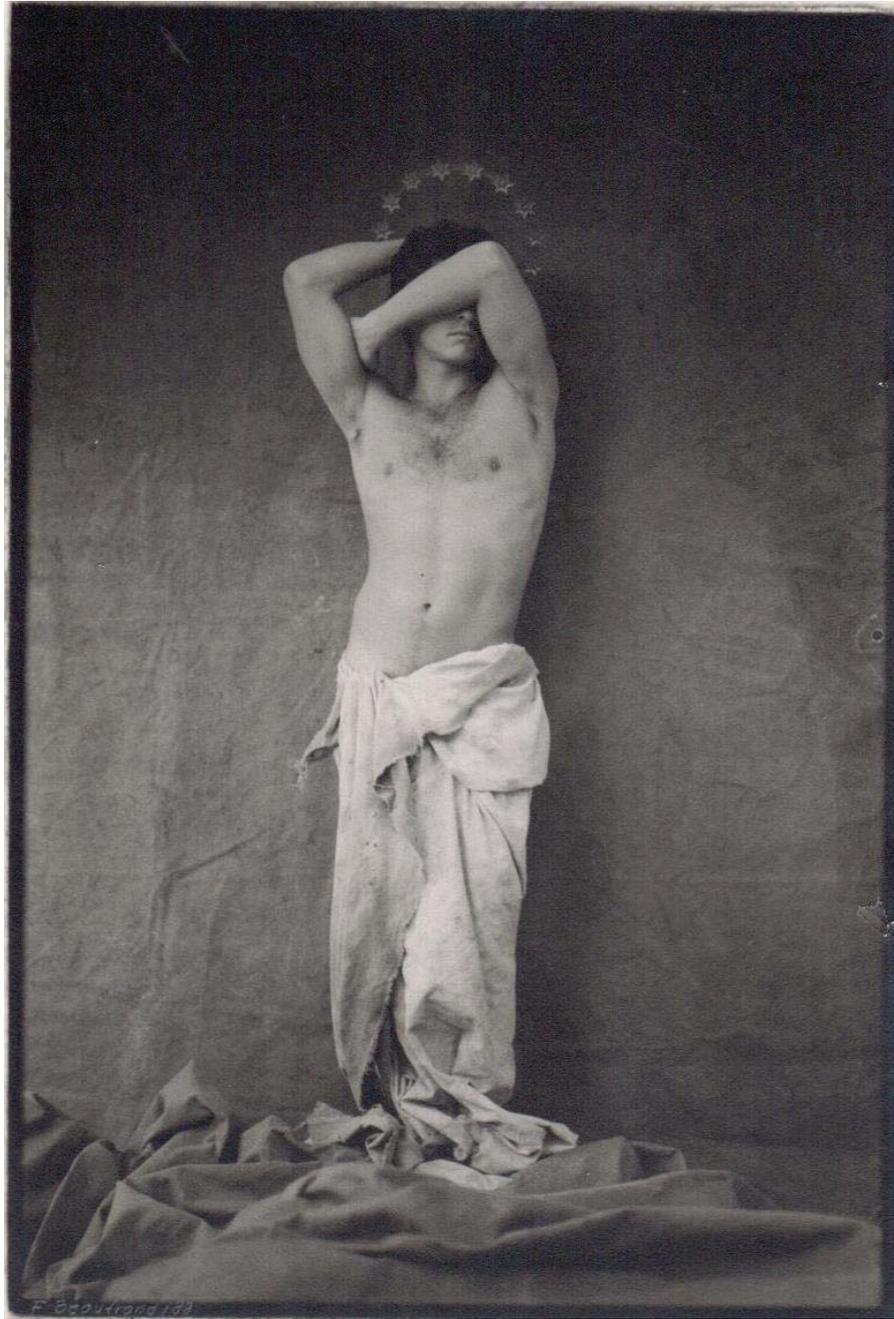


Fig. 53. Fran Beaufrand. *San Sebastián*. (1988)

Una de las referencias que constantemente aparece en la producción artística de Beaufrand durante los ochenta es la iconografía religiosa. *San Sebastián* (fig. 53) se inscribe en este caudal de interés. En una evidente cita a la estatuaria de culto, el fotógrafo ha desarrollado este escenario donde imbuye la figura humana en atributos evocadores a la representación de santos. Sin más escenografía que las acostumbradas

telas en el suelo y el fondo, el modelo se erige al centro de la composición, solitario y alienado de la realidad en el universo plástico que habita. Se encuentra ataviado con una maraña de rústicos paños configurados en una suerte de enagua que lo cubre de la cintura a los pies. Esta prenda recuerda por su forma a las vestiduras que observamos en las antiguas estatuas griegas, o las de algún personaje bíblico, incluso del mismo Jesucristo. Su torso queda al desnudo, revelando la esbelta contextura del modelo, así como su definida musculatura. El vello que cubre parcialmente su pecho y asoma tímidamente en las axilas y la línea del vientre, indica una virilidad juvenil que ya ha alcanzado la madurez. Sobre su cabeza, como único atributo adicional, ostenta un halo de estrellas, del tipo tradicionalmente usado en el ornamento de las efigies religiosas del arte cristiano.

El personaje presenta en su pose un destacado contrapposto, que curva sus caderas y tronco en una serpenteante silueta, reminiscente al *Doríforo* de Policleto. Con un brazo se cubre el rostro y sujeta su bíceps opuesto, mientras el otro se dobla hasta esconder la mano tras la cabeza, en un complicado gesto de marcado manierismo. Tal postura resalta los contornos de su escultural anatomía, tensionando la piel y destacando los músculos, dotando a la figura de una delicada pero poderosa sensualidad. Empero, el amaneramiento de su porte imprime cierta ambigüedad en nuestro San Sebastián, al igual que sucede con las representaciones pictóricas de este personaje desde el Renacimiento al siglo XIX. Aunque en épocas pasadas tal refinamiento haya sido convencional para la imaginería artística, en nuestra era puede resultar indicativo de afeminación, especialmente ante ojos conservadores o sesgados por el machismo casi dogmático que ha caracterizado a nuestra sociedad.

De aquí es comprensible que en su momento, la obra de Beaufrand haya encontrado buen número de detractores, incluso dentro de los círculos artísticos e intelectuales de la Venezuela de los ochenta. Y es que más allá de desacralizar la virilidad absoluta del macho, imágenes como *San Sebastián* tocan fibras sensibles en la cultura tradicional, al entablar una peligrosa cercanía a la parodia de íconos tan celosamente venerados por el cristianismo. Ciertamente, esta fotografía juega con prescripciones establecidas, y sugiere la subversión de códigos religiosos, al conferir una potente carga erótica a la representación de un personaje normalmente asociado al culto espiritual.

Al absorber elementos propios de la parafernalia visual cristiana en la construcción de su propuesta plástica, el artista contribuye a la desmitificación de la

Iglesia y sus ritos como epítome de la sacralidad. Transgrede así los valores tradicionales del sistema dominante, utilizando su iconografía como pretexto estético; proponiendo a su vez la exaltación de un homoerotismo místico, donde el principal objeto de culto no es ya el “santo”, sino el cuerpo masculino y su embriagadora belleza. El impacto que una obra como esta debe haber generado en su momento resulta mayor, tomando en cuenta que la gran mayoría de la población de nuestro país, –y de toda Latinoamérica- está constituida por cristianos practicantes.

Beaufrand ha manifestado su interés en trabajar sobre el potencial erótico de la imaginería católica, mezclando elementos sagrados y profanos, como apreciamos en esta fotografía. Respecto al tratamiento que da a sus personajes en las emblemáticas obras de inicios de su carrera, donde con frecuencia alude a esa dualidad erótico/sagrada, el artista afirma:

*En esas primeras imágenes fotográficas me interesaba recrear cierto erotismo presente en la iconografía religiosa. Me parecía paradójico que la religión católica tuviese santos cuya imagen estaba cargada de tanta sensualidad y perturbadora belleza, por eso utilicé esas referencias donde santos y vírgenes nos confunden con su atrevimiento. Yo tuve una formación religiosa muy severa, con un padre cristiano y una madre ortodoxa, la religión unificaba nuestras normas de vida y nuestro comportamiento; era algo cotidiano. Hoy en día soy ateo.<sup>258</sup>*

Particularmente, la figura de San Sebastián es poseedora una carga erótica intrínseca, que ha sido apreciada a lo largo de la historia del arte occidental, con especial énfasis en ciertos períodos como el Renacimiento, el Barroco y el Decadentismo de principios del siglo XX. Grandes maestros e intelectuales de distintas épocas como Botticelli, Reni, Rubens, Lorca, Wilde, Centeno Vallenilla, Yukio Mishima y Holland Day, por mencionar sólo algunos, han sido seducidos por la historia y la imagen del mártir. Que la mayoría de ellos hayan sido homosexuales no resulta casualidad. El simbolismo que rodea al mito sebastiano se presta perfectamente como metáfora para la expresión del sentimiento homoerótico, tanto en sus componentes formales como conceptuales; y su iconografía hoy en día es fácilmente reconocible como alegoría a la homosexualidad por cualquier conocedor con un mínimo de perspicacia, pues en tiempos modernos ha sido utilizada profusamente en diversos medios a la hora de referirse a este tema.

---

<sup>258</sup> Fran Beaufrand, *Op. Cit.*

San Sebastián fue un soldado del ejército romano al servicio del emperador Diocleciano. Desconociendo su fe cristiana, el soberano llegó a nombrarle capitán de la guardia pretoriana imperial, posición que usó a su favor para auxiliar y rescatar a cristianos perseguidos por Roma. Al ser descubierto, fue denunciado ante el emperador Maximiliano, amigo de Diocleciano, quien eventualmente ordenó la ejecución del santo ante la negativa de éste a renegar de su religión. Posteriormente fue desnudado y atado a un árbol, donde un contingente de arqueros hizo llover sus flechas sobre partes no vitales de su cuerpo, de modo que muriese desangrado tras una larga agonía. No obstante, el mártir fue rescatado y escondido en casa de una noble cristiana llamada Irene, quien atendió sus heridas hasta su recuperación. Sebastián muere finalmente al enfrentar de nuevo a Diocleciano, quien furioso ante la perseverancia y el atrevimiento del cristiano a reprochar sus acciones, ordenó a sus soldados que lo apalearan a muerte.

No resulta difícil establecer paralelismos entre la historia del mártir y la cuestión homosexual pues lo que la religión constituyó para el primero, lo encarna la orientación sexual en el segundo caso. Sebastián se vio en la necesidad de mantener en secreto su verdadera fe, y al verse descubierto debió enfrentar trágicas consecuencias, realizando el sacrificio máximo. Del mismo modo, el hombre homosexual ha debido históricamente ocultar su condición, siempre bajo el riesgo de resultar expuesto y sometido a la degradación, la infamia y el escarnio público.

No es de extrañar que numerosos artistas a lo largo del tiempo hayan aprovechado el valor simbólico de este mito para la expresión de contenidos no precisamente sacros. Desde su utilización como tapadera para exhibir el desnudo masculino en el Renacimiento y el Barroco, hasta la explotación de su sensualidad y ambigüedad por los estetas decadentistas, San Sebastián ha servido como vehículo transmisor de metáforas relacionadas al erotismo entre varones. Teniendo en cuenta lo anterior, podemos advertir en la imagen de Beaufrand un sentimiento alegórico hacia la sensibilidad homoerótica, mediante la invocación de un ícono erigido subrepticamente por la comunidad homosexual como representante de sus valores y sufrimientos.

A propósito de esto, Xosé Buxán ha señalado que la afinidad de la cultura gay hacia esta figura nace, precisamente, por la equiparación de los constreñimientos a los que son sometidos los homosexuales en nuestra sociedad, con el suplicio del santo. Según el autor, *no puede resultar nada extraño que los gays se identifiquen*

*rápidamente con una imagen que habla del placer y la belleza, sí, pero también del dolor y del oprobio más enconado.*<sup>259</sup>

No existe sin embargo, en el *San Sebastián* de Beaufrand seña alguna de martirio. No ostenta heridas ni flechas insertadas en su carne, y aunque la posición de sus brazos emula vagamente a la que presenta en el santo cuando se le retrata atado al árbol –como es usualmente el caso–, nuestro personaje resulta aislado de cualquier entorno identificable, dándonos más bien la impresión de observar una escultura emplazada en un retablo.

El artista ha seleccionado particularmente los elementos de la iconografía sebastiana que le convienen a su intención dejando de lado cualquier reminiscencia directa a la tortura y el dolor, para privilegiar una pose que en la ondulación del cuerpo, y el gesto de cubrir el rostro con el antebrazo, sugiere sólo un estado de éxtasis. La imagen se concentra entonces en los aspectos estéticos y el placer que pueda derivarse de su contemplación –o que el personaje pueda estar experimentando. *San Sebastián* propone la concepción del cuerpo masculino como el máximo objeto plástico, objeto de culto y también de deseo, pues en sus proporciones perfectas y sugerente postura, el modelo encarna el epítome de la sensualidad. No podía ser de otro modo, pues el atractivo físico ha sido uno de los principales emblemas en la iconografía de este santo, que como joven guerrero del ejército romano, personifica la perfección del canon anatómico clásico.

Atestiguamos aquí la presencia de una masculinidad sensible que consciente de su propio potencial erótico se ofrece a ser disfrutada e idolatrada por el espectador. La figura transmite una sensación de ambigüedad en su porte, en el que advertimos la sombra de cierta feminidad que no termina de evidenciarse, así como una vulnerabilidad raras veces observada en la representación tradicional del cuerpo masculino. Tales atributos, lejos de restar atractivo a la imagen, le otorgan un aura de enigmática fascinación.

El fotógrafo plasma en esta obra una oda a la belleza y la sensibilidad masculina, así como a la tentación que estos elementos pueden ejercer sobre el espectador susceptible. De tal manera, reivindica la apreciación de estos valores en el

---

<sup>259</sup> Xosé M. Buxán. “Algunos términos para un abecedario homoerótico de la iconografía contemporánea de San Sebastián mártir.” *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y en España*. Libro en línea. Disponible: [https://books.google.co.ve/books/about/Miradas\\_sobre\\_la\\_sexualidad\\_en\\_el\\_arte\\_y.html?id=zx2mT\\_aT\\_MfMC](https://books.google.co.ve/books/about/Miradas_sobre_la_sexualidad_en_el_arte_y.html?id=zx2mT_aT_MfMC) [Consulta: 2016, junio 20]

cuerpo viril, anteriormente exclusivos a la representación de la figura femenina, pero que con el advenimiento de la postmodernidad empiezan a ser cada vez más comunes en la visibilización de las nuevas masculinidades; reivindicación necesaria sobre todo en una era en que se resquebrajan los discursos oficiales de los cuerpos y las sexualidades.

Apreciamos también en esta pieza una suerte de *revival* del decadentismo floreciente a principios del siglo XX, tanto en sus aspectos formales como en la elección del tema. Por un lado, *San Sebastián* es una composición signada por un hedonismo manifiesto que invita al disfrute de la belleza, la sensualidad y el erotismo derivados de su refinado esteticismo como un fin en sí mismo. La construcción de un escenario artificial y fantástico donde el artista privilegia los valores plásticos por encima de lo cotidiano resulta evocadora del pictorialismo desarrollado por los fotógrafos estetas de las primeras décadas del siglo XX, -recordemos nuevamente a Von Gloeden, Eatkins y Holland Day- que buscando un escape de la insípida sociedad burguesa se inclinan por la evasión de la realidad en su producción artística. Por otro lado, este mismo período histórico resulta ser uno de los momentos más importantes en la revitalización y ratificación del mito sebastiano como ícono homoerótico, pues como Buxán remarca acerca del mártir:

*Su figura se erige en imagen perfecta del movimiento decadentista porque condensa una reivindicación del esteticismo puro –l’ art pour l’ art-; una celebración de la ambigüedad sexual; un gusto por el boato eclesiástico; una delectación en la perversidad implícita en el hecho mismo de su martirio y, en fin, por lo que tiene de metáfora de un cierto malditismo, de exclusión social que condena a los márgenes sociales.*<sup>260</sup>

Buxán también resalta que el mito sebastiano se ha reciclado a lo largo de la historia, casi llegando a constituir un arquetipo universal, por lo que *hay en las representaciones del mártir una suerte de sincretismo cultural y geográfico, donde se mezcla la tradición la vanguardia, la religión con el ateísmo o la norma con la heterodoxia.*<sup>261</sup> Estas afirmaciones son particularmente evidentes en nuestra imagen. Balanceándose sobre la delgada línea entre lo sagrado y lo profano, el *San Sebastián* de Beaufrand encarna un sincretismo entre la pasión religiosa y la sensualidad carnal. La asociación de un personaje santo con la explotación del atractivo erótico masculino que

---

<sup>260</sup> *Ídem.*

<sup>261</sup> *Ídem.*

observamos en esta obra resulta trasgresora de la tradición sacra. Históricamente, lo santo se ha constituido como la

*(...) dimensión peculiar para la experiencia religiosa que deriva de su contacto con lo “numinoso” o totalmente otro (...) la cualidad de “totalmente otro” de la santidad da origen a la distinción entre lo sagrado y lo profano. Lo profano es aquello que es de uso común y cotidiano. Lo sagrado es lo que está imbuido de lo santo y que introduce a uno en el reino de lo santo.*<sup>262</sup>

Sin embargo, en la figura 52, ambas categorías se fusionan. Hemos analizado la distinción entre lo sagrado y lo profano según Bataille en el primer capítulo, y hemos visto cómo en el mundo pagano era común la alternancia entre estos dos órdenes. Empero, con la llegada del Cristianismo se dio una reconfiguración de códigos que dictaminó la exclusión de las esferas sacra y profana; de lo permitido y lo condenado, y con ello de los niveles de lo erótico. *En el mundo cristiano, las prohibiciones fueron absolutas. La trasgresión habría revelado lo que el cristianismo tenía velado: que lo sagrado y lo prohibido se confunden, que el acceso a lo sagrado se da en la violencia de una infracción.*<sup>263</sup> En este sentido, la obra *San Sebastián* plantea consciente o inconscientemente, una vuelta al estado espiritual primordial del mundo pagano, donde la separación de ambos universos nunca fue absoluta, sino que coexistían complementándose simbióticamente.

No podemos evitar leer en esta imagen un reflejo de los cuestionamientos a la norma y el orden establecido arremetiendo en este caso por partida doble contra la tradición religiosa y la visión heterosexista de lo que se supone debería ser el modelo viril ideal. Tanto la pérdida de fe en la Iglesia, como el descrédito de las prescripciones sociales que hasta entonces constreñían a la masculinidad, se evidencian en *San Sebastián*, obra que hace constar el desgaste sufrido por las instituciones oficiales que privó nuestro panorama cultural tras el estrepitoso fracaso de la modernidad. Esta fotografía resulta un ejemplo de la materialización del triunfo postmoderno en el arte venezolano.

---

<sup>262</sup> Celia Villar Rodríguez (Ed.) *Diccionario de las religiones*, p. 220

<sup>263</sup> George Bataille, *Loc. Cit*, p. 8.

## CONCLUSIONES

Esta investigación nos ha conducido por caminos insospechados para nosotros en el momento que decidimos emprenderla. La sorpresa ha sido grata, y tras un arduo recorrido en el estudio de las manifestaciones homoeróticas en el arte occidental de distintas épocas, que nos sirvió como preámbulo al abordaje de nuestro principal objeto de estudio, pudimos derivar una serie de conclusiones. En primer lugar, advertimos la evidencia, en diversos grados, de expresiones de la sensibilidad homoerótica a lo largo de la historia; aunque las condiciones bajo las que éstas se produjeron fueron distintas acorde al momento, por lo que como investigador es necesario ajustar el prisma al contexto histórico para evitar caer en interpretaciones erróneas, como ha sido el caso en muchas ocasiones, por ejemplo con el arte de los griegos.

En segundo lugar, saltó a la vista la escasez de fuentes que atendieran desde una perspectiva académica al manejo de esta problemática homoerótica en el campo de las artes visuales locales. La exigüidad se vio agudizada al ocuparnos de un medio cuya relativa juventud aún deja lugar a mucho trabajo por desarrollar, como es el caso de la fotografía. Tal situación nos obligó a apelar al uso de bibliografía adquirida en el Exterior, a la que tuvimos la fortuna de acceder, y sin la cual nuestra labor se hubiera visto truncada.

Sin embargo, para nuestro particular objetivo, la fotografía venezolana de los años ochenta, la problemática fue, si cabe, aún mayor. Pocos de nuestros intelectuales han dedicado atención al tema, aunque la situación se compensa en parte con la gran calidad de sus trabajos. En ocasiones debimos recurrir a hemerografía de la época para ganar acceso a ciertas imágenes, y fue lamentable comprobar la poca disponibilidad de material sobre el trabajo homoerótico de nuestros fotógrafos en las principales bibliotecas del país, situación que podría dar lugar a otro tipo de estudio.

De aquí podemos deducir que el prejuicio académico ante tales manifestaciones, aunque socavado, sigue vivo en una época en la que prestigiosas facultades alrededor del mundo cuentan ya con cátedras exclusivamente dedicadas a los estudios de género y diversidad sexual. Los principales teóricos de la fotografía venezolana contemporánea, como es el caso de Boulton, Palenzuela y Dorronsoro, enuncian ciertamente el surgimiento a partir de los ochenta de una fotografía preocupada por el cuerpo masculino, incluso por la homosexualidad, pero más allá de mencionarlo, poco ahondan sobre la materia en sus textos. No obstante, en el lado positivo, esto significa que la

puerta está abierta para que nuevas generaciones de investigadores enfoquen sus esfuerzos en el redescubrimiento de áreas poco exploradas dentro de nuestro acervo artístico nacional.

Por otro lado, al enfrentarnos con la producción durante este momento histórico, de los fotógrafos que elegimos, nos percatamos de la influencia que las propuestas postmodernas dominantes en el panorama artístico internacional ejercieron sobre su obra. Tras examinar los acontecimientos que llevaron al advenimiento de este nuevo período en la historia cultural de Occidente, evidenciamos el impacto que éste significó para nuestras sociedades, y cómo el mismo llevó a la cristalización de nuevos planteamientos teóricos y formales en el arte surgido durante esta convulsa etapa. Específicamente para la fotografía venezolana, tal situación se tradujo en un cambio de interés que favoreció en nuestros fotógrafos la atención hacia búsquedas estéticas, sensualistas e intimistas por encima del documentalismo predominante desde la popularización de la técnica en el país hasta entrados los años ochenta.

El contacto de muchos artistas venezolanos con el clima cultural de las principales urbes del mundo, aunado al intenso intercambio con el exterior que años de bonanza petrolera habían dejado como herencia, favoreció la asimilación de nuevos lenguajes en el arte nacional. Apreciamos cómo el interés hacia temáticas como el desnudo masculino, la sexualidad, la alienación del ser, la ironía y la expresión del mundo interior y subjetivo, se incorporan a aspectos formales como la construcción de escenarios, la artificialidad y el efectismo, pasando a configurar los principales rasgos de los nuevos discursos estéticos, ligados en el caso de Beaufrand y Salmerón a la manifestación de un marcado homoerotismo.

En una época en donde todas las prohibiciones empiezan a ser sistemáticamente transgredidas, cualquier planteamiento es válido. El artista es libre de volcar la mirada hacia su universo íntimo en la expresión de sus más profundas fantasías. Este momento coincidió con la desmitificación de la masculinidad heterosexual tradicional como único modelo válido, y las teorías de Frank Mort en este respecto nos fueron especialmente útiles para comprender el origen de las nuevas versiones de lo masculino –asociadas a la infiltración de códigos homosexuales en la cultura popular- que se manifiestan tanto en la fotografía venezolana como en la internacional, logrando así el cumplimiento de los objetivos que nos planteamos al emprender este proyecto.

Mort señala los efectos que la crisis de la masculinidad postmoderna ejerció sobre la búsqueda de identidades nuevas entre los jóvenes británicos y americanos,

situación aprovechada por las emergentes industrias de la publicidad y la moda, que en la sociedad de consumo pasan a ocupar la cima del poder cultural. La posición privilegiada que muchos homosexuales alcanzaron dentro de estas corporaciones permitió la introducción de códigos asociados a la cultura gay en la configuración de las nuevas masculinidades, tales como el culto al cuerpo viril, la preocupación por la propia imagen, la erotización del hombre como objeto de deseo y la expresión de una mayor sensibilidad.

Los fotógrafos estadounidenses Herb Ritts y Bruce Weber se erigen como autoridades en la publicidad, el arte y la moda, promoviendo en sus imágenes un estereotipo de virilidad sensual e hipermasculina, con cuerpos que parecen tallados por un cincel griego. A la par, el estilismo de Ray Petri para las publicaciones editoriales más importantes de Gran Bretaña, orientadas principalmente a los jóvenes varones, propone la diversidad étnica, la sensibilidad y la androginia como rasgos deseables en el establecimiento de identidades masculinas plurales y fluidas. Personalidades como Mapplethorpe y Tress han abierto el camino a nuevas búsquedas en la expresión erótica homosexual desde finales de los setenta, y a ellos debe mucho la visibilización de modelos viriles no hegemónicos que florece en los ochenta.

En el caso de Venezuela, atestigüamos cómo la aplicación de la teoría de Mort no sólo resulta válida, sino que abre el campo para la investigación de la homosocialidad en otras disciplinas como la antropología social, la publicidad, la moda y la comunicación social. Tanto en la cultura de consumo criolla como en el ámbito artístico descubrimos posibilidades para el desarrollo de los planteamientos mortianos, y aunque sus ideas se basen en la esfera del consumo, pueden transponerse al campo de la fotografía artística en tanto que comparte muchas similitudes en los códigos homosociales y homoeróticos propuestos por el autor como característicos de las nuevas masculinidades. De hecho, el propio Beaufrand era asiduo colaborador de la revista *Estilo*, mencionada por Rodrigo Navarrete como uno de los principales agentes difusores de la homosocialidad en Venezuela.

Para demostrar nuestras hipótesis, analizamos una serie de fotografías pertenecientes a los artistas Luis Salmerón y Fran Beaufrand en la década de los 80. Abordamos el estudio desde una perspectiva interdisciplinaria, aplicando el método iconográfico e iconológico junto a la teoría de Mort, resultando en el desciframiento de una serie de códigos comunes en las imágenes de ambos fotógrafos, a pesar de la diferencia en sus estilos.

Tenemos entre estos códigos la feminización del hombre, presentándolo en poses estilizadas evocadoras de sensualidad y sensibilidad; la sugerencia de pasividad y predisposición a ser observado/poseído por el espectador; personajes caracterizados con cierta androginia, la explotación del poder erótico del cuerpo masculino; la validación de estéticas corporales alternativas, y alejadas del canon clásico (en el caso de Beaufrand); y finalmente, una categoría que puede englobar a todas las anteriores, la caída del arquetipo de la masculinidad heroica propagada por la tradición heterosexual como único modelo digno de ser emulado.

Esto no significó que el culto al cuerpo perfecto desapareciese, al contrario, éste se subvierte como combustible de la fantasía homosexual en la consolidación del cuerpo masculino como objeto de deseo, y la expresión de una sensibilidad homoerótica, entre las nuevas masculinidades válidas. Si bien el trabajo de nuestros artistas tuvo influencia internacional, su estilo fue muy distinto a la producción de los fotógrafos extranjeros, pues observamos en Salmerón y Beaufrand una marcada tendencia al efectismo y lo fantástico, especialmente en el caso de este último.

El nivel de performatividad que muchas de sus imágenes alcanzan, podría llevar a algunos a establecer a Beaufrand como precursor a ciertas búsquedas estéticas propias de la teoría *queer*. Sin embargo, la carencia de una intención de denuncia radical, así como el desfase cronológico de una década entre la obra del fotógrafo y la aparición de esta corriente, nos llevaron a descartarla como criterio para nuestro análisis. Por el espacio temporal en el que este corpus artístico se produce, -en el marco de la liberación gay- y el carácter de nuestra perspectiva, esta investigación se perfilaría dentro de los llamados Gay's Studies, al ocuparse de un dispositivo inherente a las identidades homosexuales y el planteamiento de su pluralidad, como es el homoerotismo.

Al igual que Bataille señala la mutabilidad producida entre los conceptos de transgresión y prohibición acorde al contexto histórico, cultural y social en que se desarrollen, Octavio Paz indica que tales factores pueden influir en la variación de los gustos y representaciones sexuales de lo erótico. Se evidencia así su carácter de construcción simbólica. De tal manera, el entorno sociocultural de la Venezuela de los 80 permitió la aparición de nuevas construcciones simbólicas en torno a la masculinidad, e imbricadas al homoerotismo en las imágenes fotográficas de artistas como Beaufrand y Salmerón, sentando a su vez la base para la fabricación de fantasías en la mente del observador.

Culminamos nuestras reflexiones con la satisfacción de haber cumplido todos los objetivos propuestos al inicio de esta investigación, en la identificación y descripción de los códigos homoeróticos presentes en la estética que caracterizó la producción artística de Beaufrand y Salmerón durante los años ochenta. De igual modo, tenemos la esperanza de haber realizado un aporte significativo al estudio de la fotografía artística venezolana, así como también establecer un precedente para el desarrollo de nuevos proyectos en torno a la problemática sexodiversa en la cultura venezolana. Por razones de espacio y tiempo nos hemos limitado al tratamiento de dos fotógrafos y un período cronológico particular, no obstante queda mucho terreno por explorar. Debido a la prácticamente inexistente reflexión en torno al homoerotismo en las artes plásticas nacionales, esperamos que este proyecto sirva de inspiración a aquellos interesados en el tema, y que se fomente la aplicación de teorías interdisciplinarias en este campo de conocimiento, como ha sido nuestro caso.

## CATÁLOGO DE OBRAS

- **Luis Salmerón** (Serie *Estatuas, maniqués y otros cuerpos*)

- **Fig. 44:** *Sin título* (1984)

Plata sobre gelatina.

30 x 50 cm.

Colección del artista.

- **Fig. 45:** *Sin título* (1984)

Plata sobre gelatina.

54,5 x 36,9 cm.

Colección del artista.

- **Fig. 46:** *Sin título* (1984)

Plata sobre gelatina.

30 x 50 cm.

Colección del artista

- **Fig. 47:** *Sin título* (1984)

Plata sobre gelatina.

30 x 50 cm.

Colección del artista

- **Fig. 48:** *Sin título* (1984)

Plata sobre gelatina.

30 x 50 cm.

Colección del artista

▪ **Fran Beaufrand.**

- **Fig. 49:** *Yo Héroe.* (1986).

Plata sobre gelatina.

50 x 60 cm.

Colección del artista

- **Fig. 50:** *Flor en corona.* (1986).

Plata sobre gelatina.

25,9 x 17,6 cm

Colección del autor.

- **Fig. 51:** *Teticas.* (1986).

Plata sobre gelatina.

50 x 60 cm.

Colección del artista

- **Fig. 52:** *Dos Hombres* (1989).

Plata sobre gelatina.

50 x 60 cm.

Colección del artista

- **Fig. 53:** *San Sebastián.* (1988).

Plata sobre gelatina.

25,9 x 17,6 cm

Colección del autor.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bataille, George. *El erotismo*, Buenos Aires, Caldén, 1976.
- Boulton, Alfredo. *La Margarita*, Caracas, Ediciones Macanao, 1981.
- Boulton, María Teresa. *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea*, Caracas, Monte Avila Editores, 1990.
- Chocrón, Isaac y otros autores. *Luis Salmerón. Fotografías de 1982 a 1991*, Caracas, CONAC, 1993
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona-España, Editorial Labor, 1992
- Dorronsoro, Josune. *Álbum de Ensayos. Antología*, Caracas, Fundación MBA 1999.
- Ellenzweig, Allen. *The Homoerotic Photograph. Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*, New York, Columbia University Press, 2012.
- Foucault, Michel. *Historia de la Sexualidad 2. El uso de los placeres*, México DF. Siglo Veintiuno, 1977.
- Gradowska, Anna. *El otoño de la Edad Moderna (Reflexiones sobre el Postmodernismo)*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2004.
- Herrera, Coral. *Más allá de las etiquetas*, San Isidro, Txalaparta, 2011.
- Lo Duca, Guiseppe. *Historia del erotismo*, Buenos Aires, Siglo XX, 1970.
- Lucie-Smith, Edward. *La sexualidad en el arte occidental*, Barcelona, Destino, 1992.
- Mérida, Rafael. *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*, Barcelona-España, Icaria Editorial, 2009.
- Mort, Frank. *Cultures of Consumption. Masculinities and Social Space in Late Twentieth-Century Britain*, Londres, Routledge, 1996.
- Palenzuela, Juan Carlos, *Fotografía en Venezuela 1960-2000*, Caracas, Movilnet, 2001.
- Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*, México DF, Galaxia-Gutenberg, 1997.

- Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Editorial Tecnos, 1997
- Reed, Christopher. *Art and Homosexuality: A History of Ideas*, New York, Oxford University Press, 2011.
- Sáez, Javier y Carrascosa, Sejo. *Por el Culo. Políticas anales*, Madrid, Epublibre, 2011.
- Saslow, James M. *Pictures and Passions. A History of Homosexuality in the Visual Arts*, New York, Penguin Books, 1999.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, Barcelona-España, Random House Mondadori, 2008.
- Talburt, Susan y Steinberg, Shirley. *Pensando "queer". Sexualidad, cultura y educación*, Barcelona-España, Editorial Graó, 2005.
- Villar, Rodríguez Celia (Ed.). *Diccionario de las Religiones*, Madrid, Editorial Espasa, 1999.

### **Hemerografía**

- Cariani, Alexandra. "Ricardo Alcaide sigue jugando a la mentira", Caracas, *El Universal*, julio 07, 1989, pág. 4-1
- Ferreira, Dalia. "Francisco Beaufrand, otro hijo de la postmodernidad", Caracas, *El Diario de Caracas*, marzo 19, 1989, pág. 8-1
- Izaguirre, Boris: "Boris por Boris", Caracas, Revista *Estilo*, Año 1, N° 1.
- Mora, Josué: "Desnudos de pelo en pecho (y en otras partes)", Caracas, *El Nacional* diciembre 2º, 1981 pág. 4- 1
- Navarrete, Rodrigo: "El estilo de Colina: Representaciones homosociales en la Venezuela reciente", Caracas, *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, Facultad de Ciencias económicas y Sociales Universidad Central de Venezuela, septiembre-diciembre 2006, N° 3.
- R.H, "Beaufrand revive al fetiche con una muestra fotográfica en el Instituto de Diseño", Caracas, *El Diario de Caracas*, abril 24, 1988.
- Vengoechea, Julio: "Duane Michals. Compromiso personal en la fotografía", Caracas, Revista *Entendido*, Año 1, N° 4

### Fuentes electrónicas

- Buxán, Xosé. “Algunos términos para un abecedario homoerótico de la iconografía contemporánea de San Sebastián mártir.” *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y en España*. Libro en línea. Disponible: [https://books.google.co.ve/books/about/Miradas\\_sobre\\_la\\_sexualidad\\_en\\_el\\_art\\_e\\_y.html?id=zx2mT\\_aTMfMC](https://books.google.co.ve/books/about/Miradas_sobre_la_sexualidad_en_el_art_e_y.html?id=zx2mT_aTMfMC) [Consulta: 2016, junio 20]
- Cornejo, Juan. “Equívocos del lenguaje: homoerotismo en lugar de homosexualidad” en *Alpha*, revista en línea. Disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n29/art10.pdf> [Consulta: 2012, marzo]
- Dorronsoro, Josune. “Historia capitulada de la fotografía en Venezuela” en *Fototeca virtual Henrique Avril*. Disponible en <https://fhenavril.wordpress.com/claves-historicas/historia-capitulada-de-la-fotografia-en-venezuela/> [Consulta: 2016, julio 15]
- McKenna Kristine, “Beyond the adds... Obsession” en *LA Times* periódico en línea. Disponible: [http://articles.latimes.com/1991-05-26/entertainment/ca-3873\\_1\\_photographer-bruce-weber](http://articles.latimes.com/1991-05-26/entertainment/ca-3873_1_photographer-bruce-weber) [Consulta: 2016, abril 20]
- Ramos, Deysi, “Así nació el movimiento gay en Venezuela” en *Sin Etiquetas*. Revista en línea. Disponible: <http://sinetiquetas.org/2015/02/09/asi-nacio-el-movimiento-gay-en-venezuela/> [Consulta: 2016, mayo 17]

### Trabajos de grado

- González, Jorge. “*Historia de los medios impresos venezolanos dedicados al público homosexual, lésbico, bisexual y transgénero*” (Tesis para optar por el grado de licenciado en Comunicación Social). Universidad Católica Andrés Bello, Caracas. 2004

## Catálogos

- Vengoechea, Julio. *Retrospectiva*. Caracas, Biblioteca Nacional, noviembre 1988

## ANEXO.

Entrevista realizada por Raúl Isaac a Fran Beaufrand en la ciudad de Caracas el 6 de junio de 2016.

**RAÚL ISAAC:**

**Según tu opinión, ¿qué factores consideras que influyeron en la explosión de la sensibilidad homoerótica que observamos notablemente a partir de los 80 en la fotografía venezolana?**

FRAN BEAUFRAND:

La lucha por los derechos homosexuales de las décadas de los 60 y 70 y los logros obtenidos en la legitimación de la comunidad gay en los 80, abrieron un espacio de aceptación hacia la cultura gay y el mundo del arte se enriqueció de propuestas que tocaban la temática homoerótica o abiertamente homosexual. En Venezuela las corrientes artísticas mantenían abierta cercanía con el acontecer artístico mundial, la influencia de la fotografía americana siempre fue notoria en nuestro país y en mi caso particular el estrecho vínculo que mantuve desde adolescente con la ciudad de Nueva York me llevó a manejar con familiaridad esta temática y proponerla en el contexto de mi país donde decidí convertirme en fotógrafo.

**R.I.**

**Autores como Mapplethorpe, cuya obra ha sido tomada como bandera del arte “gay”, han expresado en realidad una posición apolítica en constantes declaraciones. ¿Reconoces tú algún tipo de ejercicio consciente hacia la validación de una sensibilidad homosexual ante el público en tu trabajo de los ochenta, o la exploración estética te llevó por ese camino de modo fortuito?**

F.B.

Creo que la intuición es la herramienta con la que mejor trabajamos muchos creadores y en este caso yo me encontré desarrollando una temática que me parecía apropiada en su momento por pura intuición, sabía que era un atrevimiento en la sociedad donde proponía estas imágenes pero no lo hacía como bandera sino como un discurso que

consideraba apropiado en el momento. Hablar de mi mundo era algo natural y necesario.

**R.I.**

**Según tu experiencia, ¿Qué percepción tuvo el público sobre aquellas de tus obras que pudieran tener tintes homoeróticos en la década de los 80?**

F.B.

En el momento mis obras tuvieron desde notable rechazo hasta gran aceptación. Artistas de vanguardia y compradores de arte se sintieron atraídos por mis fotografías, pero la crítica establecida las cuestionó, señaló y ridiculizó públicamente en artículos de prensa, pero el tiempo permitió que fuesen vistas luego con nuevos ojos y entendidas décadas después por la nueva crítica, e inclusive, legitimadas por la crítica que originalmente las cuestionó. El país en los 80 se preparaba para entender, aceptar y consolidar el discurso homoerótico en la fotografía.

**R.I.**

**¿En qué niveles consideras que la mayor apertura en las políticas sexuales que se vivió en este momento en las principales capitales del mundo desarrollado influyó tu trabajo?**

F.B.

Fue clave en la obra de muchos artistas, la apertura del mundo hacia las nuevas políticas sexuales, el arte termino por legitimar la aceptación del mundo gay, gracias a la obra de múltiples artistas que abordaron el tema desde diferentes ópticas. Yo fui parte de ese momento y de los fotógrafos que abordaron la temática y la propusieron como algo novedoso en su contexto.

**R.I.**

**¿Qué opinión te merece el estudio del homoerotismo en las artes venezolanas?**

F.B.

Me parece un tema clave en el arte venezolano, de importante análisis en la construcción de nuestra historia visual, pues abarca épocas y autores diversos, que plantean este discurso universal en nuestro contexto local.

**R.I.**

**¿Por qué crees que existe tan poca investigación formal en torno al tema, aún en la época en que vivimos?**

F.B.

Es un tema que ha sido tocado escasamente y requiere investigación y profundización. Se necesitaba también una visión del tiempo, que situara las cosas en su contexto. Considero que el nuestro pasado artístico tiene muchas áreas pendientes de revisión y esta es una de ellas., justamente ahora puede evaluarse con la reflexión que permite evaluar a distancia el tiempo pasado.

**R.I**

**Tus modelos en fotografía artística siempre ocultan su rostro. ¿Cuál es el motivo de este anonimato?**

F.B.

Me interesaba reflejar un momento más que evidenciar al sujeto. No quería que el modelo tuviese tanta importancia sino la situación, por eso el rostro siempre está oculto, de espaldas, con máscaras o fuera del encuadre.

**R. I.**

**En algunas de tus fotografías apreciamos la presencia de elementos religiosos, re-contextualizados y presentados de manera sensualista. ¿Reconoces algún valor erótico asociado a la iconografía religiosa?**

F.B.

En esas primeras imágenes fotográficas me interesaba recrear cierto erotismo presente en la iconografía religiosa. Me parecía paradójico que la religión católica tuviese santos cuya imagen estaba cargada de tanta sensualidad y perturbadora belleza, por eso utilice esas referencias donde santos y vírgenes nos confunden con su atrevimiento. Yo tuve una formación religiosa muy severa, con un padre cristiano y una madre ortodoxa, la religión unificaba nuestras normas de vida y nuestro comportamiento; era algo cotidiano. Hoy en día soy ateo.

**R. I.**

**En muchas de tus obras se aprecia la mezcla de elementos masculinos y femeninos, resultando en imágenes de un sofisticado esteticismo. ¿De dónde nace este interés hacia cierto androginismo en tu fotografía? Nos llama particularmente la atención una imagen titulada *Teticas*. ¿Podrías hablarnos de ella y comentarnos cuál fue tu inspiración, y qué quisiste expresar?**

F.B.

Siempre me interesaron las personas diferentes, hombres o mujeres particulares, de aspecto no convencional, la extraña belleza de algunos seres, por eso retraté a gente considerada rara para la mayoría. Esa fina línea que a veces se crea entre lo masculino y lo femenino me parece un tema interesante e importante para reflexionar, para pensar en los roles y en los límites que establece la sociedad. Tuve el interés y la suerte de fotografiar algunas personas andróginas en ese momento y esa ambigüedad queda reflejada en esa fotografía *Teticas*.

**R.I.**

**Finalmente, *Dos hombres* nos parece particularmente encantadora. ¿Puedes hablarnos de ella igualmente?**

F.B.

Esta fotografía representa el amor homosexual. Es una pareja de hombres que se abrazan con seguridad y ternura, no me interesan sus rostros, solo el sentimiento.