



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

Aproximación
estética a una
homocerotica
en la obra de
Pedro Centeno Vallenilla

AUTOR:

JUAN M. MEJÍAS B.

C.I. 14.888.157

TUTOR:

RAFAEL CASTILLO ZAPATA

(Escuela de Letras)

Caracas, mayo 2009.

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

**APROXIMACIÓN A UNA ESTÉTICA HOMOERÓTICA EN LA OBRA DE
PEDRO CENTENO VALLENILLA.**

TESIS DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO UNIVERSITARIO DE
LICENCIADO EN ARTES, MENCIÓN: ARTES PLÁSTICAS.

AUTOR:

T.S.U. JUAN M. MEJÍAS B.

C.I. 14.888.157.

DEDICADO A...

...al espíritu indómito del Amor...

...a la rebeldía de la Libertad...

...a la luz eterna de la Verdad...

...y a los múltiples colores de la Belleza...

AGRADEZCO A...

Al **Todopoderoso**, por crear la naturaleza humana como la creó.

Mi **madre**, por ser el pilar fundamental de quien soy ahora.

Mi **tutor**, por ser un excepcional guía y cómplice en la consolidación de este trabajo.

A mis profesores **Elías Castro, Janeth Rodríguez y María Angélica García** por su apoyo entusiasta para continuar con dicho estudio.

A mi prima **Yoanny**, por darme el apoyo necesario para seguir adelante.

A mi querida amiga **Daliana**, por ser persistente y apresurarme a seguir avanzando.

A mi amigo **Giancarlo**, por sus pertinentes y enriquecedoras conversaciones.

...y a todos aquellos que de alguna manera creyeron en mi propuesta investigativa.

¡Millones de gracias!

La postmodernidad dio pie a una serie de movimientos radicales, como el feminismo, que abonaron el terreno para la lucha reivindicativa de los homosexuales. La creciente estabilidad social alcanzada por esta comunidad de individuos, ha permitido el desarrollo de productos culturales (literaria, plástica, cinematográfica) destinados a satisfacer las necesidades de representación simbólica y de reconocimiento imaginario de estos nuevos actores sociales. El presente estudio reafirma la presencia de una manifestación homoerótica como expresión artística identificable, con rasgos característicos y específicos que le dan existencia dentro de las manifestaciones plásticas. Al concluir, se llegará a un razonamiento crítico, no precisamente concluyente y absoluto, sobre la manifestación de lo homoerótico en las obras seleccionadas del pintor venezolano Pedro Centeno Vallenilla. Si bien no se puede afirmar con certeza que todo desnudo masculino sea homoerótico, bien se puede esbozar un patrón constante: el gusto predominante por mostrar el cuerpo desnudo masculino, destacando sus partes más sexuales o abordando toda su anatomía; la representación de actividades sexuales de manera explícita o implícita; el énfasis por mostrar el cuerpo masculino feminizado, así como altamente masculinizado; el interés por revelar el hedonismo y el exhibicionismo como ideal de vivencia del individuo gay actual, así como la citación del *kitsch* y la transgresión sistemática. Este trabajo intenta realizar un ejercicio de aplicación de Teoría y Crítica *Queer*, que consiste en el estudio multidisciplinario de la diversidad sexual: un estudio que atiende los procesos de producción de una subjetividad homosexual que se manifiesta en sus diversas expresiones y escenarios, prestando especial atención a su expresión

artística, en este caso, a la pintura del venezolano Pedro Centeno Vallenilla. Dadas las condiciones actuales de apertura ideológica y social que permiten reconocer y aceptar la existencia de una cultura homosexual, la obra de Centeno Vallenilla se puede leer con una mirada más desprejuiciada y militante, una mirada capaz de revelar la existencia de rasgos homoeróticos en sus representaciones del cuerpo masculino. En otro sentido, el presente estudio se perfila como un trabajo de investigación de tipo teórico/documental y descriptivo/analítico.

Palabras claves: *postmodernidad, sexualidad, erotismo, homoerotismo, homosexualidad, gay, expresión, artes, plástica.*

ÍNDICE GENERAL

	<i>Pág.</i>
Dedicatoria.....	III
Agradecimientos.....	IV
Resumen.....	V
Índice de imágenes.....	IX
Introducción.....	XIII

CAPÍTULO UNO

Una definición de lo Homoerótico

1. Hacia una conceptualización de lo erótico..... 20
2. Definiendo lo erótico homosexual..... 32
 - Érase una vez..... 33
 - Homosexual, Gay o Queer como identidad sexual..... 38
 - La postmoderna sexualidad..... 43
3. Un Arte Homoerótico 49

CAPÍTULO DOS

En dos tiempos: breve historia de la recepción y de la comprensión de la referencia homoerótica en la pintura de Pedro Centeno Vallenilla

1. Prerrafaelismo, simbolismo, neoclasicismo, fascismo y el nacionalismo en el homoerotismo de “ayer”..... 60
 - La hermandad Prerrafaelista..... 62
 - La invisibilidad del Simbolismo..... 64
 - El cuerpo Neoclásico..... 67
 - Un arte fascista..... 71
 - Nuevo Ideal Nacional..... 73
2. El *kitsch*, el *camp*, lo pornográfico y el exhibicionismo en el homoerotismo de “hoy”..... 76
 - Con sabor a *kitsch*..... 77
 - La aparición del *camp*..... 80
 - Un nuevo exhibicionismo..... 87
 - Cultura gay: porno, arte y medios..... 91

CAPÍTULO TRES

<i>El homoerotismo en Pedro Centeno Vallenilla</i>	96
1. Códigos homoeróticos.....	98
2. ¿Quién fue Pedro Centeno Vallenilla?.....	111
3. Obras homoeróticas con firma de Centeno Vallenilla.....	115
• <i>San Sebastián</i>	118
• <i>Adán y Eva</i>	120
• <i>El día</i>	123
• <i>Sin título</i>	125
• <i>Chacao</i>	127
• <i>La artesa del deporte</i>	129
Conclusiones.....	135
Bibliografía.....	138

ÍNDICE DE IMÁGENES

CAPÍTULO UNO

- Figura 1 Pintor de Londres, *Eros* (c. 470 a. C. – 450 a. C.) Vasija griega, 2,6cm x 11,8cm. Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:Eros_bobbin_Louvre_CA1798.jpg. Pág..... 20
- Figura 2 Thomas Eakins, *Thomas Eakins and J. Laurie Wallace at the shore* (c. 1883) Impresión sobre platina, medidas: 25,5 x 20,4 cm. Fuente: http://www.metmuseum.org/toah/hd/eaph/ho_43.87.23.htm. Pág 25
- Figura 3 George Platt Lynes, *Tex Smutley and Buddy Stanley* [no title (two sleeping boys)] (1941) Fotografía, s/m. En: *National Gallery of Australia*. Fuente: <http://cs.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=68712>. Pág..... 28
- Figura 4 Pintor de Brygos, *Copa ática con figuras rojas* (480 – 470 a. C.). Altura: 7,4 cm; diámetro: 21,3 cm. En: *Erótica de la Historia*. Fuente: http://www.historia-del-arte-erotico.com/arte_griego_ceramica/. Pág..... 32
- Figura 5 Foto póster de la *Liberación Gay* de los años 70, luego utilizada para el frontispicio del libro *Stonewall* (1993) de Martin B. Duberman. En: <http://www.columbia.edu/cu/lweb/eresources/exhibitions/sw25/case1.html>. Pág..... 40
- Figura 6 Fotografía de Thomas Beatie, *El primer hombre embarazado*. Imagen tomada de: <http://www.periodistadigital.com/imgs/20080704/hombre-embarazado.jpg> Pág..... 45
- Figura 7 *Fauno de Barberini*, arte helenístico (220 a. C.). Escultura en mármol, s/m. Fuente: www.arsummum.net. Pág..... 49
- Figura 8 Wilhelm Von Gloeden, *Sin título* (s. f.) Fotografía, S/M. Fuente: <http://vongloedengayhistory.free.fr/>. Pág..... 50
- Figura 9 Robert Mapplethorpe, *Cock* (1986) Fotografía, 50,8 x 61 cm. Fuente: <http://arttattler.com/commentarymapplethorpe.html>. Pág..... 52
- Figura 10 Tom of Finland, *Sin título* (s. f.) Dibujo, s/m. En *Tom of Finland Foudation*. Fuente: http://www.tomoffinlandfoundation.org/FOUNDATION/N_Tom.html. Pág..... 54
- Figura 11 Erwin Olaf, “Gucci” de la serie *Fashion Victims* (2000) Fotografía, s/m. En *Studio Erwinf Olaf*. Fuente: <http://www.erwinolaf.com/>. Pág..... 55
- Figura 12 Ismael Álvarez, *Siren* (2006), Ilustración para la revista de comic gay "SÍ COMICS", editada por LACUPULA.COM. En *Ismaelalvarez.com*. Fuente: <http://www.ismaelalvarez.com/ilustracion>. Pág..... 56
- Figura 13 Pedro Centeno Vallenilla, *Magnolias* (detalle, s. f.), Óleo sobre lienzo, s/m. En: <http://www.homoerotimuseum.net/ame/ame05/503/021.html>. Pág..... 58

CAPÍTULO DOS

- Figura 1 Edward Burne-Jones, *La rueda de la fortuna* (c. 1875 – 1883) Óleo sobre lienzo, s/m. Fuente: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Burnejones2.jpg>. Pág..... 61
- Figura 2 Gustave Moreau, *San Sebastian y el ángel* (c. 1876) Óleo sobre tabla, 69,5 x 39,7 cm. Fuente: Hurd, Pippa, *Íconos del arte erótico*. Barcelona: Electa, 2006, p. 39. Pág..... 63
- Figura 3 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Aquiles recibiendo los embajadores de Agamenón* (1801). Óleo sobre tela, s/m. Fuente: <http://iespluza.educa.aragon.es/Extraescolares/Clasicos%20LUNA/Proyecto2005/Arquetipos/imagenes/aquiles%20mitos.....jpg> Pág..... 67
- Figura 4 Jacques-Louis David, *Leónidas en Las Termópilas* (1814). Óleo sobre lienzo, 392 x 533 cm. Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jacques-Louis_David_004.jpg Pág..... 68
- Figura 5 Pierre-Narcisse Guérin, *Morfeo e Iris* (1811). Óleo sobre lienzo, 251 x 178 cm. Fuente: <http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/MorpheusAndIrisGuerin.html> Pág..... 69
- Figura 6 Jacques-Louis David, *La muerte de Joseph Bara* (1793-1794). Óleo sobre lienzo, 118 x 155 cm. Fuente: http://www.histoireimage.com/site/oeuvre/zoom.php?oeuvre_id=572 Pág..... 69
- Figura 7 Francois-Xavier Fabre, *La muerte de San Sebastián* (1789). Óleo sobre lienzo, S/M. Fuente: <http://nga.gov.au/exhibition/frenchpainting/Images/LRG/126549.jpg> Pág..... 69
- Figura 8 Jean Broc, *La muerte de Jacinto* (1801). Óleo sobre lienzo, s/m. Fuente: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/The_Death_of_Hyacinthos.gif Pág..... 70
- Figura 9 Pedro Centeno Vallenilla, *El cacao* (detalle, s. f.). Óleo sobre lienzo, s/m. En: http://www.analitica.com/archivo/art1998.06/contenido/galeria/img/gal_foto71g.jpg. Pág..... 73
- Figura 10 Pierre et Giller, *Sebastián* (s. f.). Fotografía, s/m. Fuente: <http://www.dopf.org/Foundation/imag/pierre-et-gilles1.jpg> Pág..... 76
- Figura 11 Tom of Finland, *Sin título* (s. f.). Dibujo, s/m. Fuente: <http://www.tomsparties.com/Galleries/ToF/index.html> Pág..... 84
- Figura 12 David Hockney, *Peter Getting Out of Nick's Pool* (1966) Acrílico sobre lienzo, 152 x 152 cm. Fuente: <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/picture-of-month/graphics/large/hockney.jpg> Pág..... 85

- Figura 13 Publicidad en la revista *Orbiguía* de Osco: tienda que vende material referente al sexo (2008). Fuente: Orbiguia, Año 1, N° octubre, 2008. Pág..... 88
- Figura 14 Juan Mejías, *Madonna & Boy virgin*, (2008-2009) Fotos ensambladas. Pág..... 91
- Figura 15 Delmas Howe, *The Gentler Executioner* (s. f.) Obra en proceso, s/m. Fuente: <http://www.delmashowe.com/paintpages/stations/gentle.html>. Pág..... 92
- Figura 16 Robert Mapplethorpe, *Christopher Holly* (1981). Fotografía, s/m. Fuente: <http://www.mapplethorpe.org/malenudes3.html>. Pág..... 94

CAPÍTULO TRES

- Figura 1 Dibujo según Miguel Ángel, *El rapto de Ganímedes* (s. f.) Reproducido con permiso de su Majestad la Reina Isabel II. Fuente: http://1.bp.blogspot.com/_EbzYyttikVQ/SK7RTI7Ybol/AAAAAAAAAOM/GCb98v7dDHg/s400/el+rapto+de+ganimeses+miguel+angel.jpg Pág..... 99
- Figura 2 Correggio (Antonio Allegri), *El rapto de Ganímedes* (1532) Óleo sobre lienzo, 70,5 x 163,5 cm. Fuente: http://200.9.73.224/_Sites_Intranet_UFT/_Site_Artes/_Main_Sys/_NewsPictures/rapto_Ganimeses.jpg Pág..... 100
- Figura 3 Parmigianino, *Ganímedes sirviendo néctar a los dioses* (entre 1531 y 1540) Dibujo a pluma y aguada, s/m. Fuente: http://lh4.ggpht.com/_ZKwi2HpR3M8/R_ok3S7UtAI/AAAAAAAAADYE/BEh0F-tx6r0/Parmigianino%2BGanymede.jpg Pág..... 101
- Figura 4 Benvenuto Cellini, *Ganímedes y el águila* (1546) Escultura en mármol, s/m. Fuente: <http://www.scultura-italiana.com/Galleria/Cellini%20Benvenuto/imagepages/image10.html> Pág..... 102
- Figura 5 Eugene Durieu, *Desnudo masculino* (c. 1853 – 1854) Fotografía, s/m. Fuente: <http://www.theslideprojector.com/photo1/photo1lecturepresentations/photo1lecture4.html> Pág..... 103
- Figura 6 Portada de la revista *Physical Culture*, N° 11 (1914). Fuente: <http://www.magazineart.org/main.php/v/healthandfitness/physicalculture/PhysicalCulture1914-11.jpg.html> Pág..... 104
- Figura 7 Portada de la revista *Physique Pictorial*, Vol. 12, N° 1 (julio, 1962). Fuente: <http://www.creativevisionsbooks.com/itmagphyspicv12n01.html> Pág..... 105
- Figura 8 George Quaintance, *Soldados espartanos bañándose* (1956), Óleo sobre lienzo, 81,8 x 101,6 cm. Fuente: http://www.eroticartcollection.com/George_Quaintance/George_Quaintance_25.html Pág..... 106
- Figura 9 Jean Cocteau, *Sin título* (1940), Dibujo, s/m. Fuente: Hurd, Pippa, *Íconos del arte erótico*. Barcelona: Electa, 2006, p. 110. Pág..... 107

- Figura 10 Campaña para el perfume *Le Male* de Jean Paul Gaultier. Fuente: http://www.imagesdeparfums.fr/Gaultier/Zoom/LeMale_9899.jpg Pág..... 108
- Figura 11 Pedro Centeno Vallenilla, *San Sebastián* (s. f.). Dibujo, s/m. Fuente: MACSI, *Pedro Centeno Vallenilla*. Pág..... 118
- Figura 12 Pedro Centeno Vallenilla, *Adán y Eva* (díptico, s. f.). Dibujo, s/m. Fuente: MACSI, *Pedro Centeno Vallenilla*. Pág..... 121
- Figura 13 Pedro Centeno Vallenilla, *El día* (1923). Óleo sobre lienzo, s/m. Fuente: MACSI, *Pedro Centeno Vallenilla*. Pág..... 123
- Figura 14 Pedro Centeno Vallenilla, *Sin título (¿Narciso?, s. f.)*. Dibujo, s/m. Fuente: *Homoerotic Art Museo* (<http://www.homoerotimuseum.net/ame/ame05/503/006.html>). Pág..... 125
- Figura 15 Pedro Centeno Vallenilla, *Chacao* (1958). Óleo sobre lienzo, s/m. Fuente: *Casa de Subastas: Odalys* (<http://www.odalys.es/smc/>). Pág..... 127
- Figura 16 Pedro Centeno Vallenilla, *La artesa del deporte* (s. f.). Óleo sobre lienzo, s/m. Fuente: MACSI, *Pedro Centeno Vallenilla*. Pág..... 130
- Figura 17 Sam Warren, *pornostar*, modelo exclusivo de *randyblue.com* (2006). En: <http://galleries.blueloot.com/index.php?id=2623-010>- Pág..... 132
- Figura 18 Tom of Finland, *Hot Water* (1980). Dibujo, s/m. Fuente: En: http://www.tomoffinlandfoundation.org/foundation/Annex/A001/Limited_bw_07.jpg Pág..... 133

INTRODUCCIÓN

¡Fielmente y toda la naturaleza!...
así es como el pintor comienza:
¿cuándo estaría en el cuadro la naturaleza *acabada*?
La pieza más pequeña del mundo es inalcanzable...
Al fin pinta sólo lo que a él le *agrada*.
Y ¿qué es lo que le agrada? Lo que *es capaz* de pintar.

Friedrich Nietzsche,
El gay saber o La ciencia jovial,
pp. 60-61.

La estética homoerótica es la manifestación artística del deseo homosexual. Su representación ha permitido a la comunidad de hombres *gays* ganar un espacio dentro del ámbito artístico. Muchos fueron los artistas que desarrollaron esa estética, incluso antes de que palabras como *homosexual* o *gay* cobraran relevancia para identificar y calificar el gusto sexual en cuestión. Múltiples representaciones homoeróticas se encuentran a lo largo de la historia antigua del arte: muchas de ellas muestran escenas explícitas, otras a penas sugieren la cuestión homosexual de una manera sutil o tácita. El homoerotismo en el arte griego, por ejemplo, dejó infinidad de ánforas y vasijas decoradas con escenas de contenido sexual. Para los griegos las relaciones homosexuales eran una práctica común entre hombres: implicaba, además de una relación evidentemente sexual, una actividad pedagógica entre un hombre mayor y un adolescente.

Siglos después, tras el dominio de la Iglesia católica y la imposición de una moral ortodoxa, las relaciones erótico-afectivas entre hombres fueron severamente

castigadas y prohibidas. Durante el Renacimiento, el artista que con mayor frecuencia será considerado como responsable de una exaltación del deseo homoerótico será Miguel Ángel. En su dibujo *El rapto de Ganímedes* parece revelarse un cierto gusto por ese amor “que no se atreve a decir su nombre”. Miguel Ángel astutamente se valió del mito de Ganímedes secuestrado por Zeus para representar su inclinación homosexual, específicamente su amor por el joven Tommaso de’ Cavalieri. De esta manera, el arte se prestaba a expresar, desde la intimidad de una mirada comprometida, ese sentimiento inaceptable para la mayor parte de la sociedad. Desde entonces, la lista de artistas se extiende. Creadores que se vieron en la necesidad de camuflar la cuestión homosexual recurriendo al empleo de temas mitológicos u otros temas (históricos, religiosos) utilizándolos como pretexto para evitar el escándalo y el efecto de las medidas represivas impuestas por la norma heterosexual dominante.

Luego de la *revolución sexual*, en los inicios de la era postmoderna, entre los años de 1960 y 1970, parte de Europa Occidental y Norteamérica, entró en una época de cambio y aceptación de la diversidad. Se empezaron a ver con nuevos ojos actitudes y prácticas que antes no hubieran podido ser toleradas. Esta nueva era dio pie a una serie de manifestaciones culturales que hicieron oposición a algunos valores fundamentales de la modernidad. El surgimiento de los movimientos radicales, como el feminismo, abonaron el terreno para la lucha reivindicativa de las llamadas “subculturas marginadas”, entre las que se encontraban la de los negros, la de los homosexuales, la de los enfermos de SIDA. De este modo, la creciente estabilidad social alcanzada por importantes sectores de las minorías sexuales, entre ellas las de los homosexuales, ha permitido el desarrollo de una demanda de productos culturales destinados a satisfacer las necesidades de representación simbólica y de reconocimiento imaginario de estos nuevos actores sociales, lo cual ha influido en la producción artística en general (literaria, plástica, cinematográfica).

Al principio de la década de los setenta tuvieron lugar, principalmente en los Estados Unidos, importantes luchas sociales por el reconocimiento de las "minorías sexuales", teniendo como emblemático punto de partida las revueltas desencadenadas por la represión policial sistemática de los asiduos a un bar de Nueva York, el Stonewall; este acontecimiento marca el inicio de una batalla todavía no ganada del todo en *pro* de la aceptación de la comunidad sexodiversa. A partir de este momento se reconoce el nacimiento de un arte homosexual que se convertiría en un medio de expresión para lo que, hasta ese entonces, era una subcultura totalmente relegada.

Partiendo de estas premisas, la presente investigación pretende aportar un nuevo enfoque que revitalice el estudio de la expresión de la homosexualidad manifiesta en el arte, tema que para muchos todavía sigue considerándose un *tabú* y, por eso mismo, visto con cierto recelo. Por lo tanto, este estudio trata de reafirmar la presencia de una estética homoerótica como expresión artística identificable, con rasgos característicos y específicos que le dan carta de existencia dentro de las manifestaciones plásticas.

Se persigue, entonces, una aproximación más acertada al significado de lo homoerótico en el arte, una experiencia que va ganando cada vez mayor participación e interés en la época contemporánea. Cuando nos referimos al "homoerotismo" no nos alejamos demasiado del "erotismo" como tal, sólo que al anteponer el prefijo homo hacemos alusión a las diversas manifestaciones del deseo entre personas del mismo sexo biológico. Una imagen homoerótica está destinada a exponer esa relación homosexual que ha sido soslayada y considerada inmoral por muchas sociedades. La manifestación del sentimiento homoerótico está cargada de formas de expresión y de relación que exigen modos particulares de representación: de allí que un arte homoerótico deba proporcionar los medios simbólicos específicos y característicos para alimentar las necesidades psicológicas y eróticas de sus usuarios naturales. Es posible, por ejemplo, que un arte figurativo homoerótico recurra a la representación del cuerpo masculino de una forma en la que se enfaticen los aspectos más

marcadamente materiales y físicos de la virilidad. El homoerotismo se sostiene en un cierto *masculinismo*: una concepción estética y erótica del Eros entre hombres que estimula una supuesta naturaleza viril originaria y esencial que corre el riesgo de contaminarse o perderse en la cercanía con lo femenino. El homoerotismo es una expresión de la fascinación abiertamente carnal por el cuerpo erótico varonil; por consiguiente, es una expresión que alude directamente a la realización evidente de un deseo sexual específico.

En la década de los 80, artistas como Robert Mapplethorpe, Tom of Finland, Andy Warhol, David Hockney, entre otros, configuraron una estética homoerótica que demandaba un hedonismo a ultranza que bordeaba los límites entre la pornografía, lo *camp* y el *kitsch*. De una manera distinta, ocurre en Latinoamérica con las obras del colombiano Luis Caballero, las cuales expresan sentimientos homosexuales pero, entremezclados con la violencia, el canibalismo y la autodestrucción humana.

Por otra parte, cabe señalar que este trabajo de investigación parte de una anécdota de su autor. La obra titulada *El día* (1923), fue utilizada por los editores de un folleto de circulación impresa llamada *En ambiente: tu guía gay*, una publicación bimestral dirigida especialmente a la comunidad homosexual venezolana. Un folleto que informa sobre los sitios y lugares nocturnos de todo el país a los cuales dicha colectividad podía dirigirse en sus ratos libres y de ocio. *El día* (1923) del pintor venezolano Pedro Centeno Vallenilla, que sirvió de frontispicio para dicha publicación, fue empleada para acompañar una información pormenorizada de los espacios que ofrecen sus servicios de entretenimiento para el adulto gay, como gimnasios, saunas, bares y discotecas, servicios de masajistas, venta de ropa interior y hasta venta de juguetes sexuales.

Al encontrarnos con la reproducción de esa obra en un folleto de tal naturaleza, nos asaltaron algunas interrogantes: ¿puede esta obra complementar cabalmente este tipo de información? ¿Qué revela *El día* para que los editores y

diseñadores gráficos la consideraran pertinente para ilustrar *En ambiente: tu guía gay*? ¿Qué hace de *El día* (pintada en 1923) un atractivo visual para la comunidad homosexual actual? ¿Es acaso esta obra un tributo a la belleza masculina? O, más precisamente, ¿un tributo al deseo homosexual? O, ¿es acaso el actual modelo cultural el que permite reconocer o leer un mensaje homoerótico en dicha obra?

Teniendo en consideración lo anteriormente planteado, cabe también preguntarnos lo siguiente: ¿no estaría proponiendo Pedro Centeno Vallenilla su propio ideal de belleza masculina en *El día*, un ideal que apunta hacia la expresión de cierto imaginario homosexual, y que ahora en la era contemporánea, gracias a los cambios evolutivos frente al comportamiento y a los estudios sobre la homosexualidad, se hace más evidente y, por ende, más reconocible? ¿Qué códigos visuales determinan la *homoerotización* de un desnudo masculino? ¿O es que es el receptor quien otorga el carácter homoerótico a esa imagen? ¿Qué elementos podemos encontrar en la obra de este artista para que justifique su inclusión dentro de un museo virtual de lo homoerótico?¹ ¿Podemos encontrar otras obras representativas, además de *El día*, que reflejen esta perspectiva homoerótica que muchas –antiguas y actuales– sociedades siguen negándose a reconocer? Estas son algunas de las interrogantes que la presente investigación pretende responder.

Por otra parte, este trabajo intenta realizar un ejercicio de aplicación de lo que se conoce actualmente como Teoría y Crítica *Queer*, que consiste en el estudio multidisciplinario de la diversidad sexual: aspecto de la vida social que hasta hace poco permanecía resistente a revelarse dentro de los discursos de la sociología como aquéllos propios de la teoría cultural y de la estética. Es un estudio que atiende los procesos de producción de una subjetividad homosexual tal como ésta se manifiesta

¹ En “Homoerotic Art Museum” [<http://www.homoerotimuseum.net/>], un banco de imágenes que muestra desde las más antiguas y remotas hasta las más recientes obras de arte vinculadas al sentimiento homoerótico, podemos encontrar como la obra de Pedro Centeno Vallenilla, junto con otros artistas venezolanos como Antonio Sánchez Baute y Claudio Tessari, destacan dentro del apartado dedicado a América del Sur, y más específicamente a nuestro país.

en sus diversas expresiones y escenarios, prestando especial atención a su expresión artística y, en nuestro caso particular, a la pintura. En este sentido, nuestro objetivo principal es analizar cómo el actual contexto cultural gay ha influido en la reinterpretación de la pintura de Pedro Centeno Vallenilla, inscribiéndola en el contexto de una lectura homoerótica del arte.

Para llegar al objetivo principal, planteado líneas más arriba, será necesario aproximarnos a las posibles definiciones teóricas básicas que conducen hacia una comprensión de lo erótico en las expresiones plásticas; acercarnos históricamente a la estética homoerótica contemporánea a través de los artistas más resaltantes de la década de los 70 y 80 que lo desarrollaron en sus obras, como una apertura al reconocimiento de la cultura y estética gay; examinar los contextos culturales y sociales venezolano de la época del pintor y del autor de la investigación, para determinar los puntos de vista a cerca de la homosexualidad que permitan una apreciación de lo homoerótico en el arte; y, finalmente, identificar la manifestación de lo homoerótico en la obra de Pedro Centeno Vallenilla.

De esta manera, *Aproximación a una estética homoerótica en la obra de Pedro Centeno Vallenilla* se estructura en tres capítulos. En el primer capítulo, tratamos de acercarnos a una definición de erotismo. El erotismo como expresión estética y artística siempre ha estado sujeto a polémicas discusiones, en parte porque lo erótico, en varios sentidos, se difumina a veces en lo pornográfico o lo puramente sexual, haciendo más inseguro un llamado “arte erótico” respetable y digno de consideración, un arte que no suscite en el espectador el más mínimo sentimiento de vergüenza. Por esta razón, este trabajo de investigación toma el riesgo de comentar sobre el erotismo en el arte, pero dando un paso más adelante: el erotismo latente en las manifestaciones artísticas que evoca las relaciones sensuales entre personas del mismo sexo biológico. Asimismo, dentro de este capítulo planteamos una definición de la homosexualidad, su evolución y su rol dentro del contexto contemporáneo.

Igualmente, nos paseamos por el arte homoerótico, tratando de alcanzar su definición a través de los artistas plásticos y fotógrafos que mejor supieron expresarla.

En el segundo capítulo haremos un ejercicio de comparación de las épocas de recepción de la obra de nuestro artista. La historia del arte venezolano reconoce a Pedro Centeno Vallenilla como el artista que contribuyó, a través de su propio lenguaje plástico, a la fijación imaginaria del legado histórico, racial y cultural de nuestra patria. Sus alegorías nacionalistas son un rescate de la belleza clásica, en una época donde la modernidad apuntaba hacia una deshumanización de las artes, dejando de esta manera una importante herencia cultural artística al país. Pero, ¿sería inoportuno pensar que detrás de sus obras, unas simbolistas y otras con un marcado acento nacionalista, exista una intención totalmente disimulada o disfrazada? ¿Se ha caído el velo que muchos otros sostenían forzosamente? Veremos cómo la obra de Centeno, además de manifestar los ideales artísticos del prerrafaelismo, el simbolismo, el neoclasicismo, el fascismo y el Nuevo Ideal Nacional de la Venezuela de 1950, se les puede colocar junto a las obras de los artistas gay que defendieron su sexualidad por medio del arte, con influencia del *kitsch*, del *camp*, la pornografía y la cultura de masas.

Finalmente, en el tercer capítulo, analizamos de manera formal seis obras de Centeno Vallenilla. Obras que resumen la expresividad homoerótica que pretendemos poner en evidencia. No obstante, antes se otorga una pequeña síntesis biográfica del artista, así como un apartado donde se exponen los códigos visuales que determinarían, por ejemplo, que un desnudo masculino se lea como un desnudo homoerótico. Códigos visuales cuya distinción será luego necesaria para abordar críticamente la obra de nuestro artista.

CAPÍTULO UNO

UNA DEFINICIÓN DE LO HOMOERÓTICO

HACIA UNA CONCEPTUALIZACIÓN DE LO ERÓTICO

1

Lo *homoerótico* exige, sin duda, una definición particular; ésta no podría abordarse sin intentar, en primer lugar, una definición de lo *erótico*. En la primera parte de este capítulo vamos a adentrarnos en una conceptualización provisional del erotismo, pues aspirar a alcanzar una definición absoluta y definitiva sería un objetivo demasiado ambicioso. Acceder a un concepto definitivo de *erotismo* es una empresa ardua que implica recorrer caminos espinosos llenos de laberintos. En este sentido, traemos a colación las palabras de Hilda Fernández Álvarez, cuando se pregunta:

*...quien quiere tratar al erotismo como un objeto de estudio y animarse a investigarlo se encuentra con una fuerte dificultad metodológica; qué difícil poder hablar de algo tan íntimo, (...) tan sensible, de la experiencia que se vive en primera persona y que linda con lo innumerable. ¿Cómo pues abordarlo?*¹

¹ Hilda Fernández Álvarez, “El erotismo: una lectura desde George Bataille”. Disponible: <http://www.cartapsi.org/revista/no2/bataille.htm> [Consulta: 2008, julio 15].

La dificultad para abordar conceptualmente lo erótico ha dado lugar a una copiosa diversidad de propuestas de explicación. Por esta razón, a continuación revisaremos algunos autores que persiguieron la teorización del problema. Como lo explica Katiuska Hernández León, lo erótico se encuentra presente, como experiencia humana, desde los mismos inicios de la civilización. En su necesidad de expresar, por medio de su lenguaje corporal, lo que necesitaba, lo que le angustiaba, lo que le excitaba, el hombre siempre ha mostrado gran interés por manifestar su atracción por el cuerpo de los otros. Los diferentes modelos culturales han encontrado la manera de encauzar esa atracción, al mismo tiempo sensual y sexual, y a la vez han intentado controlarla, dirigirla, vigilarla, impedirla².

El *erotismo*, palabra que proviene del griego Ἔρως: *érōs*, fue personificado en la antigüedad grecolatina por el dios Eros que *simboliza[ba] el amor, la fuerza creadora, la vitalidad, la vida misma, opuesto a Tánatos, símbolo de la destrucción y la muerte*³. Eros [figura 1], llamado Cupido por los



1) Pintor de Londres, *Eros*.

romanos, representa la manifestación del patrón amoroso y deseo sensual entre hombres. En Atenas, por ejemplo, Carmos erigió un altar en honor a Eros durante la celebración de las fiestas de las hefaistias⁴. Por otra parte, Eros también era considerado hermano –otros aseguran que era padre, de Himeros y Potos (o Pothos). Junto a estos últimos, Eros formaba el cortejo de Afrodita, en el cual él representaba

² Katiuska Hernández León, *El erotismo en la obra de dos artistas venezolanas: Corina Briceño y Margot Römer*, p. 4.

³ Alexis Márquez Rodríguez, "Erotismo". Disponible: <http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/artigo33.htm> [Consulta: 2008, enero].

⁴ Agustín Bartra, *Diccionario de mitología*, pp. 64 – 65.

al "amor", Potos a "una añoranza inalcanzable" e Himeros al "deseo de algo o alguien por medio de la destreza humana"⁵.

Platón, por su parte, planteó su concepto de Eros en *El Banquete*. *El Eros platónico representaba la aspiración humana hacia el bien. El Amor, Eros, no sólo es el más antiguo de los dioses y el de mayor dignidad sino también el más eficaz para que los hombres, tanto vivos como muertos, consigan virtud y felicidad*⁶. Platón, a través de las diferentes voces que componen su discurso, explica los beneficios que el Amor trae a la sociedad griega, como es el caso de la conexión establecida entre el amor y la hazaña heroica, en la cual la pederastia juega un rol importante. El filósofo opinaba que un ejército conformado por amantes sería indestructible.

*Por consiguiente, si hubiera algún medio de que llegara a existir una ciudad o un ejército compuesto por amantes y de amados, de ningún modo podrían administrar mejor su patria que absteniéndose, como harían de toda acción deshonrosa y emulándose mutuamente en el honor. Y si hombres tales combatieran en (...) compañía, (...) vencerían (...) ya que el amante soportaría peor sin duda ser visto por su amado abandonando su puesto o arrojando sus armas que serlo por los demás, y antes que esto preferiría mil veces la muerte. Y en cuanto abandonar al amado (...) nadie es tan cobarde que el propio Amor no le inspire un divino valor, de suerte que quede en igualdad con el que es valeroso por naturaleza*⁷.

El filósofo griego reconoce la existencia de dos Afroditas, y por ende, la presencia de dos amores. Uno de los cuales es "un amor sagrado" que se transformó en el uranismo y que solamente es concebible entre hombres; el otro es más vulgar, más carnal. Refiriéndose a una de las Afroditas, Platón expresa que una, posiblemente la mayor, es descendiente de Urano (el Cielo) y no tuvo madre, de allí su nombre de Urania (Celeste). El amor de esta diosa griega solamente participa del varón (*es este amor el de los muchachos*). En este sentido, los inspirados por este

⁵ Gustavo Gordillo, "Entre Pothos e Himeros, la pasión". Disponible: <http://www.jornada.unam.mx/2005/05/07/023a1eco.php> [Consulta: 2008, enero].

⁶ Platón, *El Banquete*, Fedón, Fedro, p. 40.

⁷ Platón, *Ob. cit.*, pp. 37 – 38.

amor, apuntan hacia lo masculino, que por naturaleza es *más fuerte* y de *mayor entendimiento*⁸. Los griegos apostaron por un Eros en el cual la homosexualidad tenía una importante consideración social. Del mismo modo, se puede constatar cómo en las antiguas civilizaciones el erotismo estaba confinado a un estado de espiritualidad, de vida religiosa, y a una sublimación del alma que iba más allá del goce corporal⁹.

Por su parte, el francés George Bataille define al erotismo como *uno de los aspectos de la vida interior del hombre*¹⁰, una experiencia totalmente diferente a la de la sexualidad animal. *El erotismo es aquello que replantea al ser dentro de la conciencia*. Para Bataille, el erotismo se refiere a una dinámica interior autoconsciente del ser humano que le permite cuestionarse a sí mismo en relación con su deseo; conciencia de extravío que lo lleva a constatar su fragilidad frente al otro: *yo me pierdo*¹¹, declara para sí mismo y, de este modo, su sexualidad se desvincula de su pasado animal o primitivo. Por otra parte, el erotismo, según Bataille, implica tener una experiencia personal que se desarrolla a partir de lo *prohibido* y de la *transgresión*. El erotismo *difiere de la sexualidad de los animales porque la sexualidad humana está limitada por prohibiciones y el terreno del erotismo es el de la transgresión de esas prohibiciones*¹². A medida que el hombre es consciente de transgredir lo prohibido experimenta la angustia necesaria para que dicha prohibición exista. Es un círculo vicioso donde se transita de lo prohibido a lo transgresor, y viceversa, logrando así el perpetuo *goce* del erotismo. La sexualidad humana, en contraste con la animal, está circunscrita por las interdicciones impuestas por una cultura llena de *tabúes, de prescripciones, de leyes* y, sin tales prohibiciones, el erotismo no existiría.

⁸ *Ibidem*, pp. 41 – 42.

⁹ Katuska Hernández León, *Ob. cit.*, p. 5.

¹⁰ George Bataille, “El erotismo” en AA.VV., *Sexualidad y erotismo*, p. 131.

¹¹ *Ibidem*. p. 133.

¹² George Bataille, *Breve historia del erotismo*, p. 9.

Por su parte, el doctor Raymundo Mier leyendo a Bataille explica la noción de *transgresión* y erotismo. Mier expone que *la transgresión no es colocarse más allá de la ley, sino en la ley misma, en los linderos de lo tolerable, donde se experimenta la extinción de todo orden, de toda identidad*¹³. La transgresión en el erotismo es situarse sobre “lo que se está a punto de infringir”. Es tener conciencia de sí mismo y del “otro”. Saber que se ha llegado a un límite que exige la negación de sí mismo, de la propia identidad, en un acto de comunión con el “otro”. Una suerte de planteamiento de desafío: *la negación, la cancelación de la propia identidad se da en la entrega, donación hacia el otro*. De esta manera, el acto sexual, en Bataille, resulta no sólo en una *confrontación agonística trascendental del sujeto con la ley (...)* es, sobre todo, *perderse en esta turbulencia de la negación y la disgregación de las identidades*¹⁴.

Para Bataille, el erotismo *es la aprobación de la vida hasta en la muerte*, haciéndonos volver al preciso acto de procreación humana, el cual se ha convertido en actividad erótica que *investiga* o busca un "estado psicológico" del ser, independientemente del fin natural, es decir, del acto de engendrar a otro ser humano¹⁵. Vinculándolo con este estado de procreación, el pensamiento batailleano sitúa al erotismo en relación con la sangre que simboliza la muerte¹⁶. Vida y muerte se unen en el campo de dominio del erotismo en el cual, como seres humanos, como seres discontinuos, buscamos la manera de unirnos en un solo ser con el "otro" para, finalmente, morir. Asimismo, a partir de la unión física de dos seres discontinuos ("que mueren"), nace un nuevo ser discontinuo que lleva en sí mismo la continuidad (la fusión) de sus procreadores. Fernández Álvarez, comentando a Bataille, se refiere a la relación muerte-erotismo-vida existente en la experiencia del orgasmo (también conocida como "la pequeña muerte"), experiencia en la cual el ser humano se

¹³ Raymundo Mier, “Bataille: erotismo y transgresión”. Disponible: <http://www.jornada.unam.mx/2001/01/04/ls-bataille.html> [Consulta: 2009, abril].

¹⁴ Raymundo Mier, *Ob. Cit.*

¹⁵ George Bataille, *El erotismo*, p. 23.

¹⁶ George Bataille, *Breve historia del erotismo*, p. 10.

desintegra, se desborda, muere un poco. En el acto orgásmico del hombre, al mismo tiempo, muere *la fantasía de estar con el otro completado*, acaba la continuidad mágica del erotismo¹⁷. *El erotismo es entonces un acto de muerte recíproca que hace surgir, de los despojos de sí mismo, la fuerza misma de la transgresión que rechaza toda finitud*¹⁸.

Por su parte, Francesco Alberoni explica al erotismo como *un signo de diferencia*, el cual es dramático, violento, exagerado y misterioso. Hablar de erotismo con base en Alberoni significa hablar de las diferencias existentes entre los dos sexos (masculino y femenino) que han surgido con el pasar de los tiempos en la cultura occidental. En su libro *El erotismo*, este autor describe las discrepancias del erotismo del hombre y de la mujer; diferencias que no son precisamente de carácter biológico sino más bien cultural. Añade, además, que estos dos caracteres eróticos han evolucionado de manera particular en la historia de las sociedades. Comprender las diferencias de cada sexo y lo que los hace distintos a cada uno de ellos, es para Alberoni entender el encuentro erótico y lo que se intercambia entre los individuos. La historia de la sexualidad humana, con la asignación de roles diferenciados al hombre y a la mujer, ha estado sujeta a una incesante guerra moral, de opresión y de censura. El autor señala que la introducción del erotismo en la sociedad se debe al intercambio de roles que cada sexo ha experimentado, contribuyendo a que cada uno (masculino y femenino) penetre en las fantasías eróticas del contrario, apropiándose las, al mismo tiempo que cede las suyas propias¹⁹.

Alberoni, refiriéndose a la literatura erótica de décadas pasadas, indica que lo erótico tiene poco que ver con lo puramente sexual, que *lo erótico es la debilidad, el sobresalto, [la] turbación de los celos, el enamoramiento que no se busca y que oprime el corazón, que hace sufrir, que hace desesperar*²⁰, y no, simplemente, la

¹⁷ Hilda Fernández Álvarez, *Ob. Cit.*

¹⁸ Raymundo Mier, *Ob. Cit.*

¹⁹ Francesco Alberoni, *El erotismo.*, p. 21.

²⁰ Alberoni, *Ob. cit.*, p. 21.

escena donde los protagonistas tienen relaciones sexuales desesperadamente. Una de las diferencias entre los dos sexos que Alberoni revela se refiere a la experiencia que suele tener lugar en cada uno luego del acto sexual. En primer lugar, una vez obtenido el goce, el hombre pierde el interés por la f emina acompañante; en tanto que ésta desea seguir manteniendo la cercanía con su pareja. Podría decirse, entonces, que la oposición continuidad-discontinuidad es el pivote donde bascula la oposición



2) Thomas Eakins,
Thomas Eakins and J. L. Wallace at the shore

masculino-femenino. En el hombre prevalece el gusto por lo discontinuo (por el placer sexual); y en la mujer, por lo continuo (es decir, el placer por la unión espiritual con la pareja). En este sentido, lo erótico se presenta como un proceso dial ctico²¹. Para entender un poco más esta diferencia, el autor se refiere a la pornografía como *una manifestación t pica del erotismo masculino*²². Afirma que la pornografía *es una figura de la imaginación masculina. Es la satisfacción alucinante de deseos, necesidades, aspiraciones, miedos propios de este sexo*. Por

este motivo, es que las mujeres no desean o no sientan la atracción de observar imágenes de hombres desnudos o parejas en explícitos coitos sexuales pues esto no las excita sexualmente²³.

²¹ Alberoni, *Ibidem.*, p. 3.

²² *Ibidem.*, p. 18.

²³ Francesco Alberoni, *El erotismo.*, p. 14.

Por su parte, Giuseppe Lo Duca, manifiesta que el erotismo existe cuando es sugestivo (o "hace alusión a") alcanzando inclusive la obsesión, y se diferencia de la pornografía precisamente por su carácter simbólico, algo que aquella no posee²⁴. El erotismo estaría vinculado al sexo, pero lo estaría aún más (de manera directa) la pornografía. El sexo pornográfico busca satisfacer tan sólo el placer físico. En tanto que el erotismo implicaría la intervención de otros elementos de la humanidad que la simple sexualidad. En otras palabras, lo erótico triunfa cuando su intención es sugerir, insinuar, asomar la intencionalidad sexual, sin llegar a ser el objetivo último. Lo pornográfico es sinónimo de una visión triste y básica de la sexualidad humana. Pero, ¿qué hace pornográfica a la sexualidad? Veamos.

Dar un concepto claro, preciso y abarcador de la pornografía es una tarea que resulta altamente peligrosa. Pues, lo que se entiende en la actualidad como pornografía, siempre estará sometido a cierta ambigüedad debido a la multiplicidad de criterios y a una invariable relatividad de las nociones morales²⁵. La pornografía, según las investigaciones de Flavia Puppo, fue un término que se empleó para nombrar a ciertas imágenes descubiertas en las excavaciones de Pompeya. Ya en el siglo XX, dicha palabra se utilizó para designar al *porno* moderno, ese *producto de consumo masivo que se orienta de manera exclusiva a la estimulación sexual del lector/espectador/consumidor*²⁶. Alega, además, que la pornografía es la *fast food* de las industrias culturales, por ser un género de fácil producción y distribución, ya sea por la TV por cable, por videos o por Internet²⁷.

Por su parte, Brian McNair, reafirma que el objeto de la pornografía es excitar al espectador suministrándole *un apunte gráfico para las fantasías sexuales que*

²⁴ Giuseppe Lo Duca, *Historia del erotismo*, p. 8.

²⁵ Las nociones morales, *los criterios morales varían según el tiempo y el lugar*. Sumado a esto, se encuentra el factor de *la percepción del estímulo, cuya diversidad no sólo estriba en las diferencias individuales, sino que está subordinada a su vez a un contexto histórico-social-cultural*. Diana Sánchez y Raquel Molina, *Una aproximación al erotismo y pornografía en textos literarios*, p. 93.

²⁶ Flavia Puppo (Comp.), *Mercado de deseos: Una introducción a los géneros del sexo*, p. 6.

²⁷ Puppo (Comp.), *Ob. Cit.*, p. 7.

*inician o acompañan la masturbación*²⁸. El producto que vende la pornografía es el *sexo*. Sexo sin complicaciones, a la orden del día, a cualquier momento, en donde se quiera y de consumación rápida. Precisamente, explica McNair, una de las cosas que atrae de la pornografía es ver reveladas nuestras más íntimas fantasías sexuales mediante diversos métodos de representación (ya sea por medio de la palabra escrita, la fotografía o la imagen en movimiento). Al mismo tiempo, la pornografía ofrece la visión de una sexualidad ideal, sin restricciones, libre de compromisos, de un modo completamente distinto de como se aprecia en la vida real. *El mundo pornográfico es un mundo ideal en el que la vida se reduce a la mecánica del acto sexual, al menos mientras el consumidor está inmerso en él*²⁹.

No obstante, Flavia Puppo razona que una imagen se vuelve pornográfica no sólo por el sexo, sino por su *fascinación, su exageración y su desmesura por el detalle*³⁰. Es la particularidad en mostrar el sexo, en hacerlo protagonista de la escena... *el sexo es la historia, y los otros elementos de la trama funcionan como recursos narrativos secundarios*³¹. A lo largo del desarrollo de la fotografía, por ejemplo, han sido miles las imágenes explícitamente sexuales que han circulado por las distintas sociedades. A diferencia del arte erótico, *la fotografía pornográfica nos remite a la realidad de las cosas*³². Aunque hoy en día abundan los fotógrafos pornográficos, todavía se discute a propósito de que el acto sexual es *infotografiable*. Asimismo, han sido también muchos los artistas que hicieron del sexo parte elemental de sus obras sin caer en la obscenidad de la pornografía. Éstos han entendido que *un gesto tierno es mucho más sugestivo que unos genitales expuestos sin más*³³.

De esta manera, *el erotismo toma en cuenta hechos de orden subjetivo, de placer, de apetito o de necesidad más o menos claramente sexual, pero también*

²⁸ Brian McNair, *La cultura del striptease*, p. 72.

²⁹ McNair, *Ibidem*.

³⁰ Puppo (Comp.), *Ibidem.*, p. 10.

³¹ McNair, *Ob. Cit.*, p. 73.

³² William A. Ewing, *El cuerpo*, pp. 269 – 270.

³³ Ewing, *Ibidem*.

*ligado (...) [a] funciones (...) no sexuales*³⁴. A finales del siglo XIX, con el nacimiento del psicoanálisis, el erotismo empezó a ser considerado como *la aptitud de ciertas zonas del cuerpo para acompañarse del placer sexual no específico*. Es decir, con placeres que no tuvieran que ver de manera directa con el coito sexual o con la excitación de los órganos sexuales. *El erotismo, en el extremo límite de su sublimación, engendra un estado general de tensión* (al unísono con Bataille), *una suerte de vibración interior propicia a las creaciones del espíritu*³⁵.

Para el erotismo es importante generar ese "estado de tensión" en el individuo, y para ello será necesario la intervención de la *seducción*. *El erotismo abraza todo*



3) George Platt Lynes,
Tex Smutley and Buddy Stanley.

*aquello que se relaciona con el amor sensual*³⁶, todo aquello que invita a la sugestión, a la insinuación, al encantamiento. Roland Barthes, a este respecto, reflexionaba del siguiente modo:

³⁴ Lo Duca, *Ob. cit.*, p. 10.

³⁵ Lo Duca, *Ibidem*, p. 11.

³⁶ Diana Sánchez y Raquel Molina, *Una aproximación al erotismo y la pornografía en textos literarios*, p. 12.

¿El lugar más erótico de un cuerpo no es acaso allí donde la vestimenta se abre? (...)...es la intermitencia, (...) la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición³⁷.

La seducción juega en la penumbra, en las sombras, en la niebla, sugiriendo formas-cuerpos contorneándose entre sí, entrelazadas, arrastrando al espectador hacia un escenario fascinante. Existe en el erotismo y en la seducción *un develamiento progresivo: toda la excitación se refugia en la esperanza de ver el sexo³⁸*. Y es que en el pensamiento batailliano, la seducción se relaciona a un estado de transgresión, pues lo "deseado" se ha convertido en "prohibido". Lo erótico es secreto, un tema vedado, un "tabú" sin cuya ruptura no sería posible la existencia de la seducción. Asimismo lo confirma Katuska Hernández León: *la seducción despierta el deseo y éste transgrede o violenta lo prohibido, abriéndose e internándose en la magia y el misterio del erotismo³⁹*.

Por su parte, Jean Baudrillard concibe toda seducción como un proceso *ritualizado⁴⁰* que, en la actualidad, está perdiendo cada vez más su ejercicio debido a la aspiración de ver rápidamente cumplidos nuestros deseos de una manera básica, elemental y mecánica. De allí que defina al mundo moderno como una *cultura de eyaculación precoz*, pues queremos ansiosamente llegar al éxtasis sexual, convirtiendo la sexualidad en un experiencia mecánica en la cual la seducción, como primer elemento del orden simbólico, ha perdido todo su valor y su sustancia originaria ritual. Para Baudrillard, la seducción (se-ducere: llevar aparte, desviar de su vía) es *una estrategia de desplazamiento, de desviación de la verdad del sexo⁴¹*. La seducción resulta en un camino paralelo que lleva a un mismo fin, pero de distinta manera. En la cultura actual, el sexo ha conseguido empujar peldaños más abajo a la

³⁷ Roland Barthes, *El placer del texto*, p. 17.

³⁸ Barthes, *Ob. cit.*, p. 18.

³⁹ Katuska Hernández León, *El erotismo en la obra de dos artistas venezolanas: Corina Briceño y Margot Ramos*, p. 53.

⁴⁰ Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 42.

⁴¹ Baudrillard, *Ob. Cit.*, p. 27.

seducción, liquidándola prácticamente y adjudicándola a la nueva teoría moderna del deseo: metáfora del valor del cambio, donde es necesario que la psiquis sexual y los cuerpos sexuados circulen, se den, como el capital de los grandes inversionistas⁴². El cuerpo debe producir, debe satisfacer una necesidad inmediata, la del sexo.

El erotismo como expresión estética y artística siempre ha estado rodeado por la polémica. Por un lado, para diversos críticos e investigadores de arte, considerar una obra como *erótica* comporta una gran carga de subjetividad. En este sentido, cabe hacernos las mismas interrogantes que William E. Ewing se plantea:

*¿Existen (...) imágenes eróticas o es el erotismo una mera invención de la mirada? (...) Los individuos responden de manera diversa ante el material sexualmente explícito y que todo tipo de factores, aparte de la orientación sexual, influyen en esta respuesta... (...) Lo que una persona considera sensual y bello, para otra es salaz y obsceno*⁴³.

⁴² Baudrillard, *Ibidem.*, pp. 43 – 47.

⁴³ William A. Ewing, *El cuerpo*, p. 206.

DEFINIENDO LO ERÓTICO HOMOSEXUAL



Definir lo *erótico* fue un viaje lleno de grandes y pequeñas puertas, de caminos enrevesados y serpenteantes, fascinantes e hipnotizantes a la vez. Observamos que el espacio de lo erótico orbita mucho más allá de lo simplemente sexual; es una palabra que expresa una *actitud* ante la vida. Su alcance no es superficial y menos aun trivial, implica una introspección del espíritu hacia lo sensual invocando una tensión hacia el cuerpo-materia. Ahora, ¿cómo será tratar de definir el erotismo de una sexualidad que ha sufrido incontables reproches y que busca, necesariamente, una "identidad"? Primeramente, antes de hablar de una *erótica homosexual*, es necesario comentar sobre la segunda palabra. Palabra que todavía sigue causando cierto recelo a quienes se la tropiezan. Por ello, al ser todavía un tema que origina incomodidad, se hace obligatorio precisar ciertas cosas al respecto.

ÉRASE UNA VEZ...

Hagamos un poco de historia. Para los griegos, las relaciones homosexuales constituían una práctica común y recibían el nombre de *pederastia*; éstas cumplían, además de una relación evidentemente sexual, una actividad pedagógica entre un hombre mayor (denominado *erasta*) y un adolescente (llamado *erómeno*)¹.



4) Pintor de Brygos, *Copa ática con figuras rojas*.

*del amor homosexual fueron discretamente suprimidas, (...) o rápidamente destruidas, como se viene haciendo en la actualidad con las muestras de arte inca y maya que se han hallado recientemente*². De esta manera, nos damos cuenta que el problema que surge cuando se habla de relaciones homosexuales es que su comprensión depende de las distintas posiciones que los sistemas sociales han adoptado ante dicha realidad, las cuales, de alguna manera, buscan hacerla desaparecer por escapar a lo que se considera como *heteronormatividad*³.

La homosexualidad en la cultura grecorromana, ayudaba a exteriorizar las mejores cualidades de un joven: su hombría y su valor. *En la guerra, los soldados*

¹ Pedro Alzuru, *La ilusión erótica*, p. 32.

² Androphile Proyect, "Historia de la homosexualidad masculina = Historia de la Humanidad: Resumen histórico y puntos más destacados". Disponible: <http://www.historia-homosexualidad.org/index.html> [Consulta: 2007, noviembre].

³ Aclaremos a nuestro lector, que quizás percibe cierto tinte de activismo en este punto, que el presente trabajo de investigación no necesariamente pretende un discurso político de reivindicación de las "minorías sexuales", aunque en el fondo quizá sea lo que quiere, pero no en un sentido absoluto y único. Es inevitable destacar la conflictividad que ha suscitado la homosexualidad en la historia para entender, así, el surgimiento de una estética que refleja dicha orientación sexual y, al mismo tiempo, comprender su ausencia de reconocimiento dentro de la esfera artística por parte de unos sectores determinados, como sucede, por ejemplo, con Pedro Restrepo Pelaéz y su libro *El homosexualismo en el arte actual*.

*solían pelear codo con codo con sus amados, como en el famoso Batallón Sagrado de Tebas*⁴, que es el caso más notable de exaltación homosexual entre soldados griegos antiguos, que eran denominados *hoplitas*: un batallón compuesto por 300 individuos que constituían 150 parejas de amantes, conformadas por un *heniochoi* (conductor) y uno más joven denominado *paraibatai* (compañero)⁵.

No obstante, nuestra investigación no partirá desde tiempos tan remotos de la humanidad. Más bien, comenzaremos nuestro análisis desde el momento de la historia en el cual la "sexualidad" se concibió como parte de la construcción social del individuo: el siglo XX. Sin embargo, como explica Ibon Zubiaur:

*...desde el siglo XVIII (...) en los países europeos más desarrollados (...) el surgimiento y consolidación de una figura relativamente novedosa: la persona definida por su predilección duradera y exclusiva por esa forma de contacto (...) Esta figura presupone dos categorías especialmente definitorias de nuestra sociedad moderna: la de individuo y la de sexualidad, reunidas en el constructo de la identidad sexual (estable y definitoria)*⁶.

En 1869, el vocablo "homosexualidad" fue utilizado por vez primera por el escritor austro-húngaro Karl Maria Kertbeny (1824–1882) para referirse a la relación erótica que tiene lugar entre individuos del mismo sexo, iniciando así una historia precisa de tal categorización colmada de una gran carga emocional⁷. En aquella época, la homosexualidad era considerada una enfermedad y un individuo con dichas preferencias era calificado como un *intergénero* ("algo" que se encuentra entre hombres y mujeres)⁸, que además era penado por la ley. El homosexual, comenta Gabriel Giorgi, ha sido a lo largo de la historia sinónimo de la extinción de los linajes, de crisis del orden reproductivo tanto biológico como cultural,

⁴ Androphile Project, *Ob. cit.*

⁵ Ignacio Castro, *La sexualidad y su sombra*, p. 57.

⁶ Ibon Zubiaur, "Homosexualidad" en Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros, *Diccionario de la existencia: Asuntos relevantes de la vida humana*, pp. 274 – 277.

⁷ Zubiaur, *Ob cit.*

⁸ Carlos Muñoz, "Identidades translocales y orientación sexual en Caracas: (arqueología, genealogía y tecnologías de la orientación sexual) en Daniel Mato (Coord.), *Políticas de identidades y diferencias sociales en tiempos de globalización*, pp.219 – 255.

sistemáticamente representado a través de diversas formas de desaparición violenta, formas que van desde el suicidio y homicidio (*gay bashing*) hasta la consideración punitiva de enfermedades letales como la sífilis y el sida⁹. El cuerpo homosexual masculino (lesbiano, para las mujeres), surge en el siglo XIX entre la medicina y la criminología, como categoría a corregir, *a curar y a perseguir y eventualmente a eliminar*. Tal categorización se originó como diagnóstico, como una estrategia de intervención sobre la vida sexual de los individuos, formalizando contactos e identidades y normalizando prácticas¹⁰.

Kertbeny, actualmente poco re-conocido en la historia, apareció con su neologismo "homosexual" para enfrentarse al §143 del código penal prusiano, donde se rechazaba y castigaba severamente con prisión el acto sexual sucedido entre varones. Kertbeny planteaba que el Estado no tenía ningún derecho de entrometerse en la vida privada de los individuos ni muchos menos regir su sexualidad. Argumentaba, además, que la mayoría de los individuos homosexuales eran altamente masculinos, haciendo referencia a la existencia de un elemento de *hipermasculinidad* presente en grandes personajes homosexuales de la historia como Miguel Ángel o Federico el Grande, rey de Prusia¹¹.

Con su argumento, Kertbeny apoyó las ideas de Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895), líder del movimiento homosexual surgido en Alemania a finales del siglo XIX; considerado, el pionero de la reivindicación militante de los homosexuales. Ulrichs fue el primer contemporáneo en declararse "homosexual" ante la sociedad. Sin embargo, su sexualidad la hacía llamar *uranismo*, término inspirado, por supuesto, en *El Banquete*: una disposición *innata* hacia personas de su propio sexo, y la explicaba con su famosa fórmula latina *anima mulieris virili corpore inclusa* (una alma de mujer en un cuerpo masculino). Así, inició una campaña en solitario para reivindicar su forma de erotismo. Antes de Kertbeny, Ulrichs se comprometió en el Congreso de

⁹ Gabriel Giorgi, *Sueños de exterminio*, pp. 16 – 17.

¹⁰ Giorgi, *Ob. Cit.*

¹¹ Zubiatur, *Ob. Cit.*

Abogados de Munich con la lucha por la abolición del §143 del código penal prusiano, antes mencionado. Los actos de protesta de Ulrichs son reconocidos hoy como una *de las cimas del coraje humano; la retórica de sus escritos sucesivos, hábil, altiva, y estremecedora, merece una especial admiración*¹².

La *diversidad de las sexualidades*, y la homosexualidad, en particular, será, un poco más adelante, tema de discusión del psicoanálisis. Sigmund Freud (1856-1939), padre de dicha ciencia, fue uno de los iniciadores de la defensa de la homosexualidad en el siglo XX, desligándola de esa vertiente perversa a la que otros analistas la habían confinado. Freud señalaba que la homosexualidad no puede ser curada (desde el punto de vista psicoanalítico), que no es una enfermedad, que debía ser considerada como una variante de la función sexual. De hecho, especificaba que cualquier persona podía ser objeto de una elección homosexual; por esta razón, tampoco se debía de hablar de "minorías sexuales", "intergéneros" ni muchos menos de "tercer sexo". No obstante, Freud discrepaba de Ulrichs, pues éste consideraba la homosexualidad como "tercer sexo" -un "cuerpo masculino" poseído por un "alma femenina"-. Una idea descabellada que Freud no podía apoyar. Transcurridos más de treinta años de la muerte de Freud, el movimiento homosexual seguía reivindicándose, sin embargo, como una *minoría*. Salía del juego el pensamiento freudiano. Pero, a pesar de esto, su visión del tema abrió camino a las nuevas reconfiguraciones de la sexualidad normativa dentro de los cánones de la sociedad, revolucionando los dogmas¹³.

Para concluir esta breve revisión del problema, nos referiremos al planteamiento de Sergio Palacio según el cual existirían tres (3) tipos de homosexualidad. La primera, *sexo diferenciado*, se refiere al tipo de relaciones sexuales entre hombres en el cual, uno de ellos cumple un papel activo (que penetra)

¹² *Ibidem*.

¹³ Patricia Garrido Elizalde, "Uno de los pliegues de la erótica occidental. Freud y la homosexualidad". Disponible: http://www.psykeba.com.ar/articulos/PG_homosexualidad.htm [Consulta: 2007, octubre 26].

y que con el tiempo –se espera, se case con una mujer y sea padre de familia, (¿un tipo de homosexualidad pasajera?); en tanto que el otro, ejerce un papel pasivo, siendo tratado así como una mujer todo el resto de su vida; este tipo de homosexualidad, al parecer, sigue siendo frecuente en Japón. El segundo tipo de relación se llama *edad diferenciada*, y consiste en una relación erótico-educativa entre un hombre adulto (“normal”) y un joven de entre 12 y 17 años de edad. Lo que se reconoce hoy como pederastia, un tipo de relación que la sociedad occidental actual considera como un delito. No obstante, es el tipo de relación homosexual más común en algunas zonas de Filipinas, Java y en contadas regiones de África. Por último y en tercer lugar, *androfilia mutua* es el tipo de homosexualidad que se da en nuestros días, predominando mayormente en Europa y EEUU, donde dos hombres se reconocen como tales y son “iguales” dentro de la relación de pareja¹⁴. Es decir, ninguno cumple una función estigmatizada de mujer/pasivo u hombre/activo; se reconoce tanto la reciprocidad y versatilidad en los temas sexuales como en los roles. Al parecer, esta relación se extendió desde el Reino Unido en el siglo XIX durante la revolución industrial, y a partir de la II Guerra Mundial se configuró como el tipo dominante¹⁵.

En la actualidad, está comprobado que la homosexualidad ha existido desde los inicios de la humanidad, y su origen se atribuye a diversos factores que intervienen en el desarrollo sexual del individuo¹⁶. Las diversas orientaciones homosexuales son consideradas simples variaciones naturales de la psicología humana, tanto masculina como femenina¹⁷. Con el nacimiento de la primera organización gay de masas, en los años 50, los homosexuales han comenzado a ser considerados como *un grupo social con una contribución propia, distinta y única a*

¹⁴ Patricia Garrido Elizalde, *Ob. cit.*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ José Ramón Merentes, abogado activista y representante de “Unión Afirmativa” (2008, junio) en el Foro: *Discusión de la sentencia que reconoce a la No Discriminación de las parejas del mismo sexo.*

¹⁷ Juan A. Herrero B., “‘Teoría Queer’. Activismo, 'outing' y cuartos oscuros”. Disponible: http://claves.progresia.es/pdf/2000/Claves_106.pdf#page=14 [Consulta: 2008, agosto].

*hacer a la sociedad*¹⁸. No obstante, la historia de las relaciones homosexuales ha sido tergiversada y enmudecida por los distintos contextos culturales.

HOMOSEXUAL, GAY O QUEER COMO IDENTIDAD SEXUAL

Gracias a los aportes de Michel Foucault (1926-1984), desarrollados sobre todo en su *Historia de la Sexualidad*, ésta es considerada en sí misma como una construcción específica de la modernidad occidental. Allí se señala que será durante los siglos XIX y XX que las sociedades occidentales comenzarán a otorgar algún tipo de reconocimiento a los variados gustos sexuales que se percibían en la realidad:

*El siglo XIX y el nuestro fueron (...) la edad de la multiplicación: una dispersión de las sexualidades, un refuerzo de sus formas disparatadas, una implantación múltiple de las “perversiones”. Nuestra época ha sido la iniciadora de heterogeneidades sexuales.*¹⁹

La sexualidad también es considerada por Foucault como *un concepto transcultural y transhistórico, susceptible de ser leído de acuerdo a sus particularidades características en cada época o cultura*²⁰. Entonces, la sexualidad es vista como una matriz que se mueve de variadas formas, dentro de los diferentes contextos socioculturales. No sería lo mismo hablar de la sexualidad de la época grecorromana que hablar de la sexualidad de la época victoriana donde el puritanismo y la doble moral presidían los pasos de los individuos. Asimismo, la sexualidad es considerada como dispositivo que permite a los hombres reconocerse como “sujetos sexuales”, permitiendo así la proliferación de las llamadas “sexualidades periféricas”...

...lo que marca a nuestros tres últimos siglos es la variedad, la amplia dispersión de los aparatos inventados para hablar, para hacer hablar del sexo, para obtener que él hable por sí mismo... (...) Alrededor del sexo, toda una trama de discursos variados, específicos y coercitivos [se ha

¹⁸ Juan A. Herrero B., *Oc. Cit.*

¹⁹ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*, p. 49.

²⁰ Michel Foucault, *Ob. Cit.*

desarrollado con el objeto de crear] *una incitación a los discursos, regulada y polimorfa*.²¹

Según Foucault, la mecánica del poder sobre el discurso del sexo, permite darle una realidad analítica, visible y permanente, convirtiéndolo en principio de clasificación y de inteligibilidad. Se persigue entonces, en palabras del mismo autor, una solidificación regional de cada una de las diferentes sexualidades, llevándolas a la realidad y agregándolas al individuo²². Es necesario que los distintos gustos sexuales (gay, lesbiana, bisexual), e incluso las perversiones (incesto, zoofilia), tomen un espacio en concreto donde se conceptualicen sus conductas, permitiéndose así, ser visibles y permanentes a las sociedades. De esta forma, se conseguirá ordenar la sexualidad anárquica de la humanidad. El pensamiento foucaultiano demanda que los diversos roles sexuales, sus nombramientos y clasificaciones, sean introducidos a la realidad cotidiana de los individuos, para que cada uno de éstos encuentre la capacidad de escoger y adherirse a la que mejor se adapte a sus gustos en particulares. El poder ejercido sobre el sexo (y las diversas sexualidades periféricas) sólo permite una relación negativa: *rechazo, exclusión, desestimación, barrera, y aun ocultación o máscara*²³. Los sistemas de poder solamente pueden decirle no al sexo y sus placeres. *La lógica del poder sobre el sexo sería lógica paradójica de una ley que podría enunciar como conminación a la inexistencia, la no manifestación y el mutismo*²⁴.

En este sentido, Jeffrey Weeks, sociólogo heredero del pensamiento de Foucault, explica que la historia de la sexualidad cambia constantemente...

(...) lo que definimos como “sexualidad” es una construcción histórica que reúne una serie de posibilidades biológicas y mentales – identidad de género, diferencias corporales, capacidades reproductivas, necesidades,

²¹ *Ibidem*, pp. 45 – 46.

²² *Ibidem*, pp. 57 – 58.

²³ *Ibidem*, p. 101.

²⁴ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*, p. 103.

*deseos y fantasías que no necesariamente se encuentran ligadas, y que en otras culturas no lo han estado*²⁵.

Weeks, en su labor de estudiar la sexualidad y sus implicaciones socioculturales, acude a las contribuciones teóricas hechas por la historia de las mentalidades, de los movimientos de reivindicación de género como el de las feministas y el de los homosexuales. En su estudio, este autor se propone una apertura hacia la diversidad de las sexualidades, apostando por la configuración de un sistema que admita las variadas maneras de coexistir entre seres humanos libres. Para Weeks, la sexualidad se erige sobre una base social. Las instituciones y los patrones de parentesco familiares dentro de cada cultura intervienen en la determinación de quiénes somos y cómo debemos ser: qué es lo prohibido y/o lo permitido en las relaciones sexuales; *qué lugares del cuerpo se utilizarán, cuáles son las zonas erógenas, la frecuencia de la relación, [o] los órganos implicados en las mismas...*²⁶. Por ejemplo, la homosexualidad es considerada una "anomalía", un pecado, una violación a la naturaleza. No obstante, las personas que experimentan este tipo de sexualidad deben ser acogidas con respeto y comprensión, evitando cualquier tipo de discriminación²⁷.

El movimiento de emancipación homosexual tomó mayor fuerza y combatividad a finales de la década de 1969. Recordemos que a comienzos de los años setenta, tuvieron lugar importantes luchas sociales por el reconocimiento de las "minorías sexuales", como fue el caso de las revueltas producidas como respuesta al acoso policial contra un bar neoyorkino llamado *Stonewall Inn*. A partir de este momento, es cuando se reconoce el nacimiento de una cultura homosexual, hasta aquel entonces desconocida. El periodista Juan A. Herrero B. nos comenta:

El abuso y corrupción de la policía neoyorquina hicieron que, finalmente, una noche, en un oscuro bar llamado Stonewall, (...) estallara la rabia de las víctimas. Los disturbios se prolongaron a lo largo de varios días.

²⁵ Jeffrey Weeks cit. por Carlos Eduardo Figari, *Sexualidad, religión y ciencia*, p. 19.

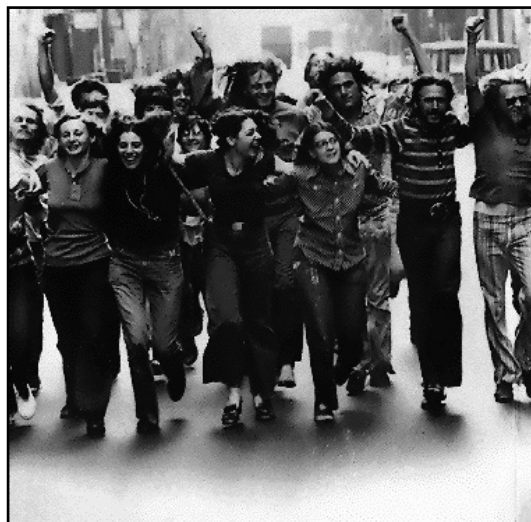
²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Carlos Eduardo Figari, *Ob. Cit.*, p. 53.

*Hubo barricadas en las calles, coches policiales volcados, incendios y ataques que las unidades antidisturbios de la policía neoyorquina se veían incapaces de controlar*²⁸.

Las calles fueron tomadas por parejas de hombres amantes, por travestis en tacones altos y vestidos de lentejuelas, por hombres vestidos en *leather* negro, todos contra la autoridad luchando por su espacio, por su identidad, por sus derechos.

Surge así la revolución de los *gays*. El término *gay* (alegre, divertido en inglés)²⁹, palabra con la cual los individuos se definían cada vez más, era utilizado originalmente para referirse a las mujeres de reputación dudosa en el siglo XIX³⁰. *Gay*, y no *homosexual*, pues este último era un término despreciado por expresar el punto de vista de los médicos y psiquiatras que los veían como pacientes que había que curar; un término *clínico*, *reductivo* y asociado a todo tipo de manifestación



5) Póster de la *Liberación Gay* de los '70.

represiva hacia los *gays*³¹. Charles P. Thorp, líder del movimiento *gay*, en 1970 en EEUU, estableció la diferencia entre *gay* y *homosexual* del siguiente modo:

... 'Homosexual' es un concepto heterosexual que nos trata como una cuestión sexual exclusivamente. Por tanto, se nos coloca en una categoría sexual y se nos convierte en una minoría sexual (...) en vez de un grupo étnico [cultural, es decir, caracterizado por una cultura propia], ¡un pueblo! Pero la palabra 'gay' ha dado en significar un modo de vida en el que no somos simplemente máquinas sexuales (...) somos entidades completas (...) 'Gay' significa un modo de ser. Es como

²⁸ Juan A. Herrero B., *Ob. Cit.*

²⁹ *Gay*: voz inglesa que significa raro o extraño, empleada para distinguirse a los homosexuales de ambos sexos. La cultura *queer* incluye a los *gays* y *lesbianas* como miembros de un mismo colectivo. Félix Suazo, *A diestra y siniestra. Comentarios sobre arte y política*, p. 68.

³⁰ Tamsin Spargo, *Foucault y la Teoría Queer*, p. 39.

³¹ Juan A. Herrero B., *Ob. Cit.*

vivimos, es nuestro modo de expresarnos (...) 'Gay' es nuestra historia y la historia que estamos empezando a construir.³².

Antonio Marquet, también nos ofrece una explicación acerca de la diferencia entre ser gay y ser homosexual. En primer lugar, declararse gay es una *opción integral de vida*, que implica un *coming out*³³ y una interacción con el resto de la comunidad gay. En tanto que los homosexuales prefieren llevar una vida recatada, al margen de la visibilidad, evitando cualquier "incomoda situación" que los ponga en evidencia ante los demás. Los homosexuales optan por una especie de *vida secreta*. Solamente revelan sus gustos sexuales a sus más íntimos amigos, familiares y por supuesto, a la persona con la que se relacionan sexual y sentimentalmente. *El gay se ha quitado la mordaza a la que se había habituado el homosexual para sobrevivir*³⁴. Fernando Vallejo, autor de la novela y luego guionista de la polémica película *La virgen de los sicarios* (2000), dice en este sentido que la palabra homosexual le parece un cultismo, pues no revela lo hermoso de una realidad humana que muchos no se atreven a asumir ante otros. Además, continúa Vallejo, este cultismo contiene otra palabra considerada fea: *sexo*. El sexo ha sufrido los atropellamientos de la tradición judeo-cristiana, confiriéndole su destino oscurantista y un carácter de tabú. Para Vallejo, el hombre debe ser más abierto para comprender así la inocencia y la inocuidad del sexo³⁵.

Así, la comunidad gay dejó atrás una posición pasiva como objeto de investigación. Quería deshacerse de los científicos analistas. El hacerse llamar gay era (ahora) una cuestión de auto-reconocimiento, de reivindicación ante los demás. *Ser gay (...) [es] una cuestión de orgullo, no de patología: de resistencia, no de pasar inadvertido*³⁶. La idea era ser evidentes, mostrarse, jactarse de su "recién admitida" sexualidad, no temerle a los dedos "inquisidores". Para los activistas,

³² Charles P. Thorp citado por Juan A. Herrero, *Ob. cit.*

³³ Que al castellano significa "salir del closet": individuo que no tiene problema de hablar de su sexualidad homosexual ante otros, asumiéndola orgullosamente.

³⁴ Antonio Marquet, *¡Que se quede el infinito sin estrellas!*, pp. 37 – 38.

³⁵ Fernando Vallejo cit. por Antonio Marquet, *¡Que se quede el infinito sin estrellas!*, pp. 37 – 38.

³⁶ Tamsin Spargo, *Ob. cit.*

mostrarse gay *es el caballo de batalla del movimiento de liberación*³⁷. La intención es demostrar que los gays no son "minorías", que no son un grupo escaso e irrelevante que habita entre la comunidad heterosexual.

LA POSTMODERNA SEXUALIDAD

La importancia de comprender y atender el estudio de la sexualidad en la posmodernidad, radica en el hecho de que en este período se inician las discusiones teóricas de los estudios *queer*. La presente investigación intenta realizar un ejercicio de aplicación de lo que se conoce actualmente como Teoría y Crítica *Queer*, que consiste, en líneas generales, en el estudio multidisciplinario de ese aspecto de la vida humana que se considera privado y resistente a revelarse dentro de un discurso socio-histórico: la sexualidad. Es decir, se trata de un estudio que consiste en *una desconstrucción de los modos de sexualización como procesos simbólicos, sociales, culturales y estéticos*³⁸, un estudio que atendería a los procesos de subjetivación o producción de una subjetividad homosexual tal como ésta se manifiesta en sus diversas expresiones y escenarios, prestando especial atención a su expresión artística y, en nuestro caso particular, a la pintura.

Ahora bien, el movimiento de liberación gay surgió dentro de un contexto sociocultural en el cual la definición de la identidad sexual originó diversos movimientos, como el feminismo, al igual que lo fue con otras variantes como la identidad nacional, étnica o racial, y hasta por la llamada identidad ambiental³⁹. Hablamos de la postmodernidad, un período difícil de conceptualizar pero críticamente desarrollado por muchos autores. Se reconoce que la postmodernidad se inicia a mediados del siglo XX, en la década de los 70, dando pie a una serie de

³⁷ Juan A. Herrero, *Ob. Cit.*

³⁸ Steven Siedman en "Identidad: Diversidad y desigualdad en la luchas políticas del presente" por Mabel Belluci y Flavio Rapisardi. Disponible: <http://168.96.200.17/ar/libros/belluci.rtf> [Consulta: 2008, mayo 14]

³⁹ Andreas Huyssen citado por Anna Gradowska, *El otoño de la edad moderna: reflexiones sobre la postmodernidad*, pp. 17 – 18.

manifestaciones culturales en contraposición a la modernidad. Esther Díaz explica que la postmodernidad se gestó en el seno mismo de las vanguardias modernas, con la diferencia de que reimprime un carácter distinto a la noción misma de lo moderno: lo nuevo y el rescate del pasado, pero con una visión reciclada⁴⁰.

El filósofo venezolano Fernando Guzmán Toro nos explica que la postmodernidad es un *movimiento desconstructivo* de la razón ilustrada que se origina como resultado de una crisis de la *modernidad dominante*. Se caracteriza por mostrar *críticas a la filosofía occidental*, por adquirir un *compromiso ideológico con las minorías*, por la *pérdida de la historicidad*, el fin de los sistemas culturales globales que buscaban dar soluciones a toda eventualidad (los llamados *metarrelatos*) y la presencia de un punto de vista hedonista y ecléctico⁴¹. La aparición del concepto de "postmodernidad" es complicado y ha pasado por muchas y distintas fases. A principios de los años de 1950, este término fue empleado para designar la literatura y la crítica desarrollada luego de pasada la Segunda Gran Guerra⁴².

La Modernidad, por su parte, apostaba al *progreso* como forma de vida total; para ello, la ética encontraría universalidad partiendo de normas fundadas racionalmente⁴³. En la llamada era postmoderna, en cambio, dice Gilles Lipovetsky, domina la representación de una cultura extremista que lleva la lógica del modernismo hasta límites excesivos, instigando el apego a un hedonismo exacerbado, que incluye la asunción de estados alterados de conciencia asociados al consumo de drogas y la incorporación de la liberación, el placer y el sexo como valores de la cultura cotidiana. Se origina, así, una especie de narcisismo cultural y estético alimentado por el imperio de la imagen como apariencia o como espectáculo, así como una falsa identidad influenciada por los medios de comunicación masivos,

⁴⁰ Esther Días, *Postmodernidad*, p. 23.

⁴¹ Fernando Guzmán Toro, "El narcisismo de la postmodernidad o la crisis de una modernidad decadente". Disponible: http://www.serbi.luz.edu.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162004007000008&lng=pt&nrm=i [Consulta: 2008, octubre 02].

⁴² Anna Gradowska, *El otoño de la edad moderna: reflexiones sobre la postmodernidad*, p. 39.

⁴³ Esther Días, *Ob. cit.*

haciendo surgir una nueva era de la vacuidad que reclama enérgicamente a la Era Moderna sus errores cometidos⁴⁴.

En el siglo XX se inician una serie de acontecimientos que colocan a la humanidad en un ejercicio de autoconciencia: *una nueva especie de descreimiento en el progreso global de la humanidad*⁴⁵. Los efectos de la segunda Guerra Mundial, de los sucesos de Hiroshima y Chernobyl, de los desastres ecológicos causados por el uso de armas biológicas, lograron que toda la fe puesta en la ciencia, en el progreso, en la Razón, se derrumbaran. Como los sobrevivientes del famoso naufragio del transatlántico *Titanic*, los ojos de la humanidad veían cómo se hundía la confianza en el progreso de la ciencia y la tecnología. *La ciencia entra en crisis... (...)...el conflicto se origina en la comprobación de la ciencia, a través de sus aplicaciones tecnológicas, produce bienestar, pero también (...) destrucción*⁴⁶.

En este ambiente de postguerra, la humanidad desencantada de los ideales modernos desprestigiados e inmersos en un clima caótico y fragmentado, elige concentrarse en los intereses individuales. Por esta razón, la postmodernidad se caracteriza por sus conceptos de pluralismo y relativismo⁴⁷. *La revolución sexual* [por su parte], *al liberar todas las virtualidades del deseo, lleva a preguntarse por la orientación [sexual] de cada uno*⁴⁸ de los individuos. Como señala Anna Gradowska⁴⁹, la década de 1980 dio pie al surgimiento de ciertas subculturas marginadas que ahora exigían su reconocimiento, debido a la nueva situación de pluralidad que se respiraba en el ambiente. El movimiento femenino, el de los homosexuales y, hasta los enfermos de SIDA, vieron la ocasión de darse a conocer y a legitimizarse como grupos sociales existentes.

⁴⁴ Gilles Lipovetsky cit. por Fernando Guzmán Toro, *Ob. Cit.*

⁴⁵ Esther Días, *Ob. cit.*, p. 24.

⁴⁶ Días, *Ibidem.*, p. 29.

⁴⁷ Anna Gradowska, *Ob. cit.*, pp. 17 – 18.

⁴⁸ Gabriel Cocimano, “Ambigüedades: El transgénero en la postmodernidad”. Disponible: <http://www.margencero.com/articulos/ambigüedades.htm> [Consulta: 2008, octubre 02].

⁴⁹ Gradowska, *Ob. cit.*, p. 117.

La postmodernidad se caracteriza por mostrar una cultura hedonista, identidades híbridas y ambigüedad sexual⁵⁰ [figura 6]. Gabriel Cocimano nos comenta que la postmodernidad avanza hacia una realidad más abierta y tolerable, y que fue el *feminismo* el movimiento que quebrantó el orden discursivo de la modernidad, logrando que el sexo se hiciera político, traduciéndose en relaciones de fuerzas y de poder. Gracias al feminismo...

...aflora una figura inédita de lo femenino, emancipada de los viejos roles y sexuada: tanto en la teoría como en la militancia, el feminismo recicla al ser-femenino por la valoración que hace de él en todos los aspectos, psicológico, sexual, político⁵¹.



6) Thomas Beatie,
el primer hombre embarazado.

De igual modo, Silvia Tubert señala que el feminismo junto con el psicoanálisis y la filosofía postmoderna, son los postulados teóricos contemporáneos de Occidente que funcionan cabalmente para comprender los *problemas referentes al conocimiento, la diferencia entre los sexos, la subjetividad y el poder*. Dichas perspectivas admiten un pensamiento crítico que no pretende aportar una visión unitaria y unívoca, sino más bien, una crítica radical abierta en la cual prevalece *el cambio, la incertidumbre, la ambivalencia y la falta de puntos de referencia seguros*; una crítica donde se propone una interacción entre culturas fragmentarias y transicionales, polifónicas. De esta manera, se consideró que sería más productivo, conceptualmente hablando, situar al hombre y a la mujer dentro de un contexto conformado por los llamados *sistemas de géneros*. Estos sistemas constituyen una categoría sociológica que se contrapone a la distinción tradicional entre hombres y

⁵⁰ Gabriel Cocimano, *Ob. cit.*

⁵¹ *Ibidem.*

mujeres basadas en la diferencia orgánica de los sexos⁵². No obstante, *el discurso posmoderno cuestionador de la identidad de los géneros afirma que éstos son contruidos social y culturalmente*⁵³. El sistema de géneros del feminismo, renegó de las diferencias del comportamiento heterosexual de los individuos (masculino y femenino) como único comportamiento válido e ideal, pero no renegó ni de las diferencias anatómicas ni del placer erótico entre los dos sexos.

Así, sobre este muelle simbólico que dejaba el movimiento feminista, atracaron las embarcaciones de los gays y lesbianas a finales de los 60, década en la cual proliferaron los grupos de reflexión sobre la homosexualidad en los grandes centros urbanos. Luego de los sucesos de Stonewall, las viejas y nuevas organizaciones comenzaron a penetrar el escenario público exigiendo derechos civiles. De esta manera, apreciamos cómo surgen los nuevos modos de auto-representación e identificación como, por ejemplo, la circulación de los periódicos *Gay Power*, *Come Out* y *Gay*, ayudando a configurar lo que sería, más adelante, la presencia social de una “minoría sexual”. Así, la política predilecta fue la llamada...

*"política de la visibilidad", (...) conjunto de estrategias de crítica y creación de nuevos patrones sociales de representación, interpretación y comunicación: el "darse a conocer" o coming out se constituyó en la herramienta privilegiada. Las "marchas del orgullo" fueron parte de esta estrategia. Aquí también podemos analizar la creciente pluralización: mientras las primeras marchas eran convocadas bajo el lema de "Marcha del orgullo lésbico-gay", en la actualidad la consigna fue ampliada a "Marcha del orgullo lésbico-gay-travesti-transsexual y bisexual".*⁵⁴

Podemos apreciar cómo esta política de visibilidad fue alimentando la construcción de un espacio simbólico que abarcó los diferentes ámbitos sociales. El arte no escaparía de dicha política. Cada vez más, la actividad artística fue apropiada por la comunidad sexualmente diversa, sobre todo por los gays, como una

⁵² Silvia Tubert, "Psicoanálisis, Feminismo, Posmodernismo" en *Género, psicoanálisis, subjetividad* por Mabel Burin y Emilce Dio Bleichmar (Comps.), pp. 289 – 312.

⁵³ Gabriel Cocimano, *Ob. Cit.*

⁵⁴ Belluci Mabel y Flavio Rapisardi, *Ob. Cit.*

herramienta indispensable de esta política de visibilidad. No se escatimaron recursos ni elementos plásticos para la expresión del deseo homoerótico. La pintura y la fotografía fueron los principales medios escogidos por los artistas para mostrar, ante los ojos de los ignorantes, la existencia de una relación erótico-afectiva tan natural como cualquier otra relación heterosexual.

En la actualidad, la sociedad ha tomado más conciencia de la heterogeneidad de culturas y subculturas. Se ha abierto el diálogo a la “diversidad”. La cuestión homosexual ha dado paso al desarrollo distinto de la personalidad humana. *La presencia de los homosexuales en las artes, la literatura, la arquitectura, el diseño y en la moda podría entenderse, y muchos lo hacen, como una simple respuesta a la opresión*⁵⁵. A este respecto, aunque el autor Pedro Restrepo Peláez ha sido disculpado en el prólogo de su libro, admite al mismo tiempo que condena a la homosexualidad masculina y femenina como factores que han llevado a las artes visuales por un solo camino: al frivolidad, la decadencia, la superficialidad, lo ornamental⁵⁶. Quizá, los individuos de las comunidades gays y lesbianas vean el arte como un subterfugio para combatir la opresión a la cual, todavía hoy, son sometidos. Cabría preguntarse entonces: ¿los homosexuales son diferentes porque son artistas o, mejor, siendo artistas pueden ejercer con menos conflictividad sus diferencias con la sexualidad heterodominante? *Lo cierto es que los homosexuales no son completamente normales; y reducir sus variadas y complicadas vidas a un modelo moralista y simple es pasar por alto lo que su diferencia tiene de esencial y estimulante*⁵⁷.

⁵⁵ Andrew Sullivan, “¿A favor de qué están los homosexuales?”. Disponible: <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/derhum/cont/56/pr/pr27.pdf> [Consulta: 2009, abril].

⁵⁶ Pedro Restrepo Peláez, *El homosexualismo en el arte*, pp. 15 – 20.

⁵⁷ Sullivan, *Ob. Cit.*

UN ARTE HOMOERÓTICO

3

No cabe duda de que, a lo largo de la historia del arte universal, ha existido un marcado gusto por mostrar el cuerpo masculino sexuado. Desde los griegos y los romanos, los testimonios artísticos aparecen en cantidades considerables. Un ejemplo que llama la atención es el *Fauno de Barberini* [figura 7], una escultura de arte griego de estilo helenístico que, al más puro modo seductor de un *pornostar*, seduce a quien lo observa. Frente a este particular fauno, se originan las siguientes interrogantes para entender la naturaleza de una sensibilidad homosexual: ¿existe realmente una estética que refleje lo erótico homosexual? ¿O es acaso el observador el que le otorga su carácter homoerótico a una obra de arte? ¿Es su gusto sexual el que condiciona su apreciación del objeto artístico? Existe una respuesta, si no única, al menos sí relativa.

En este sentido, tienen gran importancia los aportes de Ramón Almela, en su texto “Homosexualidad: entre la censura artística y la aceptación”¹, concebido para una conferencia sobre la semana cultural del orgullo LGBT², en México. Almela aborda en su ensayo el problema de la censura y el de los obstáculos existentes para la representación de la realidad homosexual en el arte, acusando a los diferentes entes de poder (como por ejemplo la Iglesia católica) de ser los responsables de promover prohibiciones



7) *Fauno de Barberini*,
escultura helenística.

que estimulan la oposición de la sociedad a las relaciones erótico-afectivas entre personas del mismo sexo. El referido autor deduce que es necesario comprender y estudiar los diferentes modelos socioculturales que toman posición frente a la realidad homosexual para, de este modo, llegar a entender la censura que el arte que expresa esta realidad ha sufrido a lo largo de la historia. He aquí algunas de sus ideas:

*Abordar la realidad de la censura de la representación artística homosexual (...) necesita de una contextualización del proceso perceptivo de la cultura respecto al hecho homosexual. (...) Resulta (...) asombroso cómo el cuerpo -un conjunto de hechos biológicos- puede ser sometido a cambiantes interpretaciones, dependiendo de las agendas políticas y sociales del momento al no entender la verdadera esencia de la sexualidad.*³

¹ Ramón Almela, "Homosexualidad: entre la censura artística y la aceptación". Disponible: <http://www.criticarte.com/Page/file/art2004/CensuraHomosexualidadPrint.html> [Consulta: 2007, noviembre 15].

² Las siglas LGBT significan: lesbianas, gays, bisexuales y transexuales. Muchos otros investigadores, por cuestiones de gustos políticos o estilo, prefieren GLBT. Actualmente, se han añadido más siglas a esta nomenclatura, con el fin de no negar otra existente orientación sexual.

³ Ramón Almela, *Ob. Cit.*

Y más adelante agrega que... *la sexualidad es una construcción de la inteligencia humana que transfigura, transforma y tal vez deforma el sexo biológico*. Como apreciamos, Almela propone el estudio de la aceptación de la homosexualidad por medio del arte a través de una investigación de la historia socio-cultural. Edward Lucie-Smith, por su parte, asegura que la aparición, y por ende, la influencia de las personas homosexuales han logrado *teñir* de una manera particular –y surtir un *strange effects*- en las artes visuales a partir de los años 70⁴. Con el fenómeno *Stonewall Inn*, el movimiento de emancipación homosexual tomó mayor fuerza y rebeldía, dándose a conocer, con un lenguaje propio y una estética única, a través de un arte decididamente homoerótico.



8) Von Gloeden, *Sin título*.

No obstante, ya la fotografía en el siglo XIX anunciaba lo que sería la presencia de dicha estética. Uno de los precursores detrás de la cámara fotográfica fue el barón alemán Wilhelm Von Gloeden (1856-1931), quien mostró desnudos masculinos con un carácter marcadamente homosexual, como se puede apreciar en la imagen 8: los jóvenes, al mostrar sus glúteos de una

manera sensual y voluptuosa frente al receptor, se revelan de una forma pasiva y feminizada, características destinadas a la representación artística de la mujer, camuflados bajo un concepto de antigüedad griega para reducir, de este modo, la potencia de su evocación e impacto sexual. Sus desnudos evocan a chicos en su estado natural en los pueblos mediterráneos, en contacto espiritual con sus antepasados, alejados de los maltratos de la civilización. Debemos recordar que, años antes, los desnudos masculinos no debían exhibir sus genitales, éstos debían

⁴ Edward Lucie-Smith, *Art in the seventies*, p. 84.

permanecer en la sombra. Von Gloeden fotografió a adolescentes desnudos por completo, con la luz sobre sus órganos sexuales, revelando el antiguo sentimiento griego del joven complaciendo a su mayor (pederastia). Sólo que en este caso, los hombres mayores no aparecen en las fotografías, pero su intervención se sublimaba a su función de coleccionista. Es decir, el solo hecho de que poseyera la fotografía de un púber desnudo lo convertiría en un *erasta*⁵.

Durante el siglo XIX, las personas veían el cuerpo desnudo fascinante pero al mismo tiempo como algo inquietante y prohibido, un viejo tabú heredado del pensamiento judeocristiano. Sin embargo, con la llegada del siglo XX surge la verdadera revolución del desnudo frente a la cámara fotográfica. Los fotógrafos empezaron a disfrutar de los avances tecnológicos producidos en el medio en el cual trabajaban. La disposición de cámaras más pequeñas, más fáciles de manipular, lograron conseguir una observación más detallada y cercana del cuerpo humano, junto con la utilización de nuevos ángulos y distancias con respecto al objeto fotografiado. De esta manera, con este nuevo enfoque surgió la fragmentación y el desorden (agregaría el gusto por el detalle), con la capacidad de revestir con un nuevo misterio el cuerpo humano, requisito fundamental para la existencia del erotismo⁶.

Así se inicia en la década de 1980 un nuevo concepto en la representación del cuerpo, sobre todo el masculino. El desnudo homosexual se libera, se hace presente de manera explícita frente al observador, marca su territorio e impone su dominio. Se libera de eufemismos y de recatadas insinuaciones. Comienza el desnudo homoerótico su polémica lucha por hacerse reconocer como arte, como vehículo de expresión de ese sentimiento reprimido por muchas culturas anteriores. De esta forma, aparece uno de los grandes líderes en la fotografía estadounidense, el inconfundible Robert Mapplethorpe (1946-1989), quien mostró (como él mismo lo

⁵ William A. Ewing, *Amor y deseo*, pp. 41 – 42.

⁶ William A. Ewing, *Ob. Cit.*, pp. 44 – 45.

dijo) la locura de la vida en la que vivía, haciendo visible el escenario de la ciudad de New York⁷, protagonista del nacimiento de la rebelión *gay* contemporánea [figura 9].

La obra de Mapplethorpe fue objeto constante de polémicas críticas. Al mismo tiempo que era prohibido y vetado, se daba un efecto totalmente contrario: *la construcción de un imaginario homoerótico*⁸. Las fotografías de este artista se reconocen por el atractivo erótico y sensual de los cuerpos escultóricos que la protagonizan. Con un lenguaje rudo, Mapplethorpe revela, a través



9) Mapplethorpe, *Cock*.

de su experiencia plástica, mucho de su intensa y misteriosa personalidad. Desnudos sadomasoquistas son una invariable en su trabajo, mostrando su percepción acerca de la práctica que recién “acababa de ponerse de moda” en el ambiente homosexual de las ciudades de New York y San Francisco⁹.

En este punto hay algo que es obligatorio comentar y que se aprecia claramente: se trata del uso del cuerpo desnudo sexuado en la estética homoerótica. Como lo señalan en su tesis Da Silva y Ríos, la estética *gay* se reconoce como el conjunto de elementos estilísticos de carácter erótico que representa la relación entre personas del mismo sexo (masculino) y que utiliza el desnudo y semidesnudo como su forma de expresión más relevante¹⁰. Al respecto, el artista y profesor Jesús Martínez Oliva explica la necesidad (quizás autoimpuesta o quizás no) de la

⁷ Flavia Puppo (Comp.), *Mercado de deseos: Una introducción a los géneros del sexo*, p. 71.

⁸ Ramón Almela, *Ob. Cit.*

⁹ Edward Lucie-Smith, *La sexualidad en el arte occidental*, p. 268.

¹⁰ Arnaldo Da Silva y Denisse Ríos C., *Ensayo fotográfico sobre "estética gay" usando la visión y estética del fotógrafo venezolano Fran Beaufrand*, p. 46.

construcción de la identidad homosexual sobre la base del *cuerpo* y del *sexo*. En la historia de la sociedad, la representación de la materialidad corporal ha estado sujeta al establecimiento de categorías que responden a una estrategia de control y de dominación sobre las minorías excluidas o perseguidas, como es el caso de las mujeres, los niños, los esclavos y los homosexuales. Martínez Oliva expone que el sujeto masculino patriarcal adquiere su identidad alienándose de su propio cuerpo y dominando el del otro, lo que le otorga su auto-reconocimiento como sujeto heterosexual, convirtiendo su cuerpo como símbolo de fuerza y poder que trasciende lo corporal¹¹.

Si tomamos en cuenta el diseño de esta heteronormatividad, se explica que el homosexual se haya convertido en una categoría corpórea definida a partir de una reducción de sus deseos y prácticas sexuales. A través de su artículo, Martínez Oliva, muestra cómo la representación voluptuosa del cuerpo masculino, como objeto de deseo y de identificación, ha sido factor catalizador en la construcción de la identidad homosexual y, por consiguiente, en la creación de una estética homoerótica. De hecho, las imágenes producidas luego de Stonewall siguen este esquema: la asimilación entre cuerpo masculino y homosexualidad. Como bien es sabido, durante los años 80, la aparición del mal llamado “cáncer gay” (HIV-SIDA) colocó al cuerpo homosexual en una posición todavía más frágil y vulnerable frente a la norma social imperante, la cual encontró, en la pandemia, nuevos argumentos para acusar a los homosexuales de atentar contra un orden sexual reproductivo, “natural” y “saludable”. El arte se convierte en un escenario ideal para afrontar crítica y creativamente estos conflictos. Dos posiciones se destacan en relación con la representación de la homosexualidad en el arte. La primera corresponde a la de aquellos activistas que renuncian a la idea de llamar la atención sobre el cuerpo para

¹¹ Jesús Martínez Oliva, “Identidades corporales (Algunas representaciones de la homosexualidad en el arte contemporáneo a través de la reducción a cuerpo)”. Disponible: http://books.google.co.ve/books?id=zx2mT_aTMfMC&printsec=frontcover [Consulta: 2008, febrero 23].

conseguir algún tipo de respetabilidad dentro de la comunidad, queriendo ser percibidos como sujetos sociales semejantes a cualquier otro. La segunda corresponde a la de los activistas que apostaban por la manifestación explícita de la propia corporalidad homosexual, justificándola como estrategia de afirmación frente a los heterosexuales¹². Estas dos posiciones se reflejan, de diversas maneras, en la representación de un imaginario homoerótico en el arte.



10) Tom of Finland,
Sin título

Otro artista que dio forma a este imaginario homoerótico, con un lenguaje mucho más atrevido y explícitamente carnal, fue el finlandés Touko Laaksonen (1920 – 1991), mejor conocido por el seudónimo de Tom of Finland. A través de sus dibujos, en su mayoría en técnica de tinta china, muestran a “superhombres” con grandes y exagerados miembros viriles realizando actividades sexuales de manera explícita [figura 10]. Muchos críticos desdeñan el trabajo del finlandés por considerarlo superficial y obsceno. Otros, lo aplauden

por ser pieza fundamental en la creación de una estética homoerótica en plena lucha por el reconocimiento de los derechos de los gays. Además, no se puede obviar el excelente uso que tiene del medio pictórico. El trazo del lápiz es exquisito y su dibujo revela un estudio exhaustivo de las proporciones, los planos y los puntos de fuga.

Tom of Finland agrega a la construcción de la estética homoerótica elementos que pronto se convirtieron en una pauta del gusto de la comunidad gay. Da a

¹² Martínez Oliva, *Ob. cit.*

conocer, tras el fin de la segunda Gran Guerra, la subcultura *leather* (o cuero), muy vinculada a experiencias de carácter sadomasoquista. Leñadores, obreros, motorizados, marineros, prisioneros, policías, entre otros personajes, van vestidos (o casi vestidos) con telas sintéticas negras ceñidas al cuerpo, dejando a la vista sus ostentosos atributos sexuales. A pesar de que la obra de Tom of Finland no puede ser expuesta de manera natural como otras piezas de arte, debido a su alto impacto erótico y sexual, no se puede negar que su influencia sobre la comunidad gay ha sido importante. Numerosas obras y fotografías posteriores a su muerte continúan inspirando al genio homoerótico y siguen siendo empleadas en publicaciones gay, bares y clubes nocturnos (las clásicas imágenes que decoran las paredes del popular bar de ambiente caraqueño Pullman) y, por supuesto, en Internet.

Otros artistas, más cercanos al momento actual, muestran la influencia ejercida por la obra del finlandés. Entre ellos podemos mencionar al fotógrafo holandés Erwin Olaf y al español Ismael Álvarez, autor de dibujos animados.

Olaf, quien se dio a conocer en 1988 cuando ganó un premio de fotografía, es un artista que explora a través de su trabajo los problemas de género, la sexualidad, la desesperación, el humor y la belleza en cada serie fotográfica que publica. Una serie que llama la atención es la titulada *Fashion Victims* (2001) [figura 11], entre cuyas imágenes destaca la fotografía que revela a un hombre colocado contra un muro de madera, transmitiendo una gran fuerza corporal visible por la colocación de sus brazos y manos, por la acentuación de sus músculos, por la línea que se dibuja en la



11) E. Olaf, "Gucci" de la serie *Fashion Victims*.

parte baja de su espalda e incluso por sus glúteos que sugieren ese impulso transmitido hacia la pared. Observamos que su miembro viril se muestra en erección, lo que revela aún más esa disposición excitante de su cuerpo contra el panel marrón. Así, esta fotografía se convierte en una imagen muy poderosa, en su sentido sexual más evidente, situándose dentro de los esquemas de una representación de clara tendencia homoerótica: el cuerpo masculino en su máxima expresión de visibilidad, representado a través de un lenguaje sensual y lujurioso. Dentro del encuadre fotográfico, el artista ha sabido captar la esencia de una estética homosexual: una estética que coloca el acento en la representación del cuerpo humano masculino impregnado de un sensualismo dirigido a provocar un arrebató y una excitación sexual en el hombre.



12) Ismael Álvarez, *Siren*.

Ismael Álvarez, un diseñador gráfico *freelance* que trabaja con ilustraciones eróticas, nos ofrece una divertida, fantástica y personal visión de lo homoerótico. Su peculiar forma de hacer cómics revela (como él mismo lo señala en su *Web*) su adoración por el erotismo y la pornografía, agregando que el sexo es lo más bonito que existe, y como tal, debe ser apreciado sin tabúes ni tímidas miradas. Álvarez recurre a la técnica del tratamiento digital, con *Photoshop* o *Illustrator*, del dibujo elaborado, en principio, de forma tradicional. El imaginario cómic homoerótico de Álvarez revela un mundo donde a la imaginación no se le imponen

barreras que le impidan volar. Podemos encontrar en su amplia galería diversos personajes. Desde un tritón saliendo del mar [figura 12], en una posición erótica que muestra en una mitad, la virilidad de su cuerpo humano y, en su otra mitad, su ondulante y seductiva cola de pez. O hasta un San Nicolás, al más puro estilo de Tom

of Finland, que exhibe felizmente su pene en plena eyaculación, derramando subliminalmente su líquido seminal sobre el espectador.

Como hemos podido apreciar, el arte homoerótico es para la comunidad gay lo mismo que las *pin-ups* son para los demás hombres. El término *homoerotismo* es, entonces...

*...un relato (...) que opera por integración o complementariedad de dos (...) categorías culturales: erotismo y homosexualidad. El prefijo homo remite, por convención cultural, a la homosexualidad, de lo que se deduce que el homoerotismo comporta, registra o sugiere las aproximaciones eróticas (o del tipo que sean) entre sujetos de un mismo sexo.*¹³

Antonio Marquet, por su parte, en “Crónica de la XIII semana cultural gay”¹⁴ en México, se refiere a una *estética gay* (la cual no se aleja mucho de la estética homoerótica) señalando una serie de elementos constantes que aparecen representados (y los cuales se comparten): manifestación *de la relación homosexual en una doble vertiente erótica y afectiva*; un gusto predominante por el cuerpo desnudo, joven y atlético; marcada atracción por representar el aislamiento del sujeto (autoerotismo); interés por mostrar los distintos tipos que conforman la comunidad homosexual: locas, osos, *leathers*, chichifos (lo que en nuestro país conocemos por *chulo*) y, también, lugares de uso frecuente: bares y discos, saunas, parques o espectáculos. A estos aspectos habría que añadir también la incorporación y actualización de íconos de la corporeidad masculina tradicionales (como es el caso del santo mártir San Sebastián) y un marcado interés por el *kitsch* y por la trasgresión sistemática de ciertos tabúes sociales.

Para concluir provisionalmente, cabe destacar que el arte homoerótico, en su vertiente más popular, ha caído en la hipócrita imitación del arte clásico, accediendo a

¹³ Andrés Isaac Santana, “La voz homoerótica: De conceptos, angustias y límites”. Disponible: http://www.lajiribilla.cu/2002/n37_enero/949_37.html [Consulta: 2009, mayo].

¹⁴ Antonio Marquet, *¡Que se quede el infinito sin estrellas!*, p. 537.

una práctica que en épocas anteriores permitió su aceptación pública¹⁵. Por esta razón encontramos en la estética homoerótica algo del “sabor” de lo *Kitsch* y de lo *Camp*. Los reconocidos artistas franceses Pierre y Gilles son unos de los artífices más característicos de lo *Kitsch* postmoderno. Sus trabajos, que mezclan fotografía y retoques de pinturas, revelan ese gusto por lo barroco, la farándula y el espectáculo, lo religioso, el *pop art* y lo homoerótico.



13) Pedro Centeno Vallenilla, *Magnolia*.

Este contexto, rápidamente esbozado, es el que nos permite justificar una lectura contemporánea del legado plástico de Pedro Centeno Vallenilla, un pintor venezolano de principios del siglo XX cuya obra resulta, desde una perspectiva actual, clave en la consolidación de una estética homoerótica en Venezuela. Su obra pictórica, marcada por una visión simbolista de la realidad, vinculada con lo que el crítico Roldán Esteva-Grillet llama *pintura metafísica* [figura 13], revela un característico imaginario homoerótico a través de la representación de hombres bellos, viriles, con cintura de avispa y exageradamente amanerados. El presente estudio intenta, como se verá en los capítulos ulteriores, reflexionar y poner en evidencia, desde una perspectiva contemporánea, el deseo homosexual reflejado en su obra plástica. A pesar de no haber dejado indicios explícitos acerca de su gusto sexual, Centeno Vallenilla contribuyó a la construcción de un imaginario homoerótico, hoy más vigente y perceptible que nunca.

¹⁵ Da Silva y Ríos C., *Ob. Cit.*, pp. 103 – 104.

CAPÍTULO DOS

*EN DOS TIEMPOS:
BREVE HISTORIA DE LA RECEPCIÓN Y DE
LA COMPRENSIÓN DE LA REFERENCIA
HOMOERÓTICA EN LA PINTURA DE PEDRO
CENTENO VALLENILLA*

**PRERRAFaelISMO, SIMBOLISMO, NEOCLASICISMO,
FASCISMO Y NACIONALISMO EN EL HOMOEROTISMO DE “AYER”**

1

Este trabajo de investigación pretende reflejar cómo la concepción inicial de una obra plástica, en una época pasada y dentro de un marco de connotaciones distintas, ha logrado alcanzar otro significado en nuestra propia época postmoderna. La obra de un pintor como Pedro Centeno Vallenilla es una interesante muestra de ello: se ha resemantizado adquiriendo una nueva significación (o quizá siempre lo tuvo y nadie se atrevió a expresarlo) ante los ojos del público o del crítico de hoy. Leeremos la obra de Centeno Vallenilla en su contexto original pero, además, trataremos de reconocer y de mostrar la existencia de una estética homoerótica reflejándose a lo largo de las diversas etapas de su pintura. Algunos de los lectores de este trabajo considerarán absurdo este intento. Otros pensarán que se trata de "agua tibia ya descubierta". Pero lo cierto es que este estudio vale la pena, pues como críticos estamos en una posición tan privilegiada como el

mismo artista. En este sentido, cabe citar las palabras de Oscar Wilde de su obra *Intenciones* cuando señala que:

*...el crítico [es] en su estilo tan creador como el artista, cuya obra en verdad puede tener valor meramente porque da al crítico una sugestión para un nuevo modo de pensamiento y sentimiento que puede llevar a cabo con igual o tal vez más distinción de forma, y gracias al empleo de un nuevo medio de expresión...*¹

A este respecto, la condición subjetiva juega un importante papel, como en líneas más adelante lo señala el mismo Wilde. La intervención del crítico en la construcción de la obra de arte es tan productiva como la misma obra en sí. La presencia del crítico es fundamental para el destino de la obra y su intervención puede ser tan creativa como la obra misma. Existen, así, dos perspectivas sobre un mismo objeto artístico: la crítica objetiva e impersonal y la crítica puramente subjetiva. Como dice Wilde, *toda creación artística es, y siempre será, absolutamente subjetiva*²; la buena crítica de arte, por su parte, es siempre *relativamente subjetiva*. Traemos a colación esta teoría de Wilde, para justificar lo que expondremos a lo largo de este segundo capítulo. Pues la obra de Centeno, aunque muy escasamente comentada dentro de la historia del arte venezolano³, estará determinada dentro del presente estudio, por los puntos de vista generados en el escenario cultural de la postmodernidad; escenario en el cual el planteamiento de los derechos de la diversidad sexual, la existencia de una nueva experiencia de lo erótico y el imperio de un marcado individualismo crean las condiciones para leer esa obra desde la propia experiencia subjetiva del crítico. Se trata de confrontar dos modos de ver, en dos tiempos, al abordar la misma obra de Centeno Vallenilla.

¹ Oscar Wilde, *Intenciones*, p. 207.

² Wilde, *Ob. Cit.*

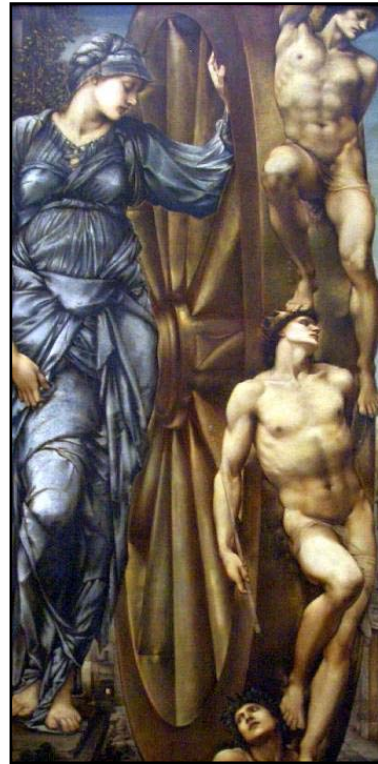
³ Como lo señala Francisco Da Antonio, confrontar la obra de Centeno Vallenilla constituye un reto para cualquier investigador. *No existe ningún otro material biográfico ni, al parecer, ningún otro texto cuya consulta facilite un mayor acercamiento susceptible de enriquecer la mirada y profundizar la mirada.* MACSI, *Pedro Centeno Vallenilla*, p. 7.

En el estudio exhaustivo realizado por Francisco Da Antonio para la única exposición retrospectiva que se ha realizado del pintor se puede apreciar el desprecio y la marginación a la cual ha sido sometida la extensa obra de este artista venezolano, olvidado y relegado mediante calificativos despectivos. Centeno Vallenilla fue un artista de una privilegiada posición social y cultural, gracias a lo cual tuvo la oportunidad de formarse en la ciudad de Italia bajo los lineamientos del academicismo francés, donde además, pudo confrontar *in situ* las obras de los grandes maestros de la pintura. Al mismo tiempo, contribuyó, con su pincel, a la consolidación del paisaje simbólico ideal que el fascismo requería, siendo elogiado gratificadamente por el mismísimo Benito Mussolini.

LA HERMANDAD PRERRAFaelISTA

Una de las corrientes influyentes en la obra de Centeno fue el Prerrafaelismo. Esta corriente artística debe su nombre a la inspiración que va en contra de las obras del italiano Rafael Sanzio (1483-1520) y *hacia todo el arte que, para realizar “la belleza”, ha traicionado “la verdad”, y tiende hacia una consciente emulación de la pintura primitiva*⁴. Dicho movimiento se originó, como *confraternidad*, en la ciudad de

Londres en 1848, teniendo como principales fundadores a los reconocidos personajes: Dante Gabriele Rossetti (1828-1882), William Holman Hunt (1827-1910) y John Everett Millais (1829-1896). En su esencia, el prerrafaelismo es el romanticismo dentro del arte inglés⁵, un movimiento estético que buscaba expresar los sentimientos



1) Edward Burne-Jones,
La rueda de la fortuna.

⁴ María Teresa Benedetti, *Los Prerrafaelistas*, p. 9.

⁵ Julia Domínguez, “La escuela prerrafaelista en Valle”, Disponible: <https://www.msu.edu/user/oming18/prerrafaelismo.html> [Consulta: 2009, enero 18].

inspirados en temas medievales, en el pasado grecolatino y hasta en el Renacimiento. Los artistas prerrafaelistas se proponían trasladar al lienzo sus estados anímicos, consiguiendo la estilización lírica y poética de las figuras dentro de la composición pictórica. *La profusión de detalles y una marcada tendencia a lo arcaico se unen en el prerrafaelismo para crear esa expresión romántica tan propia de la escuela inglesa*⁶.

La corriente prerrafaelista propugnaba un reproche moral e intelectual hacia el absolutismo académico y su perenne frivolidad, instando de esta manera a la defensa de un arte más exigente. Además, le atraía, pero al mismo tiempo rechazaba, *la relación (...) condicionante con la fotografía*, o la participación en *la polémica alarmante y premonitoria contra (...) la industrialización*⁷. Su reacción era contra el punto de vista del realismo, se oponía a los intentos de mostrar los efectos de la transformación violenta que había sufrido la civilización sin mediaciones ni matices. Para combatir este realismo, era necesario expresar ideas sinceras y genuinas; también era requerimiento obligatorio estudiar con minuciosidad la naturaleza para poder conseguir así una máxima representación elocuente de las ideas. Se debía indagar en el arte del pasado y extraer de allí sólo lo espontáneo, lo serio y lo inmediato, obviando lo superfluo y lo obvio. El arte prerrafaelista debía mostrar una gran perfección ante el espectador; las formas debían de ser refinadas, claras y concisas; de allí su característico uso del color luminoso y de figuras claramente contorneadas⁸.

Los prerrafaelistas estaban convencidos de la libertad individual del artista para elegir sus propias técnicas pictóricas y sus propias ideas. No obstante, los ideales que guiaban a la Confraternidad no eran homogéneos. Sus preferencias estilísticas se orientaron en dos sentidos: unos se inclinaron hacia un gusto medievalista, pues la Edad Media les resultaba una época de integridad espiritual y creadora que ya no

⁶ Domínguez, *Ob. Cit.*

⁷ Benedetti, *Ob. Cit.*

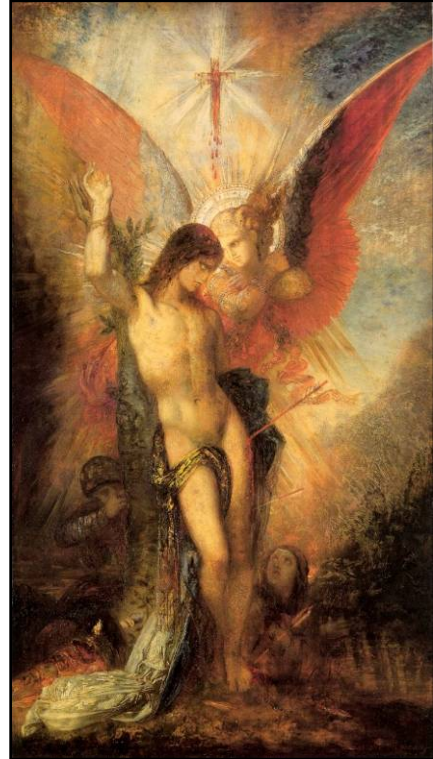
⁸ *Ibidem.*

volvería a hallarse en épocas ulteriores; los otros adoptaron, dirigidos por William Holman Hunt, el realismo y defendieron una cierta "verdad de la naturaleza"⁹.

El sueño (...) de los prerrafaelistas debe entenderse (...) como reacción a una modernidad de la que precisamente desconfían, aunque la otra polaridad que centra sus intereses, la adhesión al dato real, y la adopción de temáticas sociales los inducen a llevar a cabo una extraña mezcla de idealismo romántico, racionalismo y moralismo, típicamente victoriana.¹⁰

LA INVISIBILIDAD DEL SIMBOLISMO

El prerrafaelismo tuvo importantes efectos en movimientos y estilos posteriores, tal y como sucedió con el simbolismo. Para la segunda mitad del siglo XX, la nueva y pujante sociedad industrializada europea estaba orientada por un ideal positivista, por una visión científicista de la vida amparada en la idea de progreso y el poder del comercio. En contraposición con este ideal, surge el simbolismo. El calificativo de simbolista proviene de la esfera literaria: los principales exponentes del simbolismo literario son Baudelaire, Verlaine y Mallarmé. El último es considerado el fin y la corona del movimiento simbolista¹¹. Benet describe el sentido de la apuesta simbolista entre los poetas del siguiente modo:



2) Gustave Moreau,
San Sebastian y el ángel.

El poeta al frustrar, al eludir la cosa en sí, la ha de evocar por la simpatía de su lejana alusión. Es decir, que una vez creado el símbolo,

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ María Teresa Benedetti, *Los Prerrafaelistas*, p. 18.

¹¹ C. M. Bowra, *La herencia del Simbolismo*, p. 8.

*éste ha de evocar con más fuerza aquello que el poeta temió mirar o nombrar directamente*¹².

El movimiento simbolista, literario y plástico, se suscitó en Francia en la década de 1890. Surgió como reacción mística contra el enfoque realista del Impresionismo, contra el arte científico. Los simbolistas enaltecían una protesta mística contra la visión científicista y empírica de la vida que los realistas mostraban. Apostaban por una visión de un mundo ideal más real que el de los sentidos, deseando crear un arte no subordinado a la realidad contemporánea, objetando lo que traía la vida diaria, la industrialización y la degradación de la humanidad. Para estos artistas, el símbolo no solamente significa lo esotérico o secreto, de la misma manera podía referirse a los giros metafóricos o a cualquier otro juego de sustitución analógica¹³. La imagen pictórica simbolista, la metáfora, nos sugiere misteriosamente algo más de lo que puede mostrar, *realidades difíciles de aprehender. La imagen sugiere, no dice*¹⁴. Muchos de los artistas simbolistas han creado una distancia entre la obra de arte y el espectador. La obligatoria distancia emocional necesaria para que el símbolo exista. Los simbolistas...

*...tratan de expresar una experiencia sobrenatural en el lenguaje de las cosas visibles, y por consiguiente cada palabra es un símbolo y se usa (...) por las asociaciones que evoca de una realidad más allá de los sentidos (...) La esencia del simbolismo está en su insistencia en un mundo de belleza ideal, y en su convicción de que ésta se realiza por medio del arte*¹⁵.

Estos artistas descubrieron valores fundados en lo espiritual, tratando de exteriorizar una idea, de expresar algo diferente al mundo sensible y tangible, algo alejado de los valores del materialismo y del pragmatismo de la sociedad industrial. En una obra simbolista el espectador debe completar la obra por sí mismo, con algún elemento que descubre en su propio interior. *El arte manifiesta un misterioso poder*

¹² Rafael Benet, *Simbolismo*, p. 12.

¹³ Benet, *Ob. Cit.*, p. 9.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ C. M. Bowra, *La herencia del Simbolismo*, p. 13.

*para comunicar significado sin ser abiertamente concreto*¹⁶. El artista simbolista refleja, a través de su delicado pincel, los más recónditos sueños integrando al símbolo en una exquisita ornamentación. Defenderá el subjetivismo tocando, incluso, los límites de lo *frenético o hiperestésico*¹⁷. Será antirracionalista, pues se opondrá al *punto de vista realista o científico del arte, porque su misma naturaleza niega o destruye el mundo ideal que es el centro de sus actividades (...)*. Busca los *deseos secretos y las pasiones, las emociones de la soledad y del silencioso yo contemplativo*¹⁸.

Da Antonio opina que la obra de Centeno Vallenilla está influenciada por el prerrafaelismo y el simbolismo, pues tuvo como maestro de formación a Cirilo Almeida Crespo, un pintor venezolano que vivió en Europa durante 25 años, recibiendo toda la influencia de la ola prerrafaelista que se respiraba en el ambiente. En 1919, Pedro Centeno pintó *Elevación*, obra que fue descrita por un espectador de la época de la siguiente manera: *El asunto es de un simbolismo lleno de emoción y delicadeza*¹⁹. Más adelante, el crítico continúa:

El Simbolismo constituye (...) un capítulo absolutamente inédito del arte en Venezuela (...) Pedro Centeno Vallenilla (...) expresó con rotunda e incontestable elocución los contenidos esenciales, pero también formales e ideológicos de dicho movimiento...

Variados son los artistas venezolanos que mostraron en sus pinturas la influencia del simbolismo: Armando Reverón, Rafael Monasterios, Manuel Cabré, entre otros. Entre las obras de Centeno que se adhieren a esta corriente figuran: *El estanque muerto*, *La fuente*, *El Cristo bajo la noche*, *La noche* y, la obra que más interesa a la presente investigación, *El día* (1923). Ángel Corao, en la prensa de 1927, se refería al pintor en los siguientes términos:

¹⁶ Edward Lucie-Smith, *El arte simbolista*, p. 15.

¹⁷ Benet, *Ob. Cit.*, p. 12.

¹⁸ Bowra, *Ob. Cit.*, p. 15.

¹⁹ Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, *Pedro Centeno Vallenilla*, p. 16.

*Pedro Centeno, cuyo arte se aquilata, conserva íntegras sus características esenciales; y, como desde los albores de su iniciación, casi toda su labor que podríamos llamar nueva está saturada de un equilibrado y sugerente simbolismo (...)... en la triunfante plasticidad de sus creaciones, existe un aspecto simbólico que nos transporta de lo objetivo a lo subjetivo*²⁰.

EL CUERPO NEOCLÁSICO

Es claramente apreciable que en *El día* existe una referencia explícita al canon grecorromano. Dicha obra, dentro del marcado simbolismo característico de todo el trabajo de Centeno Vallenilla, nace en el contexto político de una Italia dominada por el fascismo de Benito Mussolini y refleja, de alguna manera, la alianza planteada por el dictador entre la belleza neoclásica y sus propios ideales raciales y políticos. Aplauda a nuestro pintor venezolano por haber logrado representar, con gran esplendidez, la raza única, el cuerpo ario fascista, y por haber puesto su arte al servicio de ese intento estratégico de someter cualquier diferencia idiomática, cultural y racial mediante la imposición de un pensamiento único. Recurrir a una estética neoclásica parece lógico en este caso.

Durante el período del neoclásico, la obsesión por recuperar el pasado grecolatino será una constante. Se volvieron los ojos hacia la Antigüedad grecorromana. Los artistas buscaron la inspiración en temas clásicos que recordaban a las recién descubiertas ciudades de Pompeya y Herculano; descubrimientos que se llevaron a cabo gracias a los avances científicos y tecnológicos que contribuyeron a poner en boga las glorias del mundo antiguo²¹. Con la vista puesta sobre la antigua Grecia, que se evidenciaba superior a la cultura romana, el neoclasicismo estaba sometido a la autoridad política, aspirando a ser un arte moderno implicado en la problemática de su momento histórico²². En este sentido, son dignas de mención las obras de Jacques-Louis David (1744 – 1825), un pintor que asume el papel del artista

²⁰ *Ob. Cit.*, p. 26.

²¹ William Fleming, *Arte, música e ideas*, p. 291.

²² Giulio Carlo Argan, *El arte moderno*, pp. 16 – 17.

3) Jean-Auguste-Dominique Ingres,
*Aquiles recibiendo los
embajadores de Agamenón*



que se involucra con la actividad política, cuya pintura ejerció una enorme influencia entre sus contemporáneos. Tal es el caso de obras como *El juramento de los Horacios* (1784) o *Los lictores devuelven a Bruto el cuerpo de sus hijos* (1789), en las cuales un mensaje a manera de manifiesto orienta al espectador hacia la acción política y social.²³

Mención aparte y destacada merece para nuestro asunto, la atención que recibe la representación del cuerpo masculino durante el neoclásico. Frederic Chordá, a partir de la lectura de *Male Trouble: A crisis in Representation* de Solomon-Godeau²⁴, nos ofrece una interesante apreciación de la representación de la masculinidad (o masculinidades) dentro de la estética neoclásica. Chordá nos comenta que, en la transición entre los siglos XVIII y XIX, el interés por el ideal del desnudo masculino heroico sufrió un desplazamiento por la aparición y la predilección conquistada por el desnudo femenino. A este respecto, la obra de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) titulada *Aquiles recibiendo los embajadores de Agamenón* (1800) [figura 3] proporciona importantes elementos de comprensión. La

²³ Fleming, *Ob. Cit.*, p. 285.

²⁴ Frederic Chordá, "Neoclásico: La representación masculina en el neoclásico". Disponible: <http://www.xtec.es/~fchorda/18web/tem/neo08.htm> [Consulta: 2007, noviembre].

pintura muestra el momento en que los representantes de Agamenón visitan a Aquiles para pedirle que vuelva a la batalla. Acompañado por Patroclo, que se encuentra de pie en una posición especial, con un *contraposto* marcadamente articulado, Aquiles aparece con una lira en sus manos sentado hacia la izquierda del cuadro; ambos hacen de la obra un manifiesto de las múltiples masculinidades que van desde el "masculino feminizado" al "masculino masculinizado".

...lo que Los Embajadores ilustran es este movimiento dual en el que la feminidad es simultáneamente expulsada (Briseida está confinada hacia el margen izquierdo y oscuro del cuadro) y reincorporada en el cuerpo andrógino de Patroclo y en la amistad griega entre hombres²⁵.



4) Jacques-Louis David,
Leónidas en Las Termópilas

Esta misma sensibilidad se puede apreciar en la obra de David, *Leónidas en Las Termópilas* (1800-1813) [figura 4], donde se observa al rey de Esparta rodeado de viriles soldados así como de efebos sirvientes. La representación del cuerpo masculino en el período Neoclasicismo, *se inclinará por una representación que no sea intensamente virilizada, sino*

buscando un ideal masculino andrógino²⁶. Así, se destacan tres particulares modos de pintura a los cuales recurren los artistas franceses para mostrar una masculinidad cargada de un gran erotismo y alejada de cualquier connotación militar o heroica.

²⁵ Chordá, *Ob. Cit.*

²⁶ *Ibidem.*



5) Pierre-Narcisse Guérin,
Morfeo e Iris.

por la elisión de sus genitales, la curva de su cadera y la expresión delicada de su cara²⁷. El segundo tipo de representación de masculinidad es el de varones sufrientes, del tipo de San Sebastián. Jóvenes que se muestran ahogados, asustados o muertos, revelando toda la vulnerabilidad y debilidad contraria a la representación viril de la masculinidad jacobina (la mostrada en *El juramento de los Horacios* de David). Para este caso resaltan las obras de Francois-Xavier Fabre (1766-1837)

Un primer tipo de masculinidad es el que adopta una morfología femenil. Es un personaje masculino que revela la apropiación de gestos y posturas femeninas. Ejemplo particular es *Morfeo e Iris* (1811) [figura 5] del francés Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833), en el cual Morfeo es representado recostado en un diván en una posición característica de los desnudos femeninos que se pintarán más adelante. A este tipo de pintura pertenece la obra de David *La muerte de Joseph Bara* (1793) [figura 6] en la cual se muestra a un joven *enfáticamente feminizado* que se reconoce

6) Jacques-Louis David,
La muerte de Joseph Bara
(detalle).



²⁷ Chordá, *Ob. Cit.*

tituladas *La muerte de Abel* (s. f.) y *La muerte de San Sebastián* (1789) [figura 7], pinturas que revelan un cuerpo masculino esbelto, vigoroso y hermoso pero muerto: *pathos y sexualidad, (...) se integran en una configuración que anuncia, de lejos, la presentación que el XIX hará del cuerpo de la mujer desnuda*²⁸. Finalmente, una masculinidad feminizada completamente sumergida en una sensibilidad erótica. Al respecto la obra de Jean Broc (1771-1850) *La muerte de Jacinto* (1801) [figura 8] habla por sí sola. Esta obra muestra el momento en que el dios Apolo sujeta al mortal Jacinto falleciendo, luego de haber recibido un golpe fatal. La atmósfera de la pintura deja entrever la evocación de lo que podría ser una referencia al amor homosexual dentro de la mitología griega.

UN ARTE FASCISTA

Encantado por la bella Italia y los grandes maestros del arte del pasado, como Miguel Ángel y Rafael, Centeno Vallenilla descubre que toda su propuesta pictórica se basará en este legado y en su perfección sobre el dibujo. Sobre la línea clara, bien delimitada en el lienzo, nuestro pintor forjará su propio imaginario inspirado en el pasado grecolatino. Esta elección coincidirá con el ascenso del fascismo en



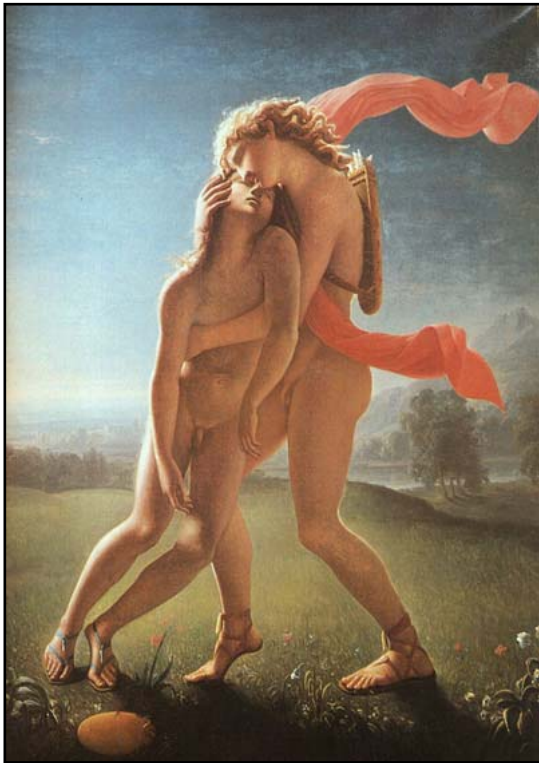
7) Francois-Xavier Fabre,
La muerte de San Sebastián

Italia y con su consecuente adhesión a los ideales del régimen de Mussolini. Justamente, un año después del ascenso al poder del líder fascista, Centeno Vallenilla llega a la capital italiana con el afán de enriquecer su vocabulario pictórico. En 1922,

²⁸ *Ibidem.*

Mussolini crea su gran milicia llamada el *Gran Consejo Fascista* y luego de un año, en 1923, Italia ya se ve bajo los dominios de su régimen totalitario.

Teniendo como líder único a Benito Mussolini, el régimen fascista orienta su ideología sobre el nacionalismo y el estatismo, haciendo del Estado "dueño absoluto" de las producciones generadas en el país, producciones que abarcaban todos los ámbitos: el económico, el social y el cultural. La ideología fascista se impone, así, como un pensamiento dominante a través del ejercicio de una fuerza psico-afectiva²⁹,



8) Jean Broc,
La muerte de Jacinto.

destruyendo cualquier otro ideal de práctica política y de expresión socio-cultural.

*El fascismo, en un amplio esfuerzo por adoctrinar a la sociedad, se vale de la propaganda, la acción cultural, movilizaciones ritualizadas de la población y una política económica y social con base en la intervención del Estado como fuente generadora de bienestar y actividad*³⁰.

De esta manera, el régimen fascista no escatimó esfuerzos para tratar de definir sus líneas fundamentales de conducción ideológica a través de la búsqueda de un *ennoblecimiento cultural* que recurriría a la reactivación de ciertos *esquemas clásicos de expresión artística*,

con especial atención en las *artes figurativas*³¹. Mussolini estaba convencido de que era necesario crear un arte que reflejara la unidad de la Italia fascista; un arte que

²⁹ Umberto Silva, *Arte e ideología del Fascismo*, p. 151.

³⁰ Elisa Rodríguez, *Alegorías nacionalistas en la obra de Pedro Centeno Vallenilla (1937-1958)*, p. 111.

³¹ Silva, *Ob. Cit.*, p. 229.

debía mostrar las glorias del régimen, siendo tradicional pero al mismo tiempo moderno... *debemos crear un arte nuevo, un arte de nuestro tiempo, un arte fascista*³². Así, Centeno Vallenilla concebirá con su pincel el *anatómico ideal* del Estado fascista. El cuerpo ideal soñado por Mussolini para la consolidación de su Patria que busca su inspiración en la estética clásica grecolatina.

A este respecto, Itzel Rodríguez señala la importancia que tenía la concepción del cuerpo humano en el imaginario fascista, considerándolo como un problema de Estado. *Como las partes del cuerpo humano, cada parte del Estado debe operar en armonía, pero no en igualdad: así como la cabeza gobierna a las piernas, el gobierno tiene poder sobre los ciudadanos*³³. Bajo esta concepción, el Estado y sus ciudadanos deben estar unidos de manera indisoluble. Asimismo, *el cuerpo del Estado debe ser puro, purgado de la enfermedad e inmune a la contaminación exterior*³⁴. Por esta razón, es que se buscaba la pureza de la raza, la gran “raza aria”. Articulando una doctrina racista, el fascismo desechaba cualquier mezcla del “blanco” europeo con otras razas, haciendo del cuerpo de proporciones corporales perfectas el ideal de la belleza física fascista. Un cuerpo sano, puro, atlético y escultural debía cobrar vida en los jóvenes italianos. *Las imágenes de cuerpos fuertes, vigorosos, agresivos y alertas, reflejaban las cualidades que debía tener el Estado según la ideología fascista*³⁵.

NUEVO IDEAL NACIONALISTA

Estrechamente relacionado al pensamiento fascista, Centeno Vallenilla residenciado ya en Venezuela en 1950, durante la política dictatorial perezjimenista, reflejó en su arte el sentimiento nacionalista que caracterizará dicho período de nuestro país. Durante el mandato de Marcos Pérez Jiménez se desarrolló un interés

³² *Ibidem*, p. 230.

³³ Itzel Rodríguez Mortellaro, “El cuerpo en el arte nazi”. Disponible: <http://sepiensa.org.mx/contenidos/2004/cuerponazi/cuerponazi1.html> [Consulta: 2009, enero]

³⁴ Rodríguez Mortellaro, *Ob. Cit.*

³⁵ *Ibidem*.

por crear un arte que refiriera al pasado histórico, a las raíces culturales y étnicas tradicionales. Venezuela se hallaba en un proceso de construcción de la identidad nacional que necesitaba alcanzar la homogenización de las diferencias sociales, tanto raciales como culturales. De este modo, desde la plataforma de un gobierno autócrata y dictatorial, se pretendía orientar la identificación del pueblo con ciertos ideales nacionalistas para lo cual el régimen emprenderá su política del llamado *Nuevo Ideal Nacional*, un intento por generar valores, códigos y sentimientos capaces organizar una cohesión colectiva que permitiera el control de la sociedad en su conjunto.

El *Nuevo Ideal Nacional*, empleó una estrategia ideologizante para reorganizar el sentimiento cívico de los venezolanos; una estrategia fundamentada en el refuerzo constante de la idea de *lo nacional* mediante la exaltación de nuestros símbolos patrios y de nuestras costumbres típicas, todo con la intención de conseguir el control total sobre la

nación. De esta manera, Pérez Jiménez lograría la proyección necesaria de Venezuela ante el mundo como “una gran nación”. Así se empieza a exaltar el valor del mestizaje, del folklore, de lo vernáculo. Este movimiento nacionalista abarcará todos los rincones del país a través de múltiples vías: educativas, proselitistas y propagandísticas.

El desarrollo creciente de la producción petrolera permitirá, al mismo tiempo, que el régimen emprenda un ambicioso proceso de modernización de la



9) Pedro Centeno Vallenilla,
El cacao (detalle).

infraestructura urbana: Caracas se convertirá en un núcleo de avanzadas experiencias de urbanismo, arquitectura e ingeniería vial. La integración de la construcción de obras de interés oficial y social con el arte público contribuyó a generar cambios radicales en el paisaje capitalino. Carlos Raúl Villanueva y Francisco Narváez serán algunos de los muchos que contribuyan entonces a darle una nueva imagen moderna a la ciudad. En el contexto de la dictadura de Pérez Jiménez, la obra de Centeno Vallenilla se convirtió en la herramienta ideal para impulsar los motivos nacionalistas: *comprenderá que la idea de nación debe ser defendida y propiciada a través de su obra (...)... observará en el nacionalismo una vía loable para conducir la romántica carga de su creatividad*³⁶. Su obra apeló al mestizaje como ideal para la creación de una humanidad poderosa y espiritual, sugiriendo así el *arquetipo universal más perfecto*³⁷.

Ahora bien, todas estas referencias artísticas en la obra pictórica de Centeno Vallenilla corresponden al pasado, al momento del nacimiento de su particular estilo. Hoy por hoy, los avances y desarrollos del pensamiento crítico postmoderno, permiten leer de una manera renovada la obra de este artista. Su trabajo plástico, como se verá en el capítulo siguiente, puede leerse en la actualidad dentro de una atmósfera efectista del *kitsch* y de las tendencias extravagantes del estilo *camp*. Una lectura semejante puede contribuir a explicar las razones que pueden haber determinado la incorporación de algunas imágenes del legado pictórico de Centeno Vallenilla al imaginario gay contemporáneo, en el cual, el exhibicionismo explícito del cuerpo masculino constituye un valor ideológico y formal muy marcado y característico. Por este motivo, se hace necesario abordar los conceptos del *kitsch* postmoderno, la estética del *camp*, la influencia de la pornografía y el exhibicionismo radicalizado que demandan un porcentaje importante de la comunidad gay en la sociedad de nuestro tiempo.

³⁶ Elisa Rodríguez Campos, *Alegorías nacionalistas en la obra de Pedro Centeno Vallenilla*, p. 137.

³⁷ *Ibidem*, p. 139.

EL *KITSCH*, EL *CAMP*, LO PORNOGRÁFICO Y EL EXHIBICIONISMO EN EL HOMOEROTISMO DE “HOY”



Entramos ahora en otro aspecto de nuestro problema. Carlos Yusti, en referencia a la obra de Centeno Vallenilla, utiliza los siguientes calificativos: genio, amanerado, mariposón, rebelde, *kitsch*¹. Percibimos, efectivamente, algo en la pintura de este artista que deja translucir una sensación empalagosa del “mal gusto” que nos remite a una extravagante sensiblería. Puede reconocerse en buena parte de su obra el uso de un lenguaje plástico rebuscado que hace pensar en algunos exponentes del *kitsch* postmoderno, como Pierre y Gilles, con su ironía sensibilizada, su falsa pretensión de ser un arte serio y su sentido extremista hipertrofiado. Con la obra de Centeno Vallenilla sucedió algo similar a lo señalado por Baudrillard con respecto al arte moderno condicionado por el *kitsch*²: el cambio en los parámetros de apreciación estética ha creado la posibilidad de una nueva lectura. Una forma de expresión marginada por la historia del arte moderno que,

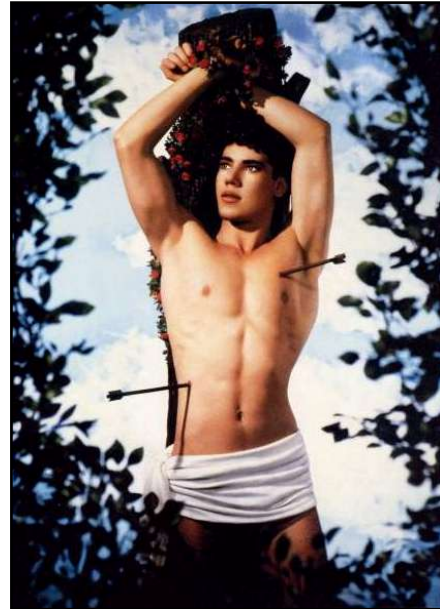
¹ Carlos Yusti, “El amanerado genio de Pedro Centeno Vallenilla”. Disponible: <http://www.escaner.cl/escaner55/yusti.htm> [Consulta: 2007, noviembre].

² Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estética*, pp. 57 – 58.

ahora, gracias a una nueva perspectiva postmoderna, ha sido reconsiderada, tomada en cuenta tras años durante los cuales se le creía muerta, desaparecida, dentro del arte academicista del siglo pasado.

CON SABOR A KITSCH

El *kitsch* tuvo sus comienzos en el siglo XX, cuando dicha palabra se empezó a utilizar para referirse a la *pacotilla artística* realizada para obtener *fáciles experiencias estéticas* en ciertos “coleccionistas de arte”³. Hablar del *kitsch* es hablar de mal gusto, lo exagerado, lo no-original, lo barato: es una *secreción artística* producida para una sociedad ansiosa por consumir todo lo que se le coloque en las vitrinas⁴. Para el año de 1870, la expresión *kitsch* ingresó al vocabulario de artistas y marchantes de Munich, utilizándose para designar a los bocetos baratos de fácil comercialización: el *pseudoarte* (un arte falso); y cuarenta años más tarde, logró su alcance internacional. Elena Moreno señala que hoy el *kitsch* es un concepto para designar la *inadecuación estética* del arte y la cultura contemporánea; inadecuación que se origina en el intento de producir efectos estéticos baratos y simulacros de refinamiento en el gran público consumidor.



10) Pierre et Giller,
Sebastián.

El kitsch se asocia al desarrollo del mercado de consumo masivo, tanto así que los teóricos e intelectuales lo ven como el hijo natural de la modernidad. Lo kitsch aparece en la historia en el momento en que la belleza en sus diversas formas es distribuida socialmente, igual que

³ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, p. 229.

⁴ Abraham Moles, *El kitsch: el arte de la felicidad*, p. 10.

*cualquier otra comodidad sujeta a la ley del mercado, de la oferta y la demanda*⁵.

Por su parte, Hermann Broch, el cual analizó el fenómeno del *kitsch* desde una perspectiva ética del arte, consideró que el artista mediocre está en la obligación de elaborar un arte de gran carga *efectista*⁶, es decir, que alcance a mover un sentimiento en el espectador, cayendo en lo cursi y lo trivial. Una obra rápidamente asimilable, de fácil comprensión, pero siempre *bella* con aires de canalla, malvada e irónica. Así, el artista se convierte en un *ser éticamente abyecto, como un malvado que desea el mal*⁷. Un artista que refleja una *belleza* complaciente. En este sentido, Anna Gradowska explica que la palabra *kitsch* proviene del alemán y significa *lo cursi*, y que surge para describir obras que vienen a complacer *gustos poco refinados*⁸.

Gradowska asimismo señala que durante el surgimiento de las primeras vanguardias artísticas, los artistas se vieron en la necesidad de continuar sus propios derroteros, dejando de lado al público espectador ansioso y acostumbrado a la *belleza clásica y de proporciones armoniosas*. El expresionismo, el futurismo, el dadaísmo, el cubismo y otras corrientes, derrumbaron los cánones de belleza instituidos oficialmente. Así, los intereses comerciales dieron al *kitsch* un lugar para satisfacer a ese público no acostumbrado a la fealdad empleada por los primeros vanguardistas. De esta manera, la autora señala que el *kitsch representa un fenómeno estrictamente moderno, relacionado con la segunda etapa del capitalismo, la de su expansión dinámica*. Con el *kitsch lo Bello* se convirtió en un producto de fabricación rápida. Pero, con el surgimiento de las vanguardias tardías, el *kitsch* adquirió un nuevo sentido –triunfal, por supuesto. Se convirtió en la herramienta ideal para expresar la denuncia del “gusto poco refinado” de las masas. De esta forma, los artistas debían

⁵ Elena Moreno, *La cara kitsch de la modernidad*, s. p.

⁶ Hermann Broch, *El kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, p. 10.

⁷ Broch, *Ob. Cit.*, p. 13.

⁸ Anna Gradowska, *Transformaciones de «lo bello»*, p. 156.

alejarse de cualquier cualidad de belleza por temor a ser *demasiado complacientes* con el público que estaba acostumbrado a ella⁹.

El *kitsch*, en tanto que producción estética efectista, funciona respondiendo a un cierto *sistema de imitación*. El *kitsch* se alimenta del pasado, de lo que con anterioridad ya ha existido, asumiendo *un discurso prefabricado que termina convirtiéndose en cliché*¹⁰. Un fenómeno cualquiera, dado reiterativamente, usado hasta el cansancio, hasta originar un estereotipo, sobre todo si en un principio fue innovador y “vanguardista”¹¹. Cabe agregar que todo esto no se podría dar sin la presencia de un cierto individuo con sensibilidad para este tipo de manifestaciones: se trata de alguien que proviene de la clase media, alguien que cree que disfruta de un arte de “buen gusto”, cuando en realidad lo que consume es el producto de la devaluación de la cultura de élite. *El hombre kitsch desea llenar su tiempo libre con la máxima excitación a cambio de un mínimo esfuerzo, por esta razón el kitsch puede definirse como un intento sistemático de huir de la realidad cotidiana*¹².

Para Umberto Eco el *kitsch* se percibe como una *forma de conocimiento*, como un fenómeno que tiende a sugerir al espectador, disfrutando al mismo tiempo de esa sensibilidad cursi, que consume en su mayor rango de calidad, una determinada estética del “buen gusto”¹³. Para Eco, el *kitsch* se disfraza de “arte de élite”, de buen y exquisito gusto, que luego es vendido a las masas que lo consumirán con la ingenua idea de que es buen arte y de una gran experiencia estética. De esta manera el *kitsch* se reduce a una gran y cínica farsa¹⁴. En parangón con la ideas de Eco, Moles señala la relevancia del *kitsch* para la nueva sociedad de consumo, por eso su catalogación como *estética de las masas*. Dicho autor explica que el *kitsch* se

⁹ Gradowska, *Ob. Cit.*, pp. 154 – 159.

¹⁰ Guillermo Borges, *El Kitsch en las fotografías de Alexander Apóstol, Nelson Garrido y Enrique Hernández D' Jesús*, p. 34.

¹¹ Léase “vanguardista” como sinónimo de “nuevo” o “ínedito” y no como vanguardia artística.

¹² Moreno, *Ob. Cit.*

¹³ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, pp. 83 – 140.

¹⁴ Eco, *Ob. Cit.*

ha inventando para satisfacer las necesidades del hombre común en su quehacer habitual, y por ende, no debería de ser clasificado como de “mal gusto”¹⁵. Por esta razón, es que su libro se titula *El kitsch: el arte de la felicidad*.

Precisamente, dentro de este mismo libro, Moles habla del *neokitsch* surgido por la aparición de la sociedad de consumo. Los objetos artísticos ahora, remitidos a una condición transitoria, son productos que alegran la vida del público masivo. El *kitsch* es interpretado como fenómeno que disuelve la originalidad de un arte previo para que sea aceptado y consumido fácilmente por todo hombre común, por el individuo corriente. El mismo autor afirma que el *kitsch se basa en una cultura consumidora que produce para consumir y crea para producir*¹⁶. Y al igual que la postmodernidad, el *kitsch* siente un extraño gusto *por el reciclaje irreverente, la iconografía y lo artificial, así como, el placer por el brillo y el color, el melodrama y la saturación*¹⁷.

LA APARICIÓN DEL CAMP

Entre los años de 1956 y 1966, surge el *arte pop* –también conocido como *Neodadá-*, movimiento artístico que buscó su inspiración en *imágenes de la publicidad, «cómic», embalajes y formas cotidianas, erotismo, etc.*¹⁸, con la finalidad de que el espectador reconociese fácilmente objetos comunes dentro de la obra de arte. De este modo, al apreciar la obra en sí, dicho espectador se ahorraría el esfuerzo mental que suponía apreciar una obra, por ejemplo, del expresionismo abstracto.

El arte comienza a transformarse en icónico, caracterizado por exaltar las imágenes en que los medios ejercen una notable influencia y que pareciesen trasladarnos a un nuevo barroco en que predominan lo

¹⁵ Moles, *Ob. Cit.*

¹⁶ *Ibidem.*, pp. 22 – 33.

¹⁷ Borges, *Ob. Cit.*, p. 50.

¹⁸ Juan-Eduardo Cirlot, *Arte del siglo XX: Pintura*, p. 401.

*exagerado de las formas y la exuberancia, sustituyéndose a las imágenes religiosas por los iconos del pop.*¹⁹

Esta tendencia tiene tres fundamentales características que lo definen. Primero, es un arte totalmente figurativo y realista. El artista pop está orientado hacia la representación tanto de su mundo contemporáneo como de su propia vida. En segundo lugar, por haber nacido en las ciudades de Nueva York y Londres, tiene una visión especial de las grandes metrópolis, de las grandes urbes del siglo XX. De aquí su vinculación con el medio urbano y con toda la cultura de masas que se desarrolló durante esa época. En último lugar, y no menos importante, el arte Pop considera el "motivo" solamente un vehículo para la concepción de la obra de arte. Para esta tendencia artística, el motivo es utilizado de una manera distinta a como se venía utilizando tradicionalmente. Ello explica que sus propuestas sean llamativamente atrayentes para el espectador²⁰.

Luego de la aparición del *pop art*, el *kitsch* fue promovido hacia la categoría de *arte elevado*²¹, pues los artistas lo habían reivindicado llevándolo a una nueva esfera estética: lo *camp*, que *es bueno porque es horrible*²². Y será Susan Sontag quien más analice y dé forma al gusto *camp*, a través de su escrito «Notas sobre el *camp*» de 1964. Sontag, novelista y ensayista estadounidense, fue un personaje clave en la consolidación de la estética *camp*. La palabra *camp*²³ (del verbo *to camp*, en inglés) expresa el significado de seducir de una particular manera. *To camp es seducir de (...) un modo en que se emplean amaneramientos extravagantes, susceptibles de una doble interpretación*²⁴. La intención del *camp* es lograr algo

¹⁹ Fernando Guzmán Toro, "El narcisismo de la postmodernidad o la crisis de una modernidad decadente". Disponible: http://www.serbi.luz.edu.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162004007000008&lng=pt&nrm=i [Consulta: 2008, octubre 02].

²⁰ Simon Wilson, *El arte Pop*, pp. 4 – 5.

²¹ Borges, *Ob. Cit.*, p. 41.

²² Susan Sontag, "Notas sobre lo *camp*" en *Contra la interpretación y otros ensayos*, p. 321.

²³ *Vocablo en inglés con que se significa, entre otras cosas, especialmente en los hombres, el afeminamiento excesivo. Se entiende que el gesto camp comporta una intención subversiva profunda porque se trata de una dramatización exagerada de los gestos y signos emitidos por una persona de sexo opuesto.* Víctor Galarraga O., *De la identidad a la indeterminación*, p. 111.

²⁴ Sontag, *Ob. Cit.*, p. 309.

extraordinario, una mueca singular, especial y seductora. Lo *camp* quiere ser un arte serio, pero no lo logra por serlo “demasiado”. De igual manera, una obra puede estar próxima al *camp*, pero no llega a serlo por su éxito. Lo *camp* quiere deleitar con un *cinismo delicado*.

En esencia, la estética del *camp* es el amor a lo no-natural, al artificio y a la exageración. Es una sensibilidad que se siente a gusto convirtiendo *lo serio en frívolo*. Una sensibilidad que encuentra su mejor representación en las artes visuales, pues lo *camp* es considerado decorativo, que limita con *la textura, la superficie sensual y el estilo, a expensas del contenido*. La estética del *camp* acierta en lo rebuscado. Encuentra “belleza” en los objetos del ayer que han pasado de moda o, simplemente, que están fuera de época. Lo *camp* da privilegio al proceso de envejecimiento (*liberación del contexto moral*²⁵), donde las cosas ganan una *simpatía* necesaria para su recodificación en el tiempo actual. En este sentido, el *tiempo* tiene una valiosa participación. Lo que en el pasado fue un arte indigno, el tiempo puede muy bien remediarlo y entregarlo a la sensibilidad *camp*²⁶.

Sontag señala que la historia del gusto *camp* se remonta a los finales del siglo XVII y principios del XVIII, época durante la cual se desarrolló un particular gusto hacia lo artificioso, lo simétrico, lo pintoresco, lo emocionante y lo estilizado. Para el siglo XIX el *camp* florece en su máximo esplendor con el *art nouveau*...

*El mejor ejemplo nos lo da el art nouveau, el estilo camp más característico y más plenamente desarrollado. Los objetos del art nouveau, característicamente, convierten una cosa en otra distinta: las guarniciones de alumbrado en forma de plantas floridas, la sala de estar que es en realidad una gruta*²⁷.

Por otra parte, existe una relación entre el gusto *camp* y la homosexualidad que, si bien no es esencial, es significativa, pues fue en la ciudad de New York donde la comunidad *gay*, asumiendo una *postura aristocrática, improvisada y auto-elegida*,

²⁵ Borges, *Ob. Cit.*, p. 43.

²⁶ Sontag, *Ob. Cit.*

²⁷ *Ibidem.*, p. 307.

se convirtió en la vanguardia de dicha sensibilidad²⁸. Al igual que los judíos, como lo señala Sontag, los homosexuales han sido *creadores de sensibilidades*. A través de su adhesión al gusto *camp* (en un sentido propagandístico) y de ser sus principales exponentes, los gays han encontrado su integración en la sociedad, en la cual son percibidos como promotores de un *sentido esteticista e irónico*. No obstante, no todos los gays disfrutan del gusto *camp*, pero sí conforman el público que mejor lo manifiesta.

En otro aspecto, Víctor Galarraga Oropeza explica el poder subversivo del *camp*. En su estudio señala que el *camp* (visto como un modo hiperbólico de representación: el *performance*) tiene el poder de destruir y/o perturbar el orden social de los géneros. La representación *camp* funcionaría –para los sujetos denegados, para los individuos no reconocidos y excluidos socialmente por su diferencia sexual- como una forma de transgredir (y confundir) las convenciones tradicionales de distinción de los géneros femenino y masculino, perturbando y alterando la estabilidad de su clasificación. El *camp* constituiría, en este sentido, una estrategia de crítica social. Galarraga Oropeza observa que las actuales manifestaciones *camp* de los homosexuales no son las mismas con respecto a las sucedidas en las últimas tres décadas del siglo XX, cuando los gay y las lesbianas estaban sometidos todavía a una atmosfera de incomprensión y temor. En la actualidad, en cambio, las representaciones *camp* de la homosexualidad funcionan como *subversión queer* y sirven para establecer imágenes estereotipadas de los gays y las lesbianas²⁹. Desde una óptica *queer*, el *camp* funcionaría como una herramienta de confusión que entorpece el efecto de las clasificaciones de género. De la misma manera, Ceballos Muñoz propone que la idea del *camp* (y su inherente teatralidad)

²⁸ Sontag, *Ibidem*. p. 319.

²⁹ Víctor Galarraga O., *De la identidad a la indeterminación*, pp. 111 – 112.

ayudan a la construcción de una identidad *gay* particular, la del *gay-leather*³⁰, con su característico extremismo.

*Si un rol se define generalmente como el comportamiento apropiado asociado a una posición dada en y por la sociedad, entonces el camp, centrándose en las apariencias externas de los roles, implicará que las identidades sexuales son superficiales, una cuestión de estilo*³¹.

Ceballos Muñoz explica que, desde los años 50, la representación del “macho viril” se vio modificada por el uso que hicieron de la imagen masculina los medios de comunicación masivos (el cine, la publicidad), principalmente en los Estados Unidos, provocando el surgimiento de una nueva convención cultural. Esa nueva convención cultural de la virilidad se produce a través de la creación de tres iconos específicos: Marlon Brando en la película *Salvaje*, el vaquero del spot publicitario de los cigarrillos *Marlboro* y Arnold Schwarzenegger en *Terminator*. En el primero, el personaje de Brando puede percibirse como el hombre que huye de una feminidad que se concibe como una lacra social, asociándose así a un implícito homoerotismo. En el segundo icono, los vaqueros de Marlboro recrean un mundo de atmosfera viril, donde las posturas y la proximidad de los cuerpos permiten sospechar un posible trasfondo homosexual. Finalmente, *Terminator* representa la cumbre de ese cuerpo viril, alejado de sentimientos y miedos, convirtiéndolo en el más fuerte de todos los hombres, donde sus poderosas armas son la extensión de sus genitales³².

Ceballos continúa explicando que la cultura *gay* se ha visto en la necesidad de recrear su identidad en la medida en que la cultura hegemónica la ha perseguido o desprestigiado. Apropriadose en parte de los tres iconos anteriormente comentados, el *gay* asumió, para representarse irónicamente a sí mismo y responder de manera desafiante a la sociedad que lo hostiliza, la parodia de esos iconos creando así el

³⁰ Personaje masculino homosexual que siente placer al vestirse de ropa de cuero, con intenciones sexuales y sadomasoquistas.

³¹ Alfonso Ceballos Muñoz, “¡Yo quiero ser un macho *man!* La “representación” *camp* de la masculinidad en la identidad *gay-leather*”. Disponible: <http://www.hartza.com/machoman.htm> [Consulta: 2008, noviembre].

³² Ceballo Muñoz, *Ob. Cit.*

*butch drag*³³. Un ejemplo claro de esto es el grupo musical Village People y los dibujos de Tom of Finland que recrean el ideal hiperviril de una identidad clonada del *gay-leather* [figura 11]. El *leather* es tan *performativo* como el *camp* y el *drag* pues, debido a su éxito en el ejercicio de citar elementos precedentes con autoridad, se *esencializa constantemente a sí mismo al poner el acento en una fabricación compulsiva de lo masculino*³⁴. Es decir, el *gay-leather* se constituye en el proceso de construcción de una *identidad consciente*, una copia paródica de lo que la cultura gay observa en el mundo dominado por la heteronormatividad, reapropiándose y reciclándolo; copia que coloca en jaque las clasificaciones genéricas



11) Tom of Finland,
Sin título.

dominantes dejando en evidencia su carácter ilusorio y no esencial y, por lo tanto, maleables y expuestas a posteriores modificaciones. A partir de los años setenta, la estética homosexual se ha preocupado por definir su ideal de masculinidad, tocando incluso los límites de la *representatividad masculina heterosexual*.

*Es como si el discurso camp reciclase de manera hábil, ingeniosa y paródicamente seria, significantes codificados con anterioridad como normativos, pero con tal ambigüedad que sin ella serían rechazados directamente por el discurso heteropatriarcal*³⁵.

Otro ejemplo significativo de atracción, seducción y erotismo camp dentro del *pop art* lo constituye la obra del pintor David Hockney (1937-). Nacido en Inglaterra, es un artista de precoces dotes que pasó la mayor parte de su vida en Estados Unidos, y que sintió una gran admiración por el sur de California. Con una

³³ *La retórica butch usaba significantes hipermasculinos estilizados y reciclados para que a su vez también expresasen masculinidad: forma de hablar exenta de pronombres femeninos; posturas que denotaban distancia, inexpresividad facial y porte enérgico.* Ceballos Muñoz, *Ob. Cit.*

³⁴ Ceballos Muñoz, *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

forma muy particular de vestir y una influyente personalidad, su genio artístico lo llevó a desarrollar una propuesta bastante irónica y atrevida³⁶. La obra *Peter Getting Out of Nick's Pool* de 1966, es una de las piezas que nos habla del peso que lo erótico tuvo en el desarrollo del Arte Pop inglés. Pippa Hurd comenta que las imágenes de Hockney son imágenes cargadas de mensajes codificados procedentes de la cultura popular y literaria que evocan sentimientos homosexuales...³⁷. Hockney se atrevió a mostrar un mundo superficial e idílico en la costa del Pacífico, (...) halló un mundo



12) David Hockney,
Peter Getting Out of Nick's Pool

hombres heterosexuales musculosos [figura 12].

De esta manera, observamos como entre fenómenos como la postmodernidad, el *kitsch* y el *camp* los gustos pueden llegar a coincidir entre ellos. En el primero, debido al fracaso de los ideales de la Modernidad, lo que quedó fue un *vacío de identidad y dirección* que el postmodernismo se vio en la necesidad de compensar con *iconografía* de otras épocas, estimulando a los individuos al consumo de *nuevos*

de homoerotismo desenfadado con un telón de fondo exótico y muy poco británico (...) tal como aparecía en las revistas de hombres musculosos³⁸. De estas revistas de físicoculturismo, Hockney moldeó una visibilidad del hombre gay inspirado en las imágenes de la masculinidad del consumo popular. De esta forma, su obra se evidencia como una parodia del género, descaradamente cínica, gay y performativa, de los supuestos

³⁶ Edward Lucie-Smith, *Movimientos artísticos desde 1945*, pp. 139-141.

³⁷ Pippa Hurd, *Iconos del arte erótico*, p. 120.

³⁸ Hurd, *Ob. cit.*, p. 121.

iconos reciclados. El *kitsch* y el *camp*, por su parte, se han configurado como formas de *arte de nuestro tiempo*, llevando al hombre común a experimentar "placer" estético en relación con diversas manifestaciones del *consumismo* saturado de nuestro tiempo, como ocurre, por ejemplo, con el caso de la moda, que toma de distintos estilos para formar uno nuevo.

*Hemos llegado al límite del arte. En la medida que consideramos que cualquier cosa es arte la innovación ya no es posible. Post-modernismo en el arte es la pérdida de fe en las corrientes estilísticas. El artista es libre para expresarse a sí mismo en cualquier forma que él desee.*³⁹

UN NUEVO EXHIBICIONISMO

Estamos frente al nacimiento de una nueva "insipidez", de un nuevo tipo de "superficialidad". Una estética ecléctica que toma de aquí y de allá, del pasado, de lo actual, de lo común, de la cultura de elite, de lo más intelectual, de lo más sádico, de lo grotesco, de lo mundano, de lo sagrado, de la calle, de la cotidianidad hasta lograr alcanzar un "gran pastiche". Ciertamente, dentro de la postmodernidad el arte no ha logrado fundar unas normas estéticas predominantes. La época postmoderna se da como la era de los "discursos varios", donde no se termina de obtener un *consenso unitario* pero sí se pretende describir el *universo cultural* resultante de la *desintegración del mundo tradicional*⁴⁰. Actualmente, nos enfrentamos a una contemporaneidad donde el *hedonismo* y el *narcisismo* se convierten en ideales para nuestra plena satisfacción⁴¹.

La cultura postmoderna pone en jaque los valores racionales de la modernidad, se pasa del *individualismo competitivo* al *individualismo hedonista*. En la mentalidad postmoderna se pierde la confianza en el porvenir, se pierde la fe en los ideales modernos de *progreso* y de *revolución*. Los individuos desean vivir *el «aquí»*

³⁹ Joseph Picó, *Modernidad y Postmodernidad*, p. 35.

⁴⁰ Picó, *Ob. Cit.*, pp. 13 – 14.

⁴¹ Borges, *Ob. Cit.*, pp. 44 – 48.

y «ahora», buscando la *calidad de la vida y la cultura personalizada*⁴². Factores como: la expansión del consumo de masas, los medios de comunicación, la moda, la publicidad, entre otros, han influido a que el individuo se entregue por completo a actividades que le satisfagan sus más extravagantes y superficiales placeres. Vivimos en la época, *en que el placer y el estímulo de los sentidos se convierten en los valores dominantes de la vida corriente*⁴³.

El *narcisismo* reinante de nuestra época ha sido propiciado, según Trechera Herrera, por el enfoque filosófico de la postmodernidad cuyo correlato contextual es la sociedad norteamericana⁴⁴. Para este autor, el narcisismo es síntoma de la degeneración de la humanidad provocada por el sistema capitalista:

*...el hombre psicológico actual sería el producto final del individualismo burgués. Fruto de ello serían el espíritu competitivo y el excesivo individualismo, la cultura de la diferencia que separa y enorgullece a una élite, el desarrollo de lo propio o privacidad, la incapacidad para aceptar la vejez o la limitación humana, y la necesidad de triunfo y reconocimiento que se observa en las relaciones comerciales, humanas, en el deporte...*⁴⁵

En el mismo orden de ideas, Guzmán Toro afirma que el individuo se convierte en narcisista por el excesivo crecimiento de la tecnología y de la intervención de los medios de comunicación en el desarrollo de las sociedades⁴⁶. Y más adelante señala cómo la sexualidad está siendo absorbida por los medios y la publicidad, separándola de su carácter erótico y llevando al espectador a convertirse en un *voyerista* sin imaginación alguna.

Es cada vez más frecuente observar la transformación en la sociedad postmoderna del sexo en una especie de doble vida, exaltando y estimulando esa mentalidad voyerista desenfrenada en que existe un deseo impetuoso de observar todo, [en el que los individuos] exhiben su sexo en un estrado como si estuviesen en una especie de coliseo romano,

⁴² Picó, *Ob. Cit.*, p. 37.

⁴³ *Ibidem.*, p. 38.

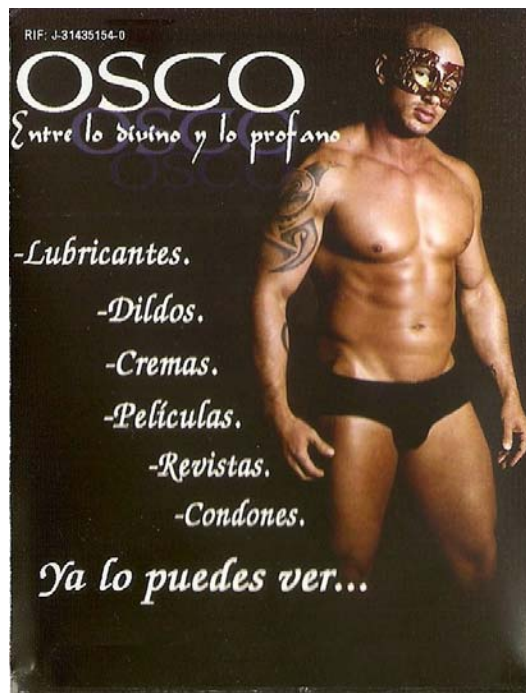
⁴⁴ José L. Trechera H., “El narcisismo: epidemia de nuestro tiempo”. Disponible: <http://www.envio.org.ni/articulo/243> [Consulta: 2009, febrero].

⁴⁵ Trechera, *Ob. Cit.*

⁴⁶ Fernando Guzmán Toro, *Ob. Cit.*

*en que los voyeristas se agolpan apresuradamente para tener contacto con esa sexualidad microscópica anteriormente vedada. Todo lo escondido deja de estar oculto, todo lo prohibido deja de estar proscrito y observamos como un mayor número de individuos necesitan dosis más elevadas de hiperrealidad sexual*⁴⁷.

Efectivamente, en la era contemporánea el erotismo a través de los *mass media* ha adquirido una presencia particular, sino acaso crucial. Su influencia en la cultura y en la sociedad actual, en la denominada “aldea global”⁴⁸, ha sido absoluta. Alzuru, explica que gracias al avasallante desarrollo de la tecnología comunicacional (desde la imagen virtual hasta las grandes vallas publicitarias), la imagen se ha convertido en un imán que nos atrae, nos excita, nos perturba. El consumo masivo de las imágenes, que conlleva a una *excitación visual ininterrumpida*, al mismo tiempo nos traslada a un mundo paralelo donde la realidad y la ficción se interpenetran⁴⁹, convirtiéndonos en *voyeristas* y *strippers* de nuestras múltiples sexualidades [figura 13].



13) Publicidad en la revista *Orbiguía* de Osco: tienda que vende material referente al sexo.

Brian McNair, profesor de la Universidad de Stirling y miembro de Stirling Media Research Institute (Escocia), realiza un interesante estudio para comprender el *striptease* cultural que vive la sociedad contemporánea. Hoy en día, el carácter reproductivo del sexo ha perdido su lugar, ha evolucionado hasta llegar a ser una manifestación intensa de placer físico y emocional. *El sexo se ha convertido en*

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ Pedro Alzuru, *La ilusión erótica*, p. 52.

⁴⁹ Alzuru, *Ob. Cit.*, pp. 52 – 53.

*sexualidades*⁵⁰, con la aparición de los diferentes nombres que ha proporcionado la sexología para catalogarlas: heterosexual, homosexual, bisexual, fetichista, parafílico, ninfómana, normal, desviado, pervertido. Lo más interesante, dice McNair, es que el ser humano es el único ser capaz de controlar su sexualidad, aislándola por completo de su función reproductiva. Dice: *Podemos hacer arte partiendo de ella* [de la sexualidad], *celebrando sus placeres y dolores*⁵¹.

Asimismo, sexo y sexualidad se han mezclado con el término de *género*, noción que (como ya hemos explicado con anterioridad) fue implementada por el movimiento feminista. A pesar de que el sexo biológico esté determinado por un atributo físico (pene o vagina), esto no quiere decir que tanto el hombre como la mujer tengan que asumir comportamientos sexualmente viriles o femeninos, respectivamente. El comportamiento de los roles de género va a depender de cada cultura. Judith Butler afirma que ningún hombre o mujer nace con un rol de “género” específico; que, con el tiempo y el desarrollo social de cada individuo, éste lo va adquiriendo gracias a las pautas convencionales que lo rodean: *el modo en que el sexo se expresa culturalmente, a través del género, es en gran parte un producto de la socialización, cargado y personalizado con elementos de creatividad individual y elección de estilo de vida*⁵².

En este sentido, apreciamos cómo el sexo involucra situaciones de poder: poder sobre lo impronunciable, poder sobre lo no aceptado (su censura), poder de la regla heteronormativa sobre el derecho a la existencia de las minorías. La sexualidad, en sus diversas manifestaciones, ha sido víctima histórica del intento de control por parte del Estado y la Iglesia. No obstante, en la era contemporánea a dichas instituciones les ha costado regular la sexualidad y, por ende, imponer una regla sexual única. No sólo los homosexuales, sino también las mujeres y otros grupos que no cumplen con la norma heterosexista, se han visto en la necesidad de luchar por sus

⁵⁰ Brian McNair, *La cultura del striptease*, p. 14.

⁵¹ McNair, *Ob. Cit.*, p. 16.

⁵² *Ibidem.*, pp. 16 – 17.

derechos; muchas de estas luchas han tenido lugar a través de los medios de comunicación populares, comerciales, haciendo de lo sexual algo social y de lo personal algo político, convirtiendo a estos dos factores en simplemente más que *un producto un poquito rentable*⁵³. Lo sexual, y con ello el erotismo, ha dejado de “estar en el closet”, se ha escapado con su boa de plumas y altos tacones...

*...hoy [las] sensibilidades humanas van dejando paso a una cultura (equivocada o no) de lo erótico y, sin ir más lejos, en pornografía pura, dura y al alcance de cualquier mortal. Los tiempos posindustriales van recreando una sexualidad de consumo, como cualquier mercancía, permitiendo que la mentalidad de las personas, de todas las capas sociales, haya transformado ese viejo e histórico tabú en actividad que ya casi no llama a la curiosidad ni a la intriga y de un contenido cuasi vacío de sentimientos*⁵⁴.

CULTURA GAY: ARTE, MEDIOS Y PORNO

En un interesante capítulo de su libro, McNair nos revela cómo los individuos gay han logrado alcanzar un nivel de reconocimiento y apropiación de espacios culturales a través de los *mass media*, como la música, el cine y la TV. Específicamente, la comunidad gay ha sido uno de los grupos sociales que más ha utilizado los medios de comunicación para hacerse presente en la sociedad. A finales del siglo XX, la homosexualidad ha comenzado a hacerse más visible a través de los medios de comunicación masivos y la publicidad, una visibilidad en la que la existencia homosexual se muestra bajo un aspecto favorable que la convierte en un estilo de vida elegante y atractivo. Desde un punto de vista más individual, la vida gay ha optado por un exhibicionismo radical que la hace desafiar agresivamente a la cultura dominante.

No obstante, poderosos personajes de la industria cultural, millonarios y respetables, no se permiten “salir del closet”, pues todavía siguen existiendo connotaciones negativas en torno al “amor que no se atreve a decir su nombre”.

⁵³ *Ibidem.*, pp. 18 – 19.

⁵⁴ Cheo Morales H., “Sexualidad, como cultura en tiempos modernos”. Disponible: <http://www.escaner.cl/escaner5/reflex.htm> [Consulta: 2009, febrero].

McNair, nos señala que en 1960, en plena revolución sexual, los medios masivos reconocen la existencia de la homosexualidad, pero la revelan con insinuaciones cómicas y/o paródicas⁵⁵. Se vivía un momento en que el gay no podía revelarse públicamente. Se podía serlo pero sin decirlo. Un ejemplo de esta situación son los personajes amanerados que aparecían en los shows de televisión: *la adopción del amaneramiento ha funcionado tradicionalmente como forma de expresar la*



14) Madonna ha contribuido a la popularización de la vida gay. Al mismo tiempo, los gays han conseguido “salir del closet” a través de una visión paródica de la “reina del pop” de los '80.

*homosexualidad sin salir del armario y, por lo tanto, se ha asociado a los gays «no declarados» que trabajan en la cultura popular*⁵⁶.

La actitud amanerada de algunos personajes de la TV ha sido considerada por ciertos activistas como una burla y una traición a la condición gay. Pero muchos otros críticos *queer* ven el gesto amanerado como un arma de reacción subversiva frente a la cultura dominante heterosexista. Un arma que contribuye a la penetración de la homosexualidad en la sociedad por medio de la cultura de masas. En el mundo de la música, el grupo The Village People, a través de su parodia amanerada de la hipermasculinidad con ropa de cuero, proporcionó el trampolín necesario para la

⁵⁵ Brian McNair, *La cultura del striptease*, pp. 203 – 233.

⁵⁶ McNair, *Ob. Cit.*, p. 206.

popularización de la homosexualidad. De la misma manera, grupos como Pet Shop Boys y solistas como David Bowie y Madonna dieron un importante impulso a la popularización de la vida gay [figura 14]. A través de sus canciones, estos artistas ayudaron a la conformación de un mercado próspero para bienes y servicios de consumo de una subcultura basada en los clubes nocturnos⁵⁷.



15) Delmas Howe,
The Gentler Executioner.

La popularización de la homosexualidad consiguió su espacio artístico. De hecho, el *sexo* ha sido el gran tema en el arte del siglo XX, *disecionado* y *transgredido*. Muchos artistas exhiben sus propios cuerpos y el de otros para explorar los tabúes y prohibiciones sexuales que se imponen en las diferentes sociedades⁵⁸. Ha sido el hombre, y no la mujer, quien más ha transgredido sexualmente las artes plásticas. Y específicamente los artistas gays, luego de los disturbios de Stonewall, vieron la posibilidad de *salir del closet* y obtener así la aceptación por parte de la cultura heterodominante: *la mayor visibilidad del arte gay se convirtió en un índice de la democratización del deseo de finales del siglo XX, en parte porque (...) utilizaba estrategias de transgresión estética*⁵⁹. El arte gay u homoerótico es transgresor porque hace visible al hombre homosexual o a una

⁵⁷ McNair, *Ob. Cit.*

⁵⁸ McNair, *Ibidem.*, p. 257.

⁵⁹ *Ibidem.*, p. 281.

actividad sexual diferente a la heterosexual. La estética del arte gay alimentó una revolución análoga a la revolución sexual: a la *democratización del deseo*⁶⁰.

Para finales del siglo XX, el arte homoerótico se sumergía en el esteticismo que Oscar Wilde había creado durante la Inglaterra victoriana en su novela *El retrato de Dorian Gray*. En dicho esteticismo, «*el primer discurso gay importante*», el arte actúa:

*...como un segundo mundo utópico opuesto al aburrimiento y al sopor de clase media del mundo “real”. Al defender al arte, el artista también aprueba una indulgencia del comportamiento individualista y del dandi, una dedicación a la belleza, la sensualidad, el estilo, el ingenio y lo exótico; e indirectamente de la conducta homosexual*⁶¹.

Wilde fue condenado por sus conductas homosexuales, lo que deja en evidencia que la homofobia seguía causando estragos a la comunidad gay y, por supuesto, dominando el mundo del arte. No fue sino hasta los setenta, cuando los artistas gays se atrevieron (descaradamente) a revelar sus gustos por medio del arte. Los artistas “de closet”, antes de Stonewall, se preocupaban por crear códigos que no fueran tan amenazantes para la cultura patriarcal dominante. *A menudo situaban el desnudo masculino en contextos aceptables como gimnasios, cuadriláteros de boxeos y piscinas, o bien lo elevaban por encima de la moralidad contemporánea mediante el uso de temas clásicos y religiosos*⁶².

Uno de los artistas más transgresores (y no solamente en la historia del arte gay) es el fotógrafo (ya referido) Mapplethorpe, quien fue una figura importante en el proceso de *democratización del deseo* por tres razones. Primeramente, fue un artista en hacerse un nombre al representar lo sexualmente explícito y, más básicamente, lo que la sexualidad heterodominante no permitía. De hecho, también fue un artista pionero en utilizar la pornografía como fuente de inspiración estética, transportándola

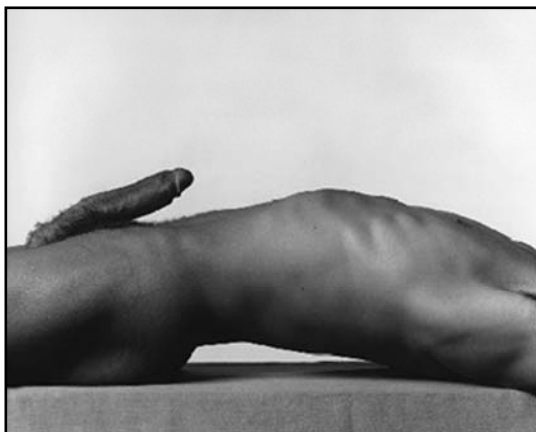
⁶⁰ Brian McNair explica que la *democratización del deseo* es la revolución en los medios de comunicación que ha permitido el desarrollo de una cultura sexual menos regulada, más abierta, pluralista y diversa. McNair, *Ob. Cit.*, p. 30.

⁶¹ La Valley, A. citado por McNair, *Ob. Cit.*, p. 362.

⁶² McNair, *Ob. Cit.*, p. 283.

al espacio libre de su arte. En segundo lugar, fue el primer fotógrafo *homoerótico* en irrumpir el escenario de la cultura mayoritaria. Y, en tercer lugar, fue el primero en revelar desnudos de hombres *negros* (cursiva de McNair)⁶³. Sin embargo, hay que aclarar que el trabajo de Mapplethorpe no se consideraba incluido dentro de las políticas del activismo gay; sus imágenes solamente mostraban un gusto artístico y, a la vez, un gusto pornógrafo por revelar el cuerpo masculino en situaciones y posiciones que ningún otro artista se había permitido antes mostrar con tal claridad y fuerza polémica [figura 16].

Puede tal vez decirse que el efecto cultural de la experiencia de Stonewall creó las condiciones para la construcción del cuerpo homosexual en el arte, sin ningún tipo



16) Mapplethorpe,
Christopher Holly.

de pudor, vergüenza ni autocensura. Si, por un lado, el arte explícitamente homoerótico logró llamar la atención de la sociedad heterodominante acerca de una sensibilidad particular anteriormente marginada y perseguida, para la comunidad gay las manifestaciones de esa misma práctica artística se convirtieron en un espacio de reconocimiento y afirmación de la propia identidad. En el siguiente capítulo,

veremos cómo las obras de Centeno Vallenilla además de reflejar todo lo expuesto en la primera parte de este segundo capítulo, también puede expresar todo lo relacionado con el arte homoerótico, dispositivo imaginario de las fantasías gays.

⁶³ *Ibidem.*, p. 286.

CAPÍTULO TRES

EL HOMOEROTISMO EN PEDRO CENTENO VALLENILLA

El presente estudio se inició con una anécdota personal que desató una reacción en cadena cuyos efectos nos llevaron, finalmente, a plantearnos los problemas abordados en los dos capítulos anteriores. La obra titulada *El día* (1923) fue utilizada como portada por los editores de un folleto de circulación impresa llamada *En ambiente: tu guía gay*, una publicación bimestral dirigida especialmente a la comunidad homosexual venezolana. Este suplemento informa sobre los sitios y lugares nocturnos de todo el país a los cuales pueden dirigirse los miembros de esa comunidad en sus ratos libres y de ocio. *El día* (1923), obra de Pedro Centeno Vallenilla, fue elegida, pues, para acompañar una información pormenorizada de los espacios que ofrecen sus servicios de entretenimiento para el adulto gay, como gimnasios, saunas, bares y discotecas, servicios de masajistas, venta de ropa interior e, incluso, de juguetes sexuales.

Al encontrarnos con la imagen de *El día* en este folleto impreso debemos confesar que nos surgieron una serie de inquietudes: ¿puede una obra como ésta servir de marco a informaciones como las allí contenidas? ¿Qué revela *El día* para que los editores y diseñadores gráficos la consideraran pertinente para ilustrar *En*

ambiente: tu guía gay? ¿Qué hace de *El día* (pintada en 1923) una obra atractiva para la comunidad homosexual actual? ¿Es acaso esta obra un tributo a la belleza masculina? O, más precisamente, ¿es un tributo al deseo homosexual? ¿Pudo Pedro Centeno Vallenilla dejar colar en ella, de manera inconsciente, intenciones homoeróticas?¹ ¿O es acaso el actual modelo cultural el que permite reconocer o leer dichas intenciones homoeróticas en obras como *El día* y otras semejantes de su propia producción?

Como hemos podido apreciar en los capítulos anteriores, la estética *homoerótica* tiene una personalidad consistente y una incontestable vigencia. Su constitución permitió la identificación simbólica e imaginaria de la comunidad homosexual en el terreno de las artes plásticas. En Venezuela, el máximo exponente de esta tendencia, desde nuestro punto de vista, es, precisamente, el poco reconocido Pedro Centeno Vallenilla. Y decimos “poco reconocido” pues, la historia del arte venezolano sólo lo reconoce como el artista que contribuyó a la fijación imaginaria del legado histórico, racial y cultural de nuestra patria durante el gobierno dictatorial de Marcos Pérez Jiménez. Sus alegorías nacionalistas son un rescate de la belleza clásica, en una época durante la cual la modernidad apuntaba hacia una deshumanización de las artes. Pero, ¿sería inoportuno pensar que detrás de sus obras, unas simbolistas y otras con un marcado acento nacionalista, exista una intención disimulada o disfrazada? ¿Se habrá caído el velo que muchos otros sostenían forzosamente? O, ¿será acaso el despertar de la comunidad homosexual venezolana que lo ha absorbido como metáfora simbólica de nuestros “raros” gustos? Estas interrogantes nos conducen a una no menos importante para nuestra investigación: ¿será el gusto sexual del espectador un condicionante para la apreciación de la obra artística?

¹ En una entrevista personal con la artista Patricia Rizzo, quien fuera alumna de Pedro Centeno Vallenilla durante su formación como pintora, ella asume la condición homosexual de su maestro. No obstante, este dato de singular significación, no es razón ni destino último para la definición crítica que esta investigación pretende alcanzar.

CÓDIGOS HOMOERÓTICOS

1

Una de las problemáticas planteadas al realizar esta investigación, fue cómo explicar al lector, aun al más desapercibido y despistado, que los desnudos de Centeno Vallenilla tienen connotaciones homoeróticas. La anécdota personal que se describe en el principio de este capítulo es una muestra patente de esta posibilidad. Sin embargo, no es suficiente. Y, en este sentido, nos hacemos la misma pregunta que se hace el especialista en artes cinematográficas Hugo Salas: *¿toda representación del cuerpo masculino sería homoerótica?*¹ A ésta, agregamos otra interrogante: ¿Es posible definir una iconografía homoerótica? Tratando de aclarar estas incertidumbres, durante la realización de la presente investigación se descubrieron artistas que consolidaron una estética del homoerotismo y que, si bien en un principio sus obras no fueron tan escandalosas como las producidas después de

¹ Hugo Salas, “La mirada gay”. En: <http://www.elamante.com/nota/0/0007.shtml>. [Consulta: 2007, noviembre]

las revueltas de Stonewall, dieron los primeros pasos para la construcción de la iconografía que, en nuestro estudio, pretendemos poner en evidencia. De esta manera, en esta parte del capítulo trataremos de esbozar cuáles son algunos de esos códigos visuales que convierten un desnudo masculino en un desnudo homoerótico, creando las condiciones mínimas para poder leer la obra de Centeno Vallenilla en relación con el trabajo de los artistas que expresaron dicha manifestación estética.

Podemos iniciar nuestra tarea citando a James M. Saslow. En su libro *Ganímedes en el Renacimiento: La homosexualidad en el arte y en la sociedad* (1986), Saslow aborda el problema de la representación plástica del tema, tan popular en Italia entre los siglos XV y XVII, del mortal escanciador elevado a los cielos por el dios Júpiter. Como su título lo señala, este libro abarca un estudio de las obras de artistas que durante el Renacimiento exaltaron el amor homosexual. A través de una minuciosa investigación, Saslow demuestra cómo las connotaciones homoeróticas de la representación de Ganímedes fueron cambiando hasta llegar, finalmente, a su simple reducción como constelación en el manto celestial, perdiendo con el tiempo cualquier indicio de erotismo y de vinculación con la homosexualidad.



1) Dibujo según Miguel Ángel,
El rapto de Ganímedes.

El mito de Ganímedes fue tema de inspiración durante casi veinte años, desde 1530 hasta 1550 para múltiples artistas del renacimiento italiano. El objetivo de Saslow es examinar el mito a la luz de metodologías contemporáneas que revelen la actitud social hacia las cuestiones de la sexualidad y los géneros. Por ello realiza un



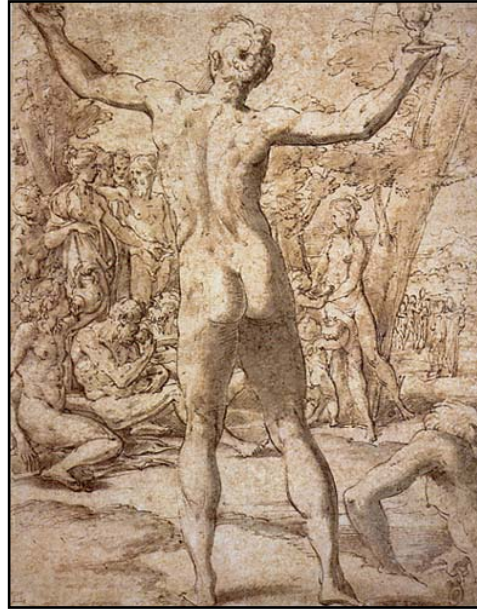
2) Correggio (Antonio Allegri),
El rapto de Ganímedes

cuidadoso estudio de la sociedad italiana renacentista y de la vida social de los artistas en vinculación directa con sus obras de arte para perfilar, así, un modelo cultural que nos muestre las diferentes actitudes asumidas frente a la homosexualidad. *Ganímedes en el Renacimiento* aborda cinco esenciales artistas: Miguel Ángel (1475-1564), Correggio (c. 1489/1498-1534), Parmigianino (1503-1540), Giulio Romano (1499-1546) y Benvenuto Cellini (1500-1571).

El *Ganímedes* de Miguel Ángel [figura 1] es visto por Saslow como el primer ejemplo de la síntesis de la contradicción entre la creencia en el amor físico y la creencia en el amor espiritual. Analizado desde una perspectiva social y psicológica, este *Ganímedes* refleja el conflicto que la misma sociedad florentina padecía frente a las actitudes paganas (humanismo) y de su cristiandad frente al amor y a la sexualidad. En cuanto a la parte psicológica, el dibujo de Miguel Ángel sigue generando debates, pues este artista dejó gran cantidad de escritos y diarios que nos dan una imagen de su personalidad íntima y externa. Y su *Ganímedes*, deduce Saslow, es la representación del amor homosexual (pues existen evidencias de que estaba dedicado a un joven llamado Tommaso de' Cavalieri) visto como conflicto psíquico y como sentimiento acreedor de un posible castigo (ya sea por parte de la Iglesia o por parte de la sociedad) en virtud de la explícita representación del amor de un hombre hacia otro hombre.

Para el caso de *El rapto de Ganímedes* de Correggio [figura 2] se examina su vinculación con las ideas de *libertinaje*, la *androgenia*, el *afeminamiento* y la *bisexualidad*. La representación de Correggio muestra a un Ganímedes afeminado y

andrógino que esconde su pene masculino-activo mostrando al espectador sus nalgas receptoras-femeninas, invitándolo a percibirlo como un objeto de deseo tal como lo vio el mismo Júpiter. Entonces, el *afeminamiento* es la adopción por parte de un individuo de sexo biológico masculino de una actitud y/o comportamiento que corresponde más –según la sociedad– al género femenino. El Ganímedes de Correggio refleja todo este pensamiento: un joven afeminado que sucumbe ante los deseos de otro hombre más maduro. En este mismo apartado sobre Correggio, el autor concede un merecido



3) Parmigianino, *Ganímedes sirviendo néctar a los dioses.*

puesto de honor a la obra de Leonardo da Vinci, haciendo referencia a su abordaje de temas como el de la androginia y como el del hermafroditismo. Apunta Saslow que Leonardo tendió a idealizar al andrógino no como símbolo sexual, sino más bien como una manera de escape del deseo sexual.

Parmigianino y Giulio Romano extendieron y expandieron los significados eróticos del Ganímedes de Correggio. Ambos artistas convirtieron al joven mortal en Apolo, nivel de simbolismo que demuestra las analogías iconográficas y formales del tratamiento artístico del tema. Teniendo como inspiración el *Apolo de Belvedere*, Giulio representó a Ganímedes tomando en consideración la apariencia andrógina de Apolo, primer dios que amó a alguien de su mismo sexo, al mortal Jacinto. Parmigianino, por su parte, se encargó de mostrar a un Ganímedes adolescente, andrógino, bello y como pasivo objeto sexual, mostrando siempre una vista de su escultural espalda [figura 3]. Al mostrar siempre al hermoso escanciador de espalda ante el espectador, con sus nalgas voluptuosas, se percibe claramente las

connotaciones homoeróticas del mito clásico que Parmigianino entendía rotundamente. Al representar a Ganímedes en esta sugerente posición, se exalta su simbolismo sexual como joven deseable y, en consecuencia, se relaciona directamente con el coito anal. Saslow demuestra que los Ganímedes de Parmigianino y Giulio revelan dos conceptos del homoerotismo renacentista: que los jóvenes poseen sus propios rasgos eróticos distintivos y que son superiores sexualmente a las mujeres.

Por su parte, Cellini y su Ganímedes [figura 4] manifiestan el final del homoerotismo de Miguel Ángel y el contiguo cambio radical de dicha expresión. Cellini, comprobado homosexual, fue un artista libertino que al chocar con la Contrarreforma se vio obligado a limpiar su reputación de sodomita. Su escultura homoerótica de Ganímedes introduce un nuevo elemento: un pequeño pájaro, además del águila. Nuestro autor nos comenta que este elemento se vincula con la antigua tradición griega según la cual un hombre cortejaba a otro obsequiándole un ave, ya fuera un gallo o de otra especie. Además, el Ganímedes de Cellini, sumado a otras esculturas homoeróticas (*Apolo y Jacinto* y *Narciso*) revelan la definición que tenía el artista sobre la relación entre amo y criado.

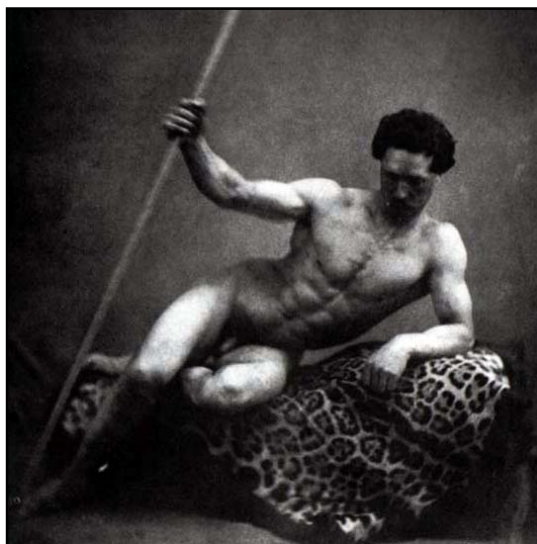


4) Benvenuto Cellini,
Ganímedes y el águila.

Ahora bien, haciendo un importante salto temporal, debemos ahora detenernos en la generación de artistas pictorialistas, activa hacia finales del siglo XIX e inicios del XX, y en los fotógrafos de las llamadas revistas *beefcake*², pues, gracias a sus trabajos, se convirtieron también en constructores de un imaginario homoerótico, realizando desnudos masculinos apropiándose de la estética de la Antigüedad

² Las *beefcake* fueron un tipo de revistas, publicadas en EEUU entre los años treinta y sesenta, que enseñaban fotografías de jóvenes musculosos. A pesar de que se vendían como revistas destinadas a promover el físico culturismo, la mayoría de sus lectores eran homosexuales.

Clásica³. Martínez Oliva observa que desde la aparición de la fotografía, en 1839, la representación del cuerpo masculino se vio modificada, haciéndolo más vulnerable. Al mismo tiempo, el acto de tomar fotografías se relacionaba con el rol activo de un *voyeur*. Por esta razón, el cuerpo masculino no se podía mostrar como objeto pasivo de deseo frente al espectador. Artistas pictorialistas, ante la censura reinante, se vieron en la necesidad de mostrar el desnudo masculino pero con aires y códigos que remitían al pasado Antiguo Clásico.



5) Eugene Durieu,
Desnudo masculino.

Fotógrafos como el francés Eugène Durieu (1800-1874) [figura 5], por ejemplo, realizaron trabajos fotográficos de hombres desnudos que luego eran utilizados como referencia por pintores para sus obras. Otros fotógrafos que resaltaron por sus trabajos con desnudos masculinos explícitos fueron: A. Calavas (1892-1898); el también pintor Thomas Eakins (1844-1916); el publicista Fred Holland Day (1864-1933); el primo de Wilhelm Von Gloeden, Wilhelm von Plüschow (1852-1930) y el, más bien,

investigador de la imagen con importantes contribuciones al descubrimiento del cinematógrafo, Edward Muybridge (1830-1904).

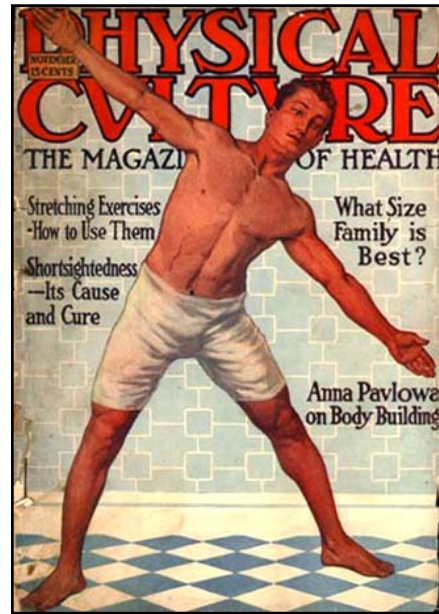
Este tipo de fotografías eran apreciadas clandestinamente por otra mirada: la de los homosexuales. De esta manera, se observa lo que los críticos anglosajones denominan el *alibi* o “pretexto”: los artistas y fotógrafos para conseguir que una

³ Jesús Martínez Oliva, “Miradas transversales de la fotografía de desnudo masculino a la Antigüedad Clásica”. Disponible: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2663449> [Consulta: 2009, febrero 23].

imagen fuese aceptada o justificada por lo que mostraba, el desnudo⁴, debían hacer referencia explícita a la estatuaria grecolatina.

*La estatura, posición y musculatura del cuerpo masculino en la tradición occidental han hecho equivaler siempre virilidad con el poder y la verdad (...) Como sabemos, este subterfugio se había utilizado también en la pintura de la Europa cristiana en la que los cuerpos desnudos sólo cabían bajo el pretexto de referencias a la cultura grecorromana, fundamentalmente a través de pasajes y alusiones a personajes mitológicos.*⁵

Todas estas citas de la cultura antigua constituyen una apreciación ingenua y fantasiosa de la Antigüedad grecolatina que cae en lo *kitsch* y *camp* pues se reapropian de un estilo pasado para representar, con aires de artificialidad y teatralidad, la nueva concepción artística del desnudo masculino. Así, se estaría produciendo una suerte de fetiche con la escenografía y los objetos del pasado clásico (togas, hojas de laurel, columnas, flautas, lanzas) que conforman hoy parte del gusto extravagante de la mayoría de los *gays*. De esta manera, se puede comprobar que gran parte de los fotógrafos de visión pictorialista...



6) Portada de la revista *Physical Culture*.

*...estuvieron ligados a la construcción de la homosexualidad asociada a la diferencia racial y a lo exótico [respetando] los códigos raciales mediterráneos: las pieles morenas que connotan una fuerte sensualidad táctil y corpórea y al mismo tiempo una inocencia primitiva*⁶.

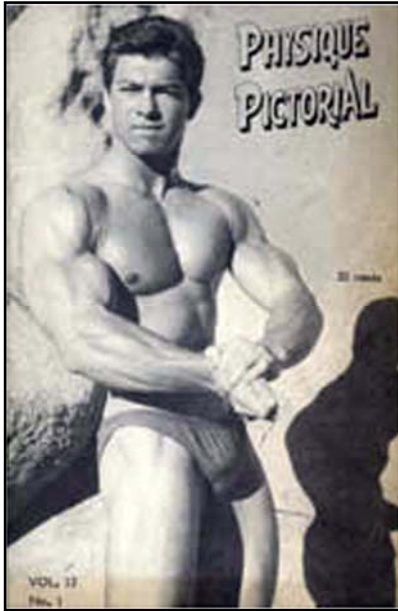
Otro pretexto que ha sido utilizado en la fotografía para la expresión del desnudo homoerótico es la referencia al hombre atleta, al deportista. Dicho pretexto

⁴ Martínez Oliva, *Ob. Cit.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

conducirá al desarrollo de lo que serían más tarde las revistas *beefcake* como escenario para la *representación del cuerpo viril, de la musculatura, la fuerza y la lucha*. La figura de los grandes héroes del Olimpo, guerreros y gladiadores proporcionaron un nuevo imaginario al homoerotismo. En 1908, la revista *Physical Culture* [figura 6], fue una de las pioneras en mostrar este nuevo concepto del cuerpo masculino bajo el velo del pretexto deportivo. Pero no fue sino hasta los años treinta



7) Portada de la revista *Physique Pictorial*.

cuando llegaron las revistas de deporte y nutrición especializadas en el *body building*, las cuales revelaban a los “gladiadores” *tensando sus músculos frente a la cámara*, trayendo consigo más que simples demostraciones de fuerza muscular: todo un cargamento subliminal de sentimientos homoeróticos.

Más adelante, para 1953, Bob Mizer creó la agencia de modelos *Athletic Model Guild* con la intención de realizar *books* de modelos y ponerlos en contacto con los artistas que los utilizarían como esquemas de guía para sus obras. Sin embargo, dicha agencia fue demandada por hacer circular este

tipo de fotografías. Así que Mizer decidió publicarlas en una revista titulada *Physique Pictorial* [figura 7], la cual, en pequeño formato y con solamente 16 páginas, se convirtió en un verdadero panteón de la belleza física masculina.

*Fotografías en blanco y negro [que] ponían de manifiesto la admiración por el cuerpo masculino atlético (...), mostraban marineros, motoristas, modelos posando como estatuas o luchadores en escenarios clásicos... Los elementos y las imágenes de la Antigüedad (...) son (...) más artificiales y chirriantes (...) se percibe con claridad que el foco principal (...) es el cuerpo musculado, abrigado con aceite y lo más desnudo posible.*⁷

⁷ *Ibidem*.

El profesor Martínez Oliva asegura que el éxito de estos nuevos iconos de marcada tendencia viril y muscular se debía a la intervención de la *Mattachine Society* (Sociedad Mattachine)⁸ y al nuevo enfoque de la homosexualidad, pues se empezaba a ver al cuerpo masculino alejado de los erróneos estereotipos de femineidad y de enfermedad. Se defendía el “masculinismo”, teoría que reivindicaba a la homosexualidad como el fluir de una especie de Eros de hombre a hombre, un instinto social masculino sin ninguna connotación de afeminamiento. Un dato importante es que, dentro de estas revistas *beefcake*, se incluían apartados de arte culturista, dibujos realizados por artistas *gays*. Así, podemos encontrar artistas como (el ya reseñado) Tom of Finland, Neel Bates y George Quaintance [figura 8] quienes configuraron un peculiar mundo erótico, alentando a volar a la imaginación sexual de la comunidad *gay*. Por ejemplo, las pinturas de George Quaintance, son vistas como la manifestación más llamativa del cambio radical suscitado en el siglo pasado con respecto a la representación explícita del cuerpo del hombre. La desnudez masculina en sus pinturas se transforma en algo cargado de una expresividad que revela connotaciones –aunque nunca se muestra un pene- de tanta potencia erótica, que sólo puede ser relacionada con la pornografía⁹.



8) George Quaintance,
Soldados espartanos bañándose

⁸ Segunda fundación homófila de EEUU, que luchó por los derechos de los homosexuales.

⁹ Ken Furtado y John Waybright, en: http://www.georgequaintance.com/05_about.html [Consulta: 2009, marzo].

Paralelamente, en Francia, entre los años 30 y 40, se desarrolló una llamada “generación del glamour” comandada por el artista Jean Cocteau y otros personajes, entre los que destacan los fotógrafos George Hoyningen-Huene y Raymond Voinquel. Estos artistas dieron al homoerotismo una visibilidad que antes no tenía. La generación del glamour trabajó, luego de la Primera Guerra Mundial, dentro de círculos intelectuales donde el estilo de vida homosexual era la norma. Incluso, se hablaba sobre un “culto homosexual en las artes”. En sus obras, mayormente fotografía, podemos encontrar una inclinación por una *elaborada teatralidad, llena de citas arcaizantes y mitológicas, de estilizada melancolía con un regusto camp*, que actuaba como vía de escape de un entorno social con marcada tendencia homofóbica. Así, se configuró una *especie de «inteligencia» homo* que alcanzó apartarse de la influencia de las primeras vanguardias que entonces se respiraba¹⁰.



9) Jean Cocteau, *Sin título*.

Jean Cocteau, por ejemplo, fue un artista que idealizó su pasión por su compañero de liceo Dargelos: *el despertar de su sexualidad, el recuerdo y las emociones del primer amor juvenil y un deseo atemporal que marca a fuego la vida de muchas personas*¹¹. Aunque Cocteau realizó dibujos eróticos durante toda su vida, la imagen de Dargelos será un recurso persistente en muchas de sus fantasías ulteriores: un joven representado con sus *labios ligeramente gruesos, sus ojos*

¹⁰ Jesús Martínez Oliva, “Identidades corporales (Algunas representaciones de la homosexualidad en el arte contemporáneo a través de la reducción a cuerpo)”, Disponible: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2663449> [Consulta: 2009, febrero 23].

¹¹ Adrián Melo, *El amor de los muchachos*, Disponible: <http://books.google.co.ve/books?id=jTsfS9IB4C> [Consulta: 2009, febrero].

*ligeramente rasgados, su nariz ligeramente respingona.*¹² Los dibujos de Cocteau están estrechamente ligados al arte gráfico [figura 9]. Sus descripciones en líneas claras y limpias con lápices de colores buscaron mostrar personajes familiares: *el autorretrato como Narciso; (...) las enormes erecciones del Céfalo-dios Dargelos*¹³. La obra de Cocteau a través de sus montajes escénicos, películas y ballets, da popularidad a los temas mitológicos: Hércules y Lichas, Atlas, Orfeo o el más surrealista de todos ellos Narciso. Todos estos personajes son despojados de sus

hojas de laurel y de sus tiernos pámpanos para ser mostrados con *una carnalidad contemporánea y una perspectiva homosexual. Todos ellos permiten introducir un streeptease masculino y hacer un comentario descaradamente gay sobre la belleza masculina*¹⁴.



10) Campaña para el perfume *Le Male* de Jean Paul Gaultier

Los dibujos de Cocteau suelen ser a menudo sexualmente explícitos, mostrando coitos y órganos sexuales en orificios anales o en plena eyaculación.

Sin embargo, no cabe la menor duda de

que suministraron material fundamental para el desarrollo de la iconografía homoerótica de años posteriores, sobre todo en el uso lucrativo que de ella haría la publicidad, tal como lo evidencian las imágenes de marineros de los perfumes del reconocido Jean Paul Gaultier [figura 10], quien *aprovechó el caudal simbólico (...) [usando] la imagen del marinero para vender perfume al “bello sexo”*.¹⁵

¹² Pippa Hurd, *Iconos del arte erótico*, p. 110.

¹³ Hurd, *Ob. Cit.*

¹⁴ Jesús Martínez Oliva, *Ob. Cit.*

¹⁵ Rubén A. Arribas, “Jean Cocteau: impúdico amante del «bello sexo»”. Disponible: http://www.sidus.com.ar/EspacioSidus/para_todos/Anteriores/ed%2019/notas/nota06.html [Consulta: 2009, marzo].

En este breve recorrido, desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, podemos vislumbrar cuáles son los códigos visuales del desnudo homoerótico. Primeramente, como ya hemos comentado en el capítulo uno, la presencia del cuerpo desnudo será una constante en este tipo de estética. Miguel Ángel fue un artista que tendió a mostrar el cuerpo masculino con exquisita voluptuosidad muscular y en posiciones retorcidas que lo acercaron a los inicios del manierismo. Y tanto fue su gusto por la belleza masculina que masculinizaba a los personajes femeninos que pintaba. Seguidamente, otra constatación de la estética aquí comentada es aquella que se expresa en el hecho de recurrir a una representación más sutil y frágil de la masculinidad: la idea del *afeminamiento* añadió un nuevo aspecto al homoerotismo. El cuerpo de un hombre representado como suave y endeble, con una apariencia andrógina, en posiciones que sólo se consideraban propias de las mujeres (como estar reclinado en un diván con las piernas entrecruzadas o de espalda al espectador mostrando sus curvilíneos glúteos), dieron a la representación homoerótica un nuevo perfil sensual que sería adoptado por los artistas *gays* del futuro. Resulta interesante resaltar cómo esta adopción de los ademanes femeninos para representar el cuerpo masculino con intención homoerótica se convierte, a su vez, en una manifestación *camp*, mimética e impostada, del “sexo débil”, dejando de lado el viejo tabú que consideraba al cuerpo del hombre, como la máxima exaltación de la fuerza activa.

Por otra parte, también apreciamos que la generación de fotógrafos pictorialistas, las revistas *beefcake* norteamericanas y la llamada generación del glamour francesa, extendieron la estética homoerótica hasta nuestros días imponiendo, así, un gusto común entre el colectivo gay. El aprecio por el exotismo - con un marcado acento *camp*- y la exageración en la representación del cuerpo masculino, así como la tendencia a bordear peligrosamente los límites de lo pornográfico con el enfático protagonismo otorgado al miembro viril, proporcionaron al homoerotismo nuevos códigos visuales que lo condujeron a aquella noción de reducción a “cuerpo” y “sexo” propuesta por el artista Jesús Martínez Oliva

(comentada en el capítulo uno), la cual plantea la construcción de la identidad homosexual en el arte a partir de la asociación esquemática entre la representación del cuerpo masculino desnudo y gusto homosexual. La influencia de esa “reducción a cuerpo y a sexo” habría orientado la representación artística de lo homosexual exclusivamente a la exhibición del cuerpo y del órgano sexual masculinos, una limitación que sigue produciéndose en el arte homoerótico actual, como sucede, por ejemplo, con los trabajos de Olaf y Álvarez que se comentan páginas atrás.

QUIÉN FUE PEDRO CENTENO VALLENILLA



Con la anécdota personal que se evocó al inicio de este capítulo, y una vez esbozados algunos de los códigos visuales del homoerotismo podemos dar inicio a nuestra reflexión acerca de la manifestación de dicha estética en la pintura del venezolano Pedro Centeno Vallenilla.

Centeno Vallenilla es un personaje atractivo y misterioso de la historia de la pintura nacional. Como lo señala Francisco Da Antonio, fue un artista que se encargó con humor y picardía de despistar a todos sobre sus andanzas, sucesos y cronologías. *Pedro no sólo se propuso esconder su edad reinventando fechas al paso devastador de los años, cuanto preservar la imagen de una esplendorosa y dilatada juventud inmune al tiempo, a las enfermedades y al dolor*¹. Asimismo, Centeno se mantuvo lo más discretamente alejado posible de la sociedad. De hecho, su pintura comenzó a

¹ Francisco da Antonio, *MACSI: Pedro Centeno Vallenilla*, p. 8.

figurar sólo a partir de 1980: *siempre se mantuvo en una obvia y discreta marginalidad cuya elección fue absolutamente deliberada*². Sería interesante indagar cuáles fueron esos factores o condiciones que hicieron que Centeno decidiera mantenerse en este margen distante.

Centeno Vallenilla nació en Barcelona (Anzoátegui) el 13 de junio de 1899. Fue hijo del ingeniero Melchor Centeno Graü y Hercilia Vallenilla Lanz de Centeno. Desde niño se sintió atraído por el dibujo. Cuando tenía 14 años de edad ingresó a la Escuela de Artes Plásticas, en la cual siempre se destacó por su perspicaz don, destacando por sus buenas calificaciones y los elogios de sus profesores. En su formación tuvo como maestro al artista Cirilo Almeida Crespo, quien lo llevó por el sendero del simbolismo y el prerrafaelismo. En 1923 se establece en Italia como agregado civil de la Legación de Venezuela, teniendo la oportunidad de estudiar el arte primitivo italiano y del Renacimiento, con especial atención en Miguel Ángel. Su estancia en este país coincidió con el ascenso del fascismo y la consecuente propagación del gusto por la representación pública de los héroes militares siguiendo los modelos de la Antigüedad.

Para el año de 1926 vuelve por poco tiempo a Venezuela a exponer un grupo de obras. Luego retorna a Roma donde empieza a explorar la idea del *americanismo*, plasmando en sus lienzos los personajes del pasado indígena de América Latina. El día de su cumpleaños, el 13 de junio de 1929, es designado secretario de la legación venezolana ante el Vaticano; posteriormente será nombrado caballero de la Corona de Italia por el jefe de estado, Benito Mussolini. En 1932, regresa a Venezuela para exponer en la Academia de Bellas Artes: la crítica lo aplaude por su excelente habilidad para el dibujo. En Italia, nuevamente, participa en varios eventos, como la “Exposición internacional de arte sagrado moderno” y una muestra personal en el Palacio Doria.

² *Ibidem.* p. 7.

En sus vaivenes entre Italia y Venezuela decide radicarse por dos años (1940-1942) en Nueva York (EEUU), donde un nuevo elemento se introduce en su trabajo plástico: el tratamiento escultórico de las formas y la consecuente producción de imágenes a modo de restos materiales (torsos, cabezas, fragmentos), dotadas, sin embargo, de una fuerte vitalidad debida al gesto sensual del trazo³. En 1943 expone en Caracas una serie de caciques locales, aportando al *nativismo* reinante de la época una visión simbolista del asunto. Junto con otros personajes del ámbito artístico, Centeno funda y promueve la AVAPI, una asociación que brindaba una alternativa a los artistas que eran discriminados por los jurados de los salones oficiales de arte. Dicha fundación sólo funcionó hasta 1960 organizando salones anuales que no otorgaban premios ni medallas de reconocimiento a los participantes.

Con la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, Centeno Vallenilla exalta el nuevo Ideal Nacional a través de la consolidación de una iconografía histórica. Para entonces, nuestro artista ya no es el pintor apreciado que numerosas damas buscaban para que las retratara como él sólo podía hacerlo. Ahora, más bien, Centeno Vallenilla se perfila como un personaje beligerante, el cual por medio de sus declaraciones se opone a todo aquello que afecte negativamente a la moral, a la religión y a las tradiciones. Fue capaz de atacar y de oponerse contundentemente a la invitación del mexicano Diego de Rivera para realizar un mural en Venezuela⁴. Durante este período destacan sus obras murales *Venezuela recibiendo los emblemas del Escudo Nacional*, instalada en el Salón de los Escudos del Capitolio Nacional, y *Mural Venezuela*, ejecutado en el Circulo Militar.

Tras varios trabajos murales, lienzos y dibujos en pequeños formato, Pedro Centeno fue exaltado como un gran y versátil «bodegonista» en la película de la Galería de Arte Nacional “Indagación de la Imagen”, coordinada por el investigador y crítico Francisco Da Antonio. La vida sentimental de Centeno Vallenilla es

³ Fundación Galería de Arte Nacional, *Diccionario Biográfico de las artes visuales*, p. 305.

⁴ Francisco da Antonio, *MACSI: Pedro Centeno Vallenilla*, p. 83.

desconocida. Nunca se casó ni tuvo hijos, tampoco fue relacionado con alguien, ni hombre ni mujer. Dedicó su vida a la pintura, dejando parte de sí en cada pincelada que daba sobre el lienzo. Centeno muere el 4 de agosto de 1988 dejando un importante legado de obras llenas de colorido, sensualidad y calor caribeño.

OBRAS HOMOERÓTICAS CON FIRMA DE CENTENO VALLENILLA



Primera, debemos aclarar a nuestro lector que el análisis de obras de Pedro Centeno Vallenilla que se elabora en la presente investigación depende de un punto de vista particular del autor. Independientemente de que nuestro artista no haya dejado testimonios acerca de su orientación sexual, su obra plástica revela un contenido homoerótico manifiesto; tanto así que su obra mantiene ciertos vínculos de semejanza e intención con la de otros artistas que sí expresaron abiertamente su condición *gay*. Aunque no es objetivo esencial de esta investigación indagar sobre la vida íntima de nuestro artista, no estaría de más preguntarse si Centeno Vallenilla era homosexual. Quedará de parte del lector elaborar sus propias conclusiones.

Por otra parte, María Luz Cárdenas¹ en el catálogo elaborado para la única exposición retrospectiva que se ha hecho de la pintura de Pedro Centeno Vallenilla, plantea el prejuicio al que fue sometida su extensa obra. La crítica de la época, avocada a un culto fanático por las vanguardias, desdeñó la propuesta del artista tildándola de extemporánea y ajena a los planteamientos de una estética de avanzada. Lo interesante de la apreciación hecha por Cárdenas es que resalta la condición postmoderna que permite una nueva dimensión crítica y analítica a la obra de Centeno Vallenilla. La postmodernidad, determinada, entre otras variables, por el predominio de un sentimiento individualista generalizado, permite que la presente investigación se acerque a la obra de este pintor nacionalista desde una óptica más desprejuiciada acerca de lo erótico: un dato persistente en el lenguaje plástico de Centeno que la historia del arte venezolano y la crítica siempre han evadido. Por esta razón, este estudio intenta una atención crítica rigurosamente académica de lo erótico, y, más específicamente, una apreciación del homoerotismo ya social y culturalmente más integrado en nuestra contemporaneidad.

En la pintura de Centeno Vallenilla el cuerpo humano acapara absolutamente el protagonismo. Sus obras están nutridas de generosas representaciones de desnudos masculinos abordados en relación con prestigiosos temas de carácter histórico o popular; los cuerpos representados aparecen dotados de armonía y de una belleza clásica atávica, con grandes dosis de un excedido afeminamiento y cuidadosamente detallados. Cada protuberancia muscular, cada ademán, cada miembro, la compenetración entre las figuras dentro de la composición, crean una atmósfera que pretende iniciar una tensión erótica en el espectador que, inconscientemente, es invitado a convertirse en un *voyeur*. Un voyerista que, desde la óptica particular del

¹ *Tal vez fue preciso que la percepción moderna entrara en crisis, tal vez hizo falta que se formulara la condición postmoderna y se abriera el campo a la inclusión de los iconos y las simbologías (...) para acceder, sin prejuicios ni tabúes al camino propuesto por artistas como Centeno Vallenilla, cuya obra, hasta el momento, sólo ha pasado por la descalificación de una crítica en los términos que dictaminó la época, padeciendo la falta de otra lectura o de un estudio iconológico que la mida en su contexto.* María Luz Cárdenas en *Pedro Centeno Vallenilla*, Caracas, MACCSI, 1991, pp. 120 – 121.

presente estudio, encuentra fruición y afán por participar dentro de la escena que se le presenta delante de sus ojos inquietos, en busca del detalle y de su deleite personal. Nuestro lector quizá cuestione que el análisis que se viene haciendo presente posee una importante carga de subjetividad por parte del crítico. Pero, precisamente, este es el punto neurálgico del presente estudio. El crítico, influido por el pensamiento postmoderno –el cual le permite reconocer la creación de una subjetividad homosexual en particular (por ejemplo desde la perspectiva de la llamada crítica *queer*)- y condicionado por los efectos de una cultura gay dominante basada en la idea del strip-tease cultural planteada por Brian McNair, según la cual el porno y los mass media han conseguido determinar la orientación de las prácticas y las representaciones, se permite interpretar las posibles intenciones homoeróticas dentro de la obra de Centeno Vallenilla.

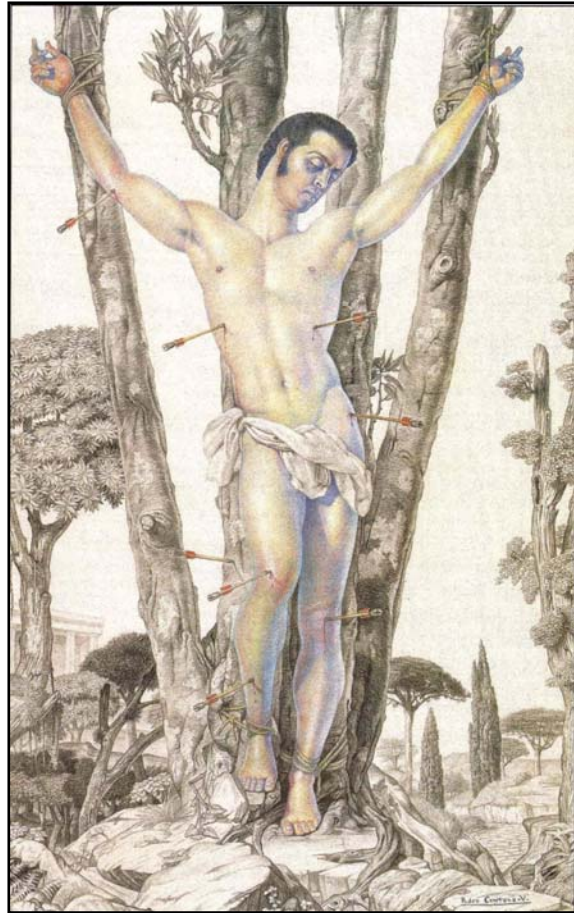
Las pinturas de este artista dan cuenta de una morfología varonil que se contamina con elementos de naturaleza femenina abordados con una desmesurada bizzarria en la representación, algo que la crítica de su momento condenó considerando esas pinturas como productos de un arte de mal gusto. La crítica de arte de aquel entonces dio por muerta la obra del artista; se pensaba que Centeno Vallenilla no respondía a los ideales del racionalismo y el abstraccionismo característicos de una modernidad que tendía a hacer desaparecer de la representación cualquier protagonismo de lo netamente humano. Su obra nació dentro de un contexto que la obvió, desprestigiándola, cuestionando su marcado gusto simbolista y figurativo.

Sin embargo, desde la óptica contemporánea que pretende nuestro estudio, la obra de Centeno Vallenilla es digna de un reconocimiento justo pues revela, con muchos años de anticipación, una estética que manifiesta el gusto de una “minoría sexual” actualmente consolidada. Inspirado en el canon grecorromano, desdeñado en su época como anacrónico dentro de la historia de las artes plásticas, y apropiándose de temas históricos y triviales (batallas, héroes militares, escenas domésticas o

deportivas, bodegones), Centeno Vallenilla produjo, quizá inconscientemente, el prototipo ideal masculino, hoy abrazado por la cultura gay.

San Sebastián (s. f.)

Centeno Vallenilla realizó un *San Sebastián* (s. f.) [Figura 11] con una maestría indiscutible. Se trata de un dibujo que revela un cuerpo esbelto semidesnudo atado a un árbol, cuyas partes nobles están cubiertas apenas por un pequeño ropaje sugerente. Es un muchacho de espectacular belleza cuyo cuerpo lleva incrustadas siete flechas que lo hieren en diferentes zonas. A pesar de que las saetas lastiman partes claves de su anatomía para que pueda sostenerse en pie, como rodillas y codos, este San Sebastián no muestra ningún sentimiento de dolor o sufrimiento y, menos aún, de decaimiento. Más bien, se respira una atmosfera de placer y sensualidad aun en el hecho doloroso de la tortura.



11) *San Sebastián.*

Precisamente, este potencial sadomasoquista del destino de la iconografía de san Sebastián no pasó desapercibido por otros artistas. *Tanto Oscar Wilde como Yukio Mishima quedaron cautivados por esta imagen, que alabaron como icono de la belleza homosexual.*²

² Hurd, *Ibidem.*, p. 36.

Este personaje bíblico fue un soldado de la guardia imperial de Diocleciano y Maximiliano que se había alistado en el ejército romano para rescatar a dos soldados cristianos encarcelados. Una vez descubiertas sus verdaderas intenciones, San Sebastian fue condenado a muerte por Maximiliano. Así, fue llevado por los soldados hasta el estadio, lo despojaron de su ropaje, lo encadenaron a un tronco y fue asaetado por flechas que atravesaron todo su cuerpo. No obstante, él no murió ahí. Fue trasladado hasta la casa de Irene, una noble mujer cristiana, quien lo salvaguardó hasta darle cura a sus heridas. Resulta interesante destacar que Centeno Vallenilla pintó diferentes versiones de San Sebastián. Esta constatación nos invita a especular que la pintura de nuestro artista podría relacionarse, en cierto sentido, con lo que Buxán señala a propósito de la imagen del mártir identificado como icono metafórico de la homosexualidad. Gran cantidad de revistas y libros utilizan la imagen del santo asaetado por las flechas para referirse a la cuestión gay. El mito sebastiano se ha ido reciclando con el pasar de los tiempos, pues existe en él un *sincretismo cultural y geográfico, donde se entremezclan elementos de la tradición y la vanguardia, la religión con el ateísmo o la norma con la heterodoxia*³. ¿Habría Centeno Vallenilla descubierto ya el potencial homoerótico del santo mártir al representarlo tantas veces? ¿Al convertirlo en un tema incesante en sus pinturas y dibujos?

Podemos apreciar, por otra parte, cómo a través de este San Sebastian, Pedro Centeno Vallenilla se nos muestra como un artista decadente que buscaba expresar la belleza para huir de la realidad que lo circundaba, desafiando los ideales de progreso y de desarrollo científico, consolidando su propio e inconfundible estilo. Así lo señala Elisa Rodríguez Campos: el objetivo artístico de la obra de Centeno Vallenilla, consiste en...

³ Xosé M. Buxán B., "Algunos términos para un abecedario homoerótico de la iconografía contemporánea de San Sebastián mártir", Disponible: http://books.google.co.ve/books?id=zx2mT_aTMfMC&printsec=frontcover [Consulta: 2008, febrero 23].

*...dar rienda a la libertad y a la imaginación que la tecnología y la razón coartan. (...) anhela desesperadamente conseguir la belleza, por lo que se enfrenta al positivismo, al realismo y a la razón práctica (...) recurre a lo artificial, en una oda a la preeminencia del sueño por sobre la razón, bajo la paradójica dicotomía belleza-muerte. (...) La belleza se presenta idealizada y perfecta en contraposición a lo real, al mundo establecido.*⁴

En este sentido, debemos señalar que existe un particular enlace entre *decadencia* y *homosexualidad*. Buxán explica que la decadencia (o la estética del *decadentismo*) ha influido en la conformación de una iconografía contemporánea para la representación del mártir San Sebastián. El decadentismo, que vio su florecer más esplendoroso a finales del siglo XIX y principios del XX, es considerado una corriente artística clave en la historia del mito de San Sebastián ya que supone la revitalización del mártir como icono homoerótico. Su representación se constituye como imagen perfecta del movimiento decadentista, pues supone una *reivindicación del esteticismo puro –l’art pour l’art*⁵: muerte y belleza. Además, existe una latente complacencia en la *perversidad implícita* en el acto de su martirio, por lo que parece implicar una *metáfora de un cierto malditismo* de excomunión social⁶. El mito sebastiano representa el aniquilamiento de los gays por parte de la comunidad heterodominante. Las flechas incrustadas en su cuerpo simbolizan los ataques y condenas a los individuos homosexuales.

Adán y Eva (díptico, s. f.)

Continuando con la exploración en la temática religiosa, nos encontramos con una obra de Centeno Vallenilla que exhibe a los personajes bíblicos Adán y Eva [Figura 12], los primeros habitantes de la tierra que Dios creó. Con gran detalle, Centeno describe la corteza de un árbol, los cuerpos de los personajes principales y la naturaleza que los rodeaba en el Paraíso, constituida por piedras, flores, césped, insectos y plantas. Apreciamos un paisaje con dos personas en primer plano, se ven

⁴ Elisa Campos, *Ob. Cit.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

los árboles al fondo, en color oscuro entre sombras que sugieren una escena al aire libre. Dividiendo la composición en dos lados paralelos, se encuentra un árbol definido claramente, con sus ramas serpenteantes que envuelven su tronco. Del lado izquierdo se aprecia una mujer, del lado contrario, a un hombre. La mujer de pie, a nuestra izquierda, es joven. Se encuentra desnuda, en un *contraposto* que hace que su figura se perciba contorneada. Su cabello es largo y sus manos están ubicadas estratégicamente para demarcar una actitud sensual. Su mano derecha se halla extendida, a la altura de su cintura; la izquierda, sujeta su cabellera, permitiendo a su mirada escapar furtivamente hacia el hombre del otro lado del árbol.

En contraposición a la mujer, el hombre que se encuentra a la derecha del árbol central, igualmente se halla desnudo; no obstante, no deja vislumbrar su



12) Adán
y Eva.

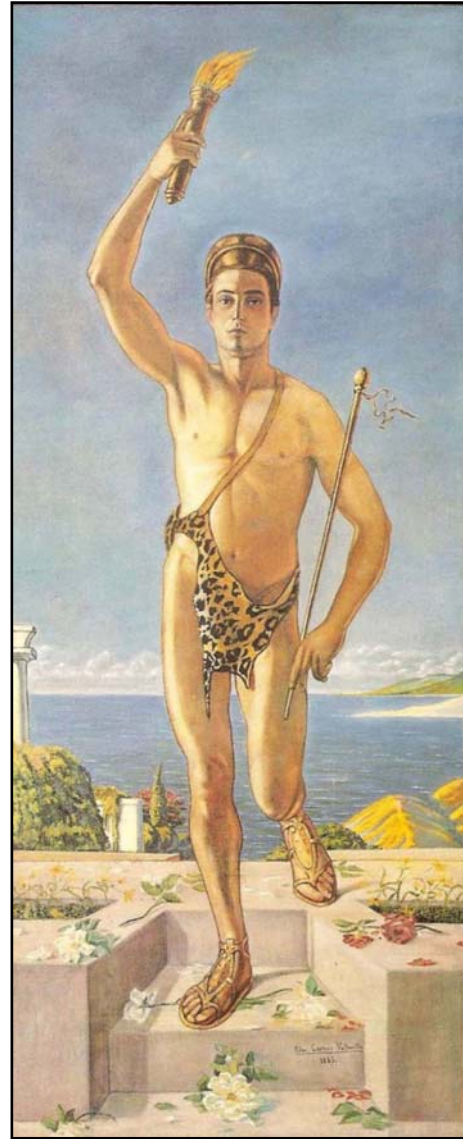
entrepieernas. Está colocado en una posición que hace espejo a la mujer, en un *contraposto*, sólo que su cuerpo se aprecia más rígido, menos curvado. Su pierna derecha está flexionada y sobre ella reposa su mano y brazo derechos. Su brazo izquierdo (desde la perspectiva del espectador) se ve levantado, tocando el tronco que se encuentra detrás de él; su cabeza, inclinada hacia su derecha, busca tímidamente encontrarse con la vista de su contraparte. Su rostro revela unos grandes ojos perdidos, haciéndonos recordar vagamente el rostro y los ondulantes rizos del *David* de Miguel Ángel. Su expresión irradia tranquilidad; y algo de apatía se deja entrever a través de sus insípidos labios; su actitud parece mostrar cierta indiferencia ante la mirada incitadora de Eva.

El Adán de Centeno Vallenilla, a pesar de estar acompañado por Eva, no deja de revelar una actitud *afeminada*. Su postura erguida, la colocación de sus piernas entrecruzadas, su abúlica maleabilidad han sido elementos destinados a la convención cultural artística de los personajes femeninos representados pictóricamente. El instante del homoerotismo entra en juego cuando en este Adán se percibe una ambivalencia casi involuntaria, de representarlo exageradamente amanerado, casi a la par de la convención estilística que revela Eva. De esta forma, nos permitimos decir que, a pesar de que sean personajes de la historia judeocristiana los aquí expresados, esto no impide a Centeno Vallenilla ofrecer una perspectiva reciclada y empalagosa de los personajes en cuestión. Pues, su particular visión de estos personajes bíblicos, tienen latente un estado de seducción que permite una interpretación alterna: colocar en discusión la representatividad autónoma de las tradicionales convenciones genéricas de los sexos. ¿Está Adán excesivamente feminizado o, es acaso Eva, la que está altamente masculinizada? Podríamos discurrir, entonces, que *Adán* y *Eva* se revela posiblemente como una pintura, donde queda en evidencia la torpeza del poder de la clasificación genérica de los sujetos sexuales por medio del arte. Por otra parte, podemos constatar, que al aproximarnos a la obra de este artista venezolano,

logramos descifrar el credo de su pintura, donde el Hombre, carnal y rijoso, es Dios; y el erotismo, mórbido y apetecible, se convierte en su religión.

El día (1923)

Afirmar por afirmar que existe un contenido homoerótico en *El día* [Figura 13], es una generalidad algo vaga y, peligrosamente, inconsistente. Una obra de arte puede, en un sentido último, ser interpretada de una forma distinta por cada individuo/espectador/crítico. En este sentido, podemos deducir que la obra de arte es una cualidad efímera del ser humano y cargada, absolutamente de subjetividad, como lo señaló Oscar Wilde, tanto por el artista como de quien la aprecia. Por esta razón, nuestro lector debe tener siempre presente, que la interpretación que se da acá de las obras de Centeno Vallenilla, implican un ejercicio crítico de subjetividad, que pone en evidencia la condición homosexual del investigador, condicionada por el discurso posmoderno que le permite indagar sobre su peculiar subjetivación y apreciación desde una óptica *gay*. Por esta



13) *El día*.

razón, este trabajo de investigación toma el riesgo de comentar sobre el homoerotismo manifiesto en el arte. Es, definitivamente, un riesgo que hay que tomar, porque como lo explica Bernard Berenson, somos consumidores del producto

artístico y tenemos derecho a hacerlo⁷. Para justificar ante el lector la apreciación de la obra de arte que realiza nuestra investigación, se trae a colación las palabras reflexivas de Berenson:

*No se me puede impedir indagar qué significa y qué ha sido para mí una obra de arte. La labor de mi vida ha sido “vivir” la obra de arte, darle vueltas y más vueltas en el paladar de mi espíritu, meditarla y soñarla; y entonces, con la esperanza de comprenderla mejor, he escrito sobre ella.*⁸

El día revela tan sólo un hombre enhiesto bajando por unos escalones, sosteniendo en su mano derecha una antorcha y en la otra un cetro. Cubierto simplemente con un vestido desgachado a punto de desprenderse, que deja al descubierto la mayor parte de su cuerpo, tapando ágilmente su sexo de una manera sugerente y provocativa, creando en el espectador un estado de tensión preciso para el surgimiento del erotismo. Es un joven hermoso de esbelta figura, con los labios apretados y mejillas rosas, que dirigiéndose fijamente hacia el espectador muestra un mundo detrás de él, descrito con la belleza y el colorido de un paisaje de gran claridad. Parece un mundo inmaculado, puro y limpio donde la única regla es el éxtasis de su propia apostura.

Esta es la obra que inició la presente investigación. En *El día*, de tendencia simbolista, Centeno Vallenilla explora la capacidad expresiva de lo masculino inspirado en el pasado grecolatino. El carácter grácil de su físico, su belleza ingrávida, las sinuosas líneas que demarcan sus jóvenes músculos, hablan de esa historia clásica de pederastia. Es un adolescente etéreo, lleno de una sublimidad y una sensualidad que lo acercan a ese objeto de deseo que muchos hombres mayores deseaban. La imagen del joven en *El día*, trae consigo pequeñas evocaciones visuales de los jóvenes de las fotografías de Von Gloeden con toda esa parafernalia griega, revelando la sutil y esplendida musculatura varonil como al mismo tiempo la fragilidad del “sexo fuerte”. De esta manera, *El día* se convirtió en la imagen ideal

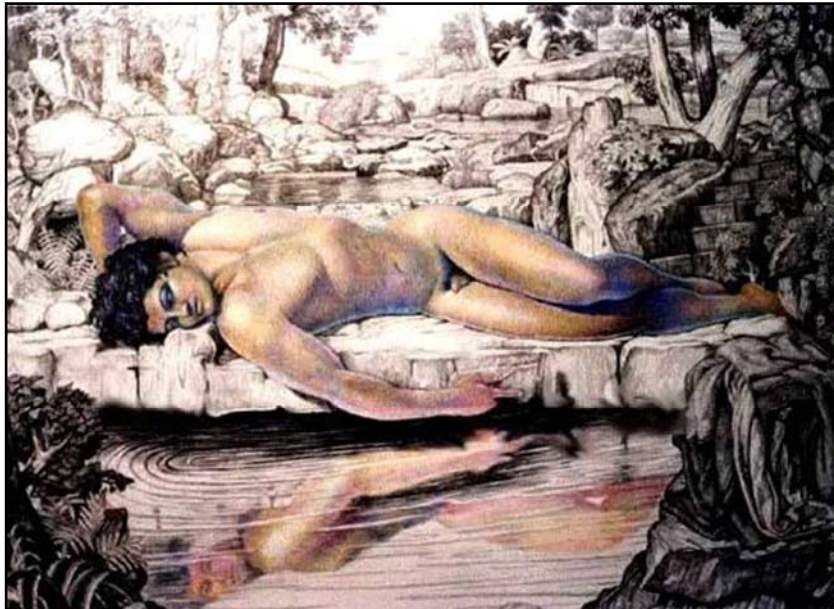
⁷ Bernard Berenson, *Estética e historia en la artes visuales*, p. 13.

⁸ *Ibidem*.

para *En ambiente: tu guía gay*, dando de sí toda su expresividad homoerótica sumergida dentro del contexto necesario para su re-codificación.

Sin título (s. f.)

Centeno Vallenilla también recurrió frecuentemente al tema mitológico, tal como lo demuestra la obra que comentaremos a continuación. En ella, observamos una escena en un paisaje natural con un único personaje como protagonista central. El espacio descrito es un ambiente silvestre con plantas, rocas y riachuelos que forman pequeñas cascadas, acompañado por un joven que se halla acostado completamente de forma horizontal. Se encuentra desnudo justo a la orilla de un río, sobre lo que parece ser una plataforma de piedra. Su cuerpo se percibe en una posición relajada, revelando una templada sensualidad en relación con el ambiente y, por supuesto, con el agua. Sus piernas se ven cerradas; en tanto que sus brazos, despegados de su tronco, juegan delicadamente. El brazo derecho parece haber tocado el agua, provocando olas que se expanden a través de toda la superficie del río. La atmósfera de la composición revela una actitud de éxtasis o pasividad libidinosa en el joven frente a su acto ególatra. Su mirada está volcada hacia su misma imagen



14) *Sin título*
(*Narciso?*)

proyectada [Figura 14].

El personaje en cuestión parece ser Narciso, el joven de espectacular atractivo del cual la ninfa Eco se enamoró sin ser correspondida. Como castigo, la diosa de la venganza y la fortuna, Némesis, hizo que Narciso se enamorara de su propio reflejo pereciendo en el acto, dando así nacimiento a la flor que posteriormente llevaría su nombre. Nos encontramos, de este modo, con una obra que rinde tributo a la belleza masculina. Narciso es interpretado –desde una perspectiva gay, que pone en evidencia el espíritu hedonista que marca tendencia en el actual modo de vida homosexual, donde la excesiva belleza y la sumisión ante los placeres carnales son la norma: características esenciales de la era postmoderna que José Trechera nos señalaba en el capítulo dos. Un hombre admirando su propio reflejo, no deja de ser un hombre contemplando a otro hombre. La trampa ambivalente del homoerotismo. Centeno Vallenilla nos ofrece exquisitamente el cuerpo de Narciso: voluptuoso, licencioso, entregado al hedonismo exhibicionista de su propia imagen. No resulta desorbitado, especular que este Narciso nos refleje ese esteticismo del siglo XX liderado por Oscar Wilde, que apostaba por la exaltación de la belleza, así como por un gusto excesivo en la sensualidad y artificialidad del arte e, indirectamente, a un comportamiento homosexual.

Dicha obra, y debemos resaltar esta particularidad, fue encontrada para fines de la investigación en un *website* titulado *Homoerotic Art Museum* (Museo de Arte Homoerótico). En dicha página *web* podemos apreciar un banco de imágenes dedicada a la estética homoerótica a través de obras de artes y artistas de todo el mundo que más la exaltaron. En *Homoerotic Art Museum*, se pueden hallar obras que van desde la era clásica (Grecia y Roma) hasta la era contemporánea, pasando por el renacimiento, el romanticismo y el modernismo; incluso, posee un apartado dedicado a las civilizaciones prehispánicas latinoamericanas. Quizás la página no tenga toda la seriedad de una exhaustiva investigación, pero otorga los aportes necesarios y primarios para realizar posteriores indagaciones; y, por supuesto, afianza nuestra

intención específica de poner en evidencia la estética homoerótica presente en la obra de Centeno Vallenilla.

Chacao (1958)

En otro sentido, debemos hacer un justo reconocimiento al valor sentimental que el pintor Centeno Vallenilla le concede al legado histórico racial de nuestra Venezuela indígena. No cabe duda de que nuestro pintor aplicó a la representación de nuestros héroes indígenas la misma convención artística homoerótica que utilizó en el caso de las figuras religiosas o mitológicas. Nuestros antepasados nativos representados como dioses del Olimpo o como los héroes del físicoculturismo de la *Physique Pictorial*, con una belleza escultural y extremadamente *camp*, despojados de cualquier indicio de propuesta intelectual y sumergidos en una apariencia que emana la más tajante superficialidad. Como ejemplo de ello, interpretaremos *Chacao*



15) *Chacao*.

de 1958 [Figura 15].

En esta pieza podemos observar cuatro personajes situados en la ladera de un bosque tropical. Se puede admirar abundante vegetación: árboles, arbustos, troncos y torcidas ramas de diferentes colores y texturas. También, se puede apreciar el suelo, de un color marrón que nos habla de su aspecto arenoso. A lo lejos, se puede advertir (bajo perspectiva) el paisaje montañoso con un cielo despejado, claro y abundantes nubes. Asimismo, podemos distinguir cómo una fortaleza (de troncos de madera) se erige a la distancia junto con un punto de control. Seguimos detallando y avistamos un primer personaje que viene corriendo a lo lejos, en el lado izquierdo del espectador. En primer plano, se observa de espaldas a un personaje masculino que lleva entre sus brazos dos pequeños infantes. El hombre en cuestión es de tez morena, lleva un tocado de plumas y un diminuto taparrabos color beige, vestimenta que lo hace identificar como un indígena. El indígena va herido, lo vemos en su espalda. Su lesión sangra.

El indígena se muestra en un momento de acción. Pareciese estar huyendo e internándose en la densidad de un bosque. Su cuerpo está exquisitamente detallado por la habilidad de dibujante de Centeno Vallenilla. Es un indígena muy particular que se nos revela con una desarrollada y fornida musculatura. Los músculos de su espalda, la parte baja de la misma, sus insinuantes glúteos y el sudor, que se distingue por los altos brillos en su piel, que lo baña se manifiestan con un aire que va más allá de una simple corporeidad masculina, posee un mágico toque de sutileza que lo sumerge en un sensualismo explícito. El clima de sensualidad que se respira dentro de la obra se acrecienta por el torso verde que se deja entrever en las ramas, en la parte superior-izquierda de la pintura. Es un torso que expone cada músculo que lo compone. Una vez más, este elemento deja visible la obsesión en la pintura de Centeno: el cuerpo masculino, lleno de simbolismo; pero, sobre todo, su objeto de máximo interés.

Durante los años de vida de nuestro artista, y a pesar de la atmósfera positivista y científicista que lo rodeaba, Centeno Vallenilla se sintió fuertemente

atraído por la corriente simbolista en la cual empezó a mostrar y a afianzar su lado *decadente*⁹. Con entusiasmado placer se apartó de la realidad para fantasear en torno al tema latinoamericano, para luego revelar su extravagante afán por idealizar leyendas y mitos venezolanos. *Chacao*, título de esta obra de Centeno, narra un pasaje de la vida del cacique venezolano conocido como el “Hércules americano”, quien astutamente, y de forma heroica, muere en el momento en el que rescataba a dos pequeños niños pertenecientes a su tribu secuestrados por el capitán español Catado.

Observando *Chacao*, se puede evidenciar el marcado *nacionalismo* que animaba su pintura; ésta, impulsada por el intento de explorar el pasado para poner de relieve la importancia de la raza indígena dentro del proceso de nuestro mestizaje, desemboca en la creación de un arquetipo ideal del venezolano. Al mismo tiempo, el hecho de que esta pintura se apropie de temas del imaginario popular folclórico -y los reinvente de manera estereotipada- para representar el cuerpo masculino pone en evidencia sus vínculos formales con el estilo *camp*: un tipo de representación que, en la actualidad, responde a las demandas de identificación de los homosexuales posmodernos quienes, como se sabe, tienden a privilegiar el ideal de una corporeidad hiper-viril, al más puro estilo de Tom of Finland.

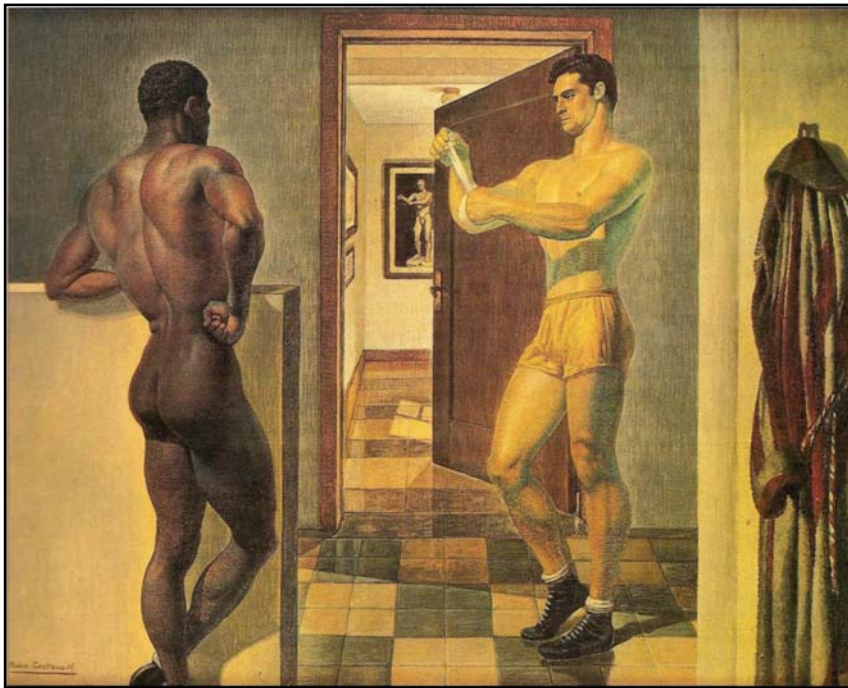
La artesa del deporte (s. f.)

Debemos ahora hacer referencia al uso que hace Centeno Vallenilla del *alibi* del deportista para representar el homoerotismo en su pintura. Aunque no podemos asegurar, con certeza alguna, que Centeno Vallenilla impulsara conscientemente la conformación de una iconografía homoerótica inspirada, en este caso, en el *bodybuilding* que promocionan las revistas *beefcake*, pues, no sabemos si el pintor tuvo acceso a alguna revista de este tipo. Sin embargo, cabe destacar que Centeno Vallenilla utilizaba modelos naturales como referencias para sus pinturas. En este

⁹ Elisa Rodríguez, *Ob. Cit.*, p. 104.

sentido, debe resultar particularmente interesante para nuestro lector destacar que entre sus modelos masculinos figuraron los atletas Jack Gottesman y Dan Lurie, este último elegido Mr. América en 1943.

Una vez más, la retórica artística de Centeno Vallenilla permite colocar de relieve un sentimiento homosexual. Sus imágenes desencadenan, desde la perspectiva de una subjetividad gay, un proceso intuitivo de interpretación de resonancias, de alusiones y asociaciones capaces de evocar la experiencia homosexual de manera indirecta. Tal es el caso en *La artesa del deporte*. Estos dos hombres, concentrados en lo que hacen, permiten construir una fantasía homoerótica que va más allá de la escena que representan. Esta obra muestra una escena que se desarrolla en una habitación ocupada por personas [Figura 16]. Se puede apreciar el suelo, las paredes y, más atrás, el techo hacia el fondo. El piso tiene un efecto ajedrezado, de color verde



16) *La artesa del deporte*.

y amarillento. Las paredes son de un color grisáceo. Hay una puerta, de color marrón, que da hacia otra habitación, más iluminada que la que se halla en un primer plano frente al espectador. En esa habitación del fondo se pueden apreciar el piso, el techo y las paredes en las cuales se encuentran colgados tres cuadros, uno grande y dos pequeños. En primer plano, a la derecha del espectador, se ve una pared donde cuelga una bata de baño, lo que indica que el espacio en cuestión parece ser un baño, sauna o un gimnasio.

Hacia el lado más extremo izquierdo del plano, se vislumbra una media pared en la cual se halla un primer personaje. Es un hombre de piel morena oscura, desnudo y de revés al espectador, dejando ver cada protuberancia muscular que conforma su fornida espalda. Se aprecia de pie, con sus piernas cruzadas, como en una posición de descanso, con la pierna derecha flexionada y dispuesta sobre la otra. Sus brazos se hayan colocados de la siguiente manera: su brazo izquierdo reposa sobre la media pared, en tanto que el contrario, con la mano en puño cerrado, está colocada a la altura de cintura. Su cuerpo musculoso nos habla de su condición atlética. Se encuentra observando a otro personaje dentro de la habitación. Dicho personaje es también un hombre, de tez blanca que solamente va vestido con un pantaloncillo de color amarillo y unas botas negras. Este personaje está parado en contraposición al hombre moreno, con su pierna derecha flexionada colocando unas vendas en sus manos. Tiene su rostro inclinado hacia abajo, con los labios apretados revelando concentración en lo que realiza. Ambos personajes parecen compartir la misma edad y profesión: boxeadores.

Esta pieza, particularmente, muestra su equivalencia con obras abiertamente homoeróticas. Podemos colocarla junto a las pinturas de George Quaintance y Delmas Howe, quienes –como ya observamos- exaltaron el deseo homosexual a través de la recreación de fantasías con personajes clásicos, como los vaqueros o los hombres de taberna. Quaintance y Howe lograron, sin ser necesariamente explícitos o pornográficos, construir todo un mundo artístico lúbrico de la vida *gay*, erotizando a

los personajes más “machistas” o viriles de su alrededor. Ambos, toman, por ejemplo, la imagen de un vaquero, emblema de una virilidad heterosexual bien consolidada y reforzada por la sociedad, para invertirla y ponerla a funcionar dentro de un contexto abiertamente homoerótico; logran, de este modo, incorporar al imaginario de la sexualidad gay los roles estereotipados de lo masculino, al tiempo que descalifican las sospechas de afeminamiento que, tradicionalmente, se asignan a la sensibilidad homosexual.

Lo mismo podríamos decir de nuestro Centeno Vallenilla quien, al representar deliciosamente cuerpos atléticos en *La artesa del deporte*, invita a una recepción homoerótica a través de una disciplina deportiva. Dicha recepción estaría sustentada por el hombre que se encuentra de espalda, revelando al espectador sus sugerentes y voluptuosas nalgas. Muchos otros desnudos masculinos de Centeno Vallenilla muestran



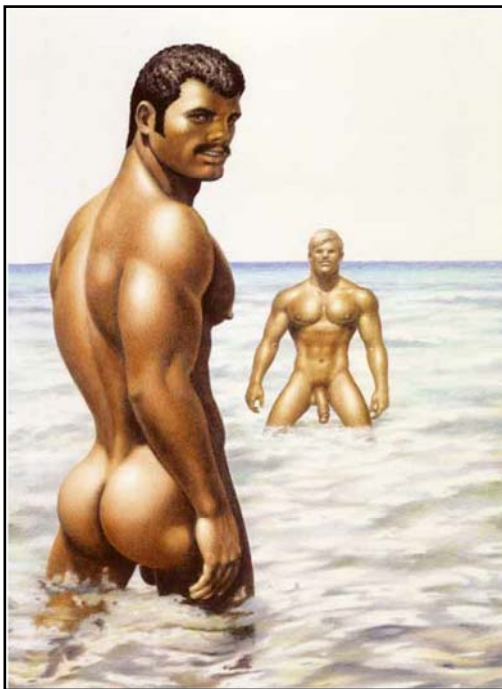
17) Este joven se muestra como un sexy deportista gay en *randyblue.com*.

esta particular postura. De esta manera, los conecta con la idea simbólica de la representación del hombre *deseable sexualmente*, algunas veces también relacionado con el coito *in ano*. La cultura griega consideraba que unos glúteos y muslos grandes eran dignos de admiración física¹⁰. ¿Sería imprudente pensar que, mientras Centeno estudió a los maestros antiguos del arte clásico, entendió esta idea del adolescente deseable por su físico? Como constatamos en el estudio de Saslow, esta representación de espalda del cuerpo desnudo masculino, exaltado por las obras de Parmigianino y Giulio Romano, puede invitar al receptor a una percepción del sujeto

¹⁰ James Saslow, *Ganímedes en el Renacimiento*, pp. 135 – 136.

masculino como objeto pasivo del deseo sexual. Noción que hasta mediados del siglo XVIII era inconcebible.

Esta particular interpretación del desnudo masculino, específicamente de espalda, también estaría condicionada por la influencia que el *porno* ha ejercido dentro de la cultura *gay*. Numerosas son las imágenes explícitamente sexuales que revelan al hombre homosexual de espalda, mostrando descaradamente sus glúteos al desnudo, bajo la concepción de que puede satisfacer a otro hombre en la consumación del deseo sexual [Figura 17]. No queremos decir con esto que el desnudo que se



18) Tom of Finland, *Hot Water*.

presenta en *La artesa del deporte* sea pornográfico. Más bien queremos llamar la atención acerca de la influencia que la pornografía ha tenido en el condicionamiento de la percepción del público que la consume, determinando la manera de recibir e interpretar visualmente ciertas imágenes. De igual manera, *La artesa del deporte* se puede colocar junto a su equivalente homoerótico, *Hot Water* (1980) de Tom of Finland [Figura 18], una imagen que, sin ser completamente pornográfica, deja translucir las verdaderas intenciones de los dos únicos personajes

que dominan la composición. La atmósfera de *Hot Water*, es la misma que se percibe en *La artesa del deporte*: un instante sicalíptico, pero comedido, en el punto exacto del erotismo y la seducción, entre dos personas del mismo género sexual.

Para finalizar este recorrido, analítico y descriptivo a través de la obra de Centeno Vallenilla, se hacen necesarias unas últimas palabras. La entrada de la sociedad actual en lo que se llamó la postmodernidad provocó una serie cambios

radicales que la humanidad, todavía hoy, está experimentando. La eclosión y afirmación de las sexualidades diversas permitió la proyección de discursos plurales que abarcaron distintos ámbitos de la vida pública (políticos, artísticos, culturales, sociales), como es el caso de los estudios *queer*, que dieron consistencia teórica e ideológica a la subjetividad de las sexualidades periféricas propuestas por Foucault. La interpretación de la obra de Centeno Vallenilla que se intentó en estas páginas funciona, en líneas generales, como un ejercicio de crítica *queer*, en la cual el crítico, condicionado por la influencia de una *cultura gay* basada en la parodia, en la trasgresión radical del género, en el exhibicionismo y el hedonismo como valores, y por la repercusión que ha tenido el auge desmedido de la pornografía en los medios de comunicación masivos, ha sido afectado en sus modos de recepción y percepción de las imágenes. Quedará a juicio de lector apoyar, o no, las ideas aquí planteadas.

Una vez llegado al final de este camino, es necesario exponer las conclusiones más relevantes de este arduo trayecto. En primer lugar, afirmamos que el homoerotismo es una expresión que manifiesta el deseo homosexual. El término como tal, se dio a conocer con el surgimiento del arte *gay* de los años 70 y 80, con el ascenso de la comunidad sexodiversa durante la revolución sexual. La reivindicación de los individuos gays tocó múltiples aspectos de la vida sociocultural, y el arte, no fue la excepción. Fotógrafos y pintores se dignaron a expresar sus más íntimos deseos y fantasías sexuales, dejando de lado el pudor, de manera subversiva, y sacando a la luz un lado de la humanidad que se hallaba en la obscuridad, por considerársele repulsivo y fuera de la norma. Con el inicio de la postmodernidad, se empezó a valorar un mundo más diverso. Se celebran las diferencias. Y se entiende que el ser *gay* ya no es problema, salvo la homofobia todavía reinante entre algunos que no se atreven a admitir o a reconocer la existencia de la homosexualidad y, por ende, su expresividad artística.

Por otra parte, debemos confesarle al lector que no fue fácil llegar hasta acá. En la comprensión de la estética en cuestión, se han dado los cimientos que podrían

dar lugar a posteriores investigaciones. El propósito principal ha sido poner de relieve las marcas genéricas de un arte homoerótico. Si bien no se puede afirmar con certeza que todo desnudo masculino sea homoerótico, bien se puede esbozar un patrón constante, paradójico quizá, en la representación artística de la homosexualidad. Algunos elementos de ese patrón constante podrían ser: el gusto predominante por mostrar el cuerpo desnudo masculino, destacando sus partes más sexuales o abordando toda su anatomía (la reducción a cuerpo y sexo de la conducta homosexual); la representación de actividades sexuales de manera explícita o implícita, disimuladas con temas que permitan la maleabilidad de los cuerpos, otorgando el velo necesario para el surgimiento del erotismo ante el espectador. A esta breve lista podríamos añadir los siguientes elementos: el énfasis por representar el cuerpo masculino feminizado y amanerado; el interés por revelar el hedonismo y el exhibicionismo como ideal de vivencia del individuo gay, así como la citación del *kitsch* y la transgresión sistemática.

El arte, instrumento para la expresión de la libertad humana, se vio como el vehículo adecuado para mostrar las particularidades de estructura y de expresión de la experiencia homosexual; dejando por sentado, de manera clara, que el amor entre hombres es tan legítimo como el amor entre sujetos de sexos diferentes. De igual forma, arte y erotismo, como se pudo constatar, han estado, o por qué no decirlo, han nacido prácticamente juntos. Dos vertientes inseparables. El erotismo se asocia con la palabra transgresión, y cuando de erotismo se habla, también se habla de sexualidad. Existe una embriaguez, exquisita y placentera, en romper las leyes, y aún más sí esas leyes se refieren al sexo y todo lo que le rodea, por considerársele dentro de una esfera tabú para ser discutido públicamente. Ésta, además, es la razón de ser de los estudios *queer*. Como dice una muy conocida canción de Madonna: “*Express yourself, don't repress yourself... It's human nature*”. La naturaleza humana necesita ser expresada, no debe ser embridada.

En el segundo capítulo se muestra cómo a pesar de que la obra de Centeno Vallenilla nació bajo unos parámetros históricos y estéticos determinados, su lectura ha podido adaptarse a los nuevos cambios que la postmodernidad ha producido. La obra de este artista expresa claramente los conceptos artísticos del simbolismo, el prerrafaelismo, el fascismo, el neoclasicismo y hasta un Nuevo Ideal Nacional, basado en la armonía de la belleza masculina. De una forma más indirecta, más lírica y menos transgresiva, Centeno Vallenilla revela un homoerotismo connatural camuflado bajo preciosos temas, llenos de una riqueza colorida y una voluptuosidad deseada. Un desnudo masculino de Centeno Vallenilla toca algo sensible en la intimidad del hombre *gay*. Algo que se inicia en la percepción sensorial hasta terminar en un placer prácticamente físico: el hedonismo. Por esta razón es que publicaciones como *En ambiente: tu guía gay* y *Versátil Magazine*, revistas dirigidas a la comunidad *gay*, y el portal en Internet “Homoerotic Art Museum”, vean en la obra de Centeno Vallenilla un material potencialmente atractivo para enriquecer la información que acompaña.

En este sentido, se ha dicho que la obra de Centeno Vallenilla se había resemantizado. Pero quizás no se trate tanto de una resignificación sino, más bien, de la revelación crítica de la existencia de un marcado homoerotismo siempre presente, de forma quizás latente, en toda su obra. Dadas las condiciones actuales de apertura ideológica y social que permiten reconocer y aceptar la existencia de una cultura homosexual, su obra se puede leer con una mirada más desprejuiciada y militante, una mirada capaz de mostrar la existencia, en esa misma obra, de rasgos homoeróticos en sus representaciones del cuerpo masculino. De esta forma, puede decirse que una sensibilidad estética homoerótica siempre ha existido y se ha manifestado de muy diversas maneras. Ha sido gracias a los avances positivos en los estudios del comportamiento homosexual que disfrutamos actualmente como hemos podido abordar de manera desprejuiciada el estudio de los rasgos homoeróticos en la pintura de un pintor nacionalista.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Sexualidad y erotismo*. Caracas, Monte Ávila, 1970.
- Alberoni, Francesco, *El erotismo*. Barcelona, Gedisa, 1993.
- Alzuru, Pedro, *La ilusión erótica*. Mérida, Universidad de los Andes, Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres, 2005.
- Argan, Giulio Carlo, *El arte moderno, 1770 – 1970*. Valencia, Fernando Torres, 1975.
- Barthes, Roland, *El placer del texto*. Madrid, Siglo XXI, 1974.
- Bartra, Agustín, *Diccionario de mitología*. Barcelona, Grijalbo, 1982.
- Bataille, George, *Breve historia del erotismo*. Buenos Aires, Caldén, 1976.
- _____, *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 1988.
- Baudrillard, Jean, *La ilusión y la desilusión estética*. Caracas, Monte Ávila, 1997.
- _____, *De la seducción*. Madrid, Cátedra, 1998.
- Benedetti, María Teresa, *Los Prerrafaelistas*. Barcelona, Planeta-DeAgostini, 2000.
- Benet, Rafael, *Simbolismo*. Barcelona, Omega, 1953.
- Bowra, Cecil M., *La herencia del Simbolismo*. Buenos Aires, Losada, 1951.
- Broch, Hermann, *El kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona, Tusquets, 1979.
- Burin, Mabel y Dio Bleichmar, Emilce (Comps.), *Género, psicoanálisis, subjetividad*. Buenos Aires, Paidós, 1996.
- Calinescu, Matei & otros, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid, Tecnos, 1991.
- Castro, Ignacio, *La sexualidad y su sombra*. Buenos Aires, Altamira, 2004.

- Cirlot, Juan Eduardo, *El arte del siglo XX*. Barcelona, Labor, 1972.
- Días, Esther, *Postmodernidad*. Caracas, Alfa, 2008.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona, Lumen, 1968.
- Ewing, William A., *El cuerpo*. Madrid, Siruela, 1996.
- _____, *Amor y deseo*. Londres, Blume, 1999.
- Figari, Carlos Eduardo, *Sexualidad, religión y ciencia: Discursos científicos y religiosos acerca de la sexualidad*. Córdoba, Encuentro Grupo Editor, 2007.
- Fleming, William, *Arte, música e ideas*. México, Interamericana, 1971.
- Foucault, Michael, *Historia de la sexualidad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Fundación Galería de Arte Nacional, *Diccionario biográfico de las artes visuales*. Caracas, 2005.
- Gauthier, X., *Surrealismo y sexualidad*. Buenos Aires, Corregidor, 1999.
- Giorgi, Gabriel, *Sueños de exterminio: Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- Gradowska, Anna, *El otoño de la Edad Moderna (Reflexiones sobre el Postmodernismo)*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2004.
- _____, *Transformaciones de «lo Bello» (observaciones desde las perspectivas postmodernas)*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2006.
- Hurd, Pippa, *Íconos del arte erótico*. Barcelona, Electa, 2006.
- Lo Duca, Giuseppe, *Historia del erotismo*. Buenos Aires, Siglo XX, 1970.
- Lucie-Smith, Edward, *La sexualidad en el arte occidental*. Barcelona, Destino, 1972.
- _____, *Art in the seventies*. New York, Phaidon, 1980.
- _____, *El arte simbolista*. Barcelona, Destino, 1991.
- _____, *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona, Destino, 1993.
- Marquet, Antonio, *¡Que se quede el infinito sin estrellas!: La cultura gay al final del milenio*. Azcapotzalco, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.
- Mato, Daniel (Coord.), *Políticas de identidades y diferencias sociales en tiempos de globalización*. Caracas, FACES, UCV, 2003.
- McNair, Brian, *La cultura del striptease*. Barcelona, Océano, 2004.

- Moles, Abraham, *El Kitsch: el arte de la felicidad*. Buenos Aires, Paidós, 1973.
- Nietzsche, Friedrich, *El saber gay*. Madrid, Colección Austral, Espasa-Calpe, 1986 (1882).
- Picó, Joseph, *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid, Alianza, 1998.
- Platón, *El Banquete, Fedón, Fedro*. Barcelona, Orbis, 1983.
- Puppo, Flavia (Comp.), *Mercado de deseos: Una introducción en los géneros del sexo*. Buenos Aires, La marca, 1998.
- Restrepo P. Pedro, *El homosexualismo en el arte actual*. Bogotá, Tercer Mundo, 1969.
- Saslow, J. M., *Ganímedes en el renacimiento: La homosexualidad en el arte y en la sociedad*. Madrid, Nerea, 1986.
- Silva, Umberto, *Arte e ideología del fascismo*. Valencia, Fernando Torres, 1975.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Seix Barral, 1984.
- Spargo, Tamsin, *Foucault y la Teoría Queer*. Barcelona, Gedisa, 2004 (2000).
- Suazo, Félix, *A diestra y siniestra: Comentarios sobre arte y política*. Caracas, Fundación de arte emergente, 2005.
- Wilde, Oscar, *Intenciones*. México, Verdehalago, 1998.
- Wilson, Simón, *El arte Pop*. Barcelona, Labor, 1975.

TESIS

- Borges B., Guillermo G., *El kitsch en la fotografía de Alexander Apóstol, Nelson Garrido y Enrique Hernández D'Jesús*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, 2000.
- Da Silva, Arnaldo y Ríos C., Denisse, *Ensayo fotográfico sobre "estética gay" usando la visión y estética del fotógrafo venezolano Fran Beaufrand*. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2006.
- Galarraga O., Víctor, *De la identidad a la indeterminación*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Letras, 2002.
- Hernández León, Katiuska, *El erotismo en la obra de dos artistas venezolanas: Corina Briceño y Margot Ramos*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, 1992.

Rodríguez C., Elisa, *Alegorías nacionalistas en la obra de Pedro Centeno Vallenilla (1937-1958)*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, 2003.

Sánchez, Diana y Molina F., Raquel, *Una aproximación al erotismo y la pornografía en textos literarios*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Letras, 1983.

CATÁLOGOS

Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber (MACSI), *Pedro Centeno Vallenilla*. Caracas, Armitano, 1991.

FUENTES ELECTRÓNICAS

Almela, Ramón (2004, mayo). "Homosexualidad. Entre la censura artística y aceptación" [Documento en línea]. *Critic@rte: Revista de Crítica de Arte en Puebla*. Disponible: <http://www.criticarte.com/Page/file/art2004/CensuraHomosexualidadPrint.html> [Consulta: 2007, noviembre 15].

Androphile Project (s.f.). "Historia de la homosexualidad masculina = Historia de la Humanidad: Resumen histórico y puntos más destacados" [Artículo en línea]. En: *The World History of Male Love*. Disponible: <http://www.historia-homosexualidad.org/index.html> [Consulta: 2007, noviembre].

Arribas, Rubén A. (s. f.). "Jean Cocteau: impúdico amante del «bello sexo»" [Artículo en línea]. Disponible: http://www.sidus.com.ar/EspacioSidus/para_todos/Anteriores/ed%2019/notas/nota06.html [Consulta: 2009, marzo].

Belluci, Mabel y Rapisardi, Flavio (1999). "Identidad: Diversidad y desigualdad en la luchas políticas del presente" [Artículo en línea] del libro *Teoría y filosofía política: la tradición clásica y las nuevas fronteras* de Atilio Boron. En: *Sala de Lectura – Biblioteca Virtual del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CLACSO*. Disponible: <http://168.96.200.17/ar/libros/belluci.rtf> [Consulta: 2008, mayo 14].

Buxán B., Xosé M. (2001). "Algunos términos para un abecedario homoerótico de la iconografía contemporánea de San Sebastián mártir". En: *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España* [Libro en línea]. Disponible: http://books.google.co.ve/books?id=zx2mT_aTMfMC&printsec=frontcover [Consulta: 2008, febrero 23].

- Ceballos Muñoz, Alfonso (s. f.). “¡Yo quiero ser un macho *man!* La “representación” *camp* de la masculinidad en la identidad *gay-leather*” [Artículo en línea]. Disponible: <http://www.hartza.com/machoman.htm> [Consulta: 2008, noviembre].
- Chordá, Frederic (s. f.). "Neoclásico: La representación masculina en el neoclásico". En: *Xarxa Telemática Educativa de Catalunya* [Artículo en línea]. Disponible: <http://www.xtec.es/~fchorda/18web/tem/neo08.htm> [Consulta: 2007, noviembre].
- Cocimano, Gabriel (2004). “Ambigüedades. El transgénero en la postmodernidad”. En: *Almiar: Margen Cero* [Revista en línea]. Disponible: <http://www.margencero.com/articulos/ambigüedades.htm> [Consulta: 2008, octubre 02].
- Domínguez, Julia (s. f.). “La escuela prerrafaelista en Valle” en *Michigan State University: La pintura en Valle-Inclán*. [Artículo en línea]. Disponible: <https://www.msu.edu/user/doming18/prerrafaelismo.html> [Consulta: 2009, enero 18].
- Esteva Grillet, Roldán (1992). Revisión histórica-crítica el dibujo en Venezuela. *El dibujo como viaje interior: Encuentro reflexivo en el marco de una exposición*. [Documento en línea]. Disponible: <http://av.celarg.org.ve/Dibujo/roldan.htm> [Consulta: 2008, mayo 20].
- Fernández Álvarez, Hilda (2003, enero). “El erotismo: una lectura con George Bataille”, en *Revista Carta Psicoanalítica*, N° 2. [Artículo en línea]. Disponible: <http://www.cartapsi.org/revista/no2/bataille.htm> [Consulta: 2008, julio 15].
- Furtado, Ken y Waybright, John (s. f.), “George Quaintance, biografía” [Artículo en línea] en *Isla ternura: Continente virtual de los jóvenes príncipes*. Disponible: <http://www.islaternura.com/APLAYA/NoEresElUnico/Qletra/QuaintanceGeorge/QUAINTANCEBiografia.htm> [Consulta: 2009, marzo].
- Garrido E., Patricia (2001). “Uno de los pliegues de la erótica occidental. Freud y la homosexualidad”. *Psikeba: Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales*. [Artículo en línea]. Disponible: http://www.psykeba.com.ar/articulos/PG_homosexualidad.htm [Consulta: 2007, octubre 26].
- Gordillo, Gustavo (2005, mayo). “Entre Pothos e Himeros, la pasión”. En: *La Jornada*. [Artículo en línea]. Disponible: <http://www.jornada.unam.mx/2005/05/07/023a1eco.php> [Consulta: 2008, enero 17].
- Guzmán Toro, Fernando (julio, 2004). “El narcisismo de la postmodernidad o la crisis de una modernidad decadente” en *Utopía y Praxis Latinoamericana* [Artículo en línea]. Disponible:

http://www.serbi.luz.edu.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162004007000008&lng=pt&nrm=i [Consulta: 2008, octubre 02].

- Herrero B., Juan A. (2000). "'Teoría Queer'. Activismo, 'outing' y cuartos oscuros". En: *Claves de Razón Práctica*, octubre, N° 106 [Revista en línea]. Disponible: http://claves.progesa.es/pdf/2000/Claves_106.pdf#page=14 [Consulta: 2008, agosto].
- Márquez Rodríguez, Alexis (2000). ¡Viva la pepa!, Los pecados capitales, Erotismo. En: *Hispanista*. [Revista en línea]. Disponible: <http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/artigo33.htm> [Consulta: 2008, enero 17].
- Martínez Oliva, Jesús (s. f.). "Miradas transversales de la fotografía de desnudo masculino a la Antigüedad clásica". En: *Dialnet* [Revista en línea]. Disponible: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2663449> [Consulta: 2009, febrero 23].
-
- _____ (2001). "Identidades corporales (Algunas representaciones de la homosexualidad en el arte contemporáneo a través de la reducción a cuerpo)". En: *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España* [Libro en línea]. Disponible: http://books.google.co.ve/books?id=zx2mT_aTMfMC&printsec=frontcover [Consulta: 2008, febrero 23].
- Melo, Adrián (2005). *El amor de los muchachos* [Libro en línea]. Disponible: <http://books.google.co.ve/books?id=jTsfS9IB4C> [Consulta: 2009, febrero].
- Mier, Raymundo (2001, enero 4), "Bataille: erotismo y transgresión". En: *La Jornada* [Revista en línea]. Disponible: <http://www.jornada.unam.mx/2001/01/04/ls-bataille.html> [Consulta: 2009, abril].
- Morales H., Cheo (1999), "Sexualidad, como cultura en tiempos modernos". En: *Escáner Cultura: Revista Virtual*, N° 5, Año 1. [Revista en línea]. Disponible: <http://www.escaner.cl/escaner5/reflex.htm> [Consulta: 2009, febrero].
- Moreno, Elena (2003-2004), "La cara kitsch de la modernidad". En: *Documentos lingüísticos y Literarios*, N° 26-27: 23-26 [Revista en línea]. Disponible: www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=48 [Consulta: 2008, noviembre].
- Ortiz-Osés, Andrés y Lanceros, Patxi (Dir.) (2006), *Diccionario de la Existencia: Asuntos relevantes de la vida humana* [Libro en línea] Anthropos Editorial. Disponible: <http://books.google.co.ve/books?id=PVXtT8GVVOcC> [Consulta: 2008, septiembre 14].
- Rodríguez Mortellaro, Itzel (julio, 2005). "El cuerpo en el arte nazi". En *SEPiensa, Portal Educativo mexicano*. [Revista en línea]. Disponible:

- <http://sepiensa.org.mx/contenidos/2004/cuerponazi/cuerponazi1.html> [Consulta: 2009, enero].
- Salas, Hugo (s. f.). *La mirada gay*. [Documento en línea]. Disponible: <http://www.elamante.com/nota/0/0007.shtml>. [Consulta: 2007, noviembre 18].
- Site Officiel du comité Jean Cocteau* (s. f.). [Página Web en línea]. Disponible: <http://www.jeancocteau.net/> [Consulta: 2008, noviembre].
- Sullivan, Andrew (1999), “¿A favor de qué están los homosexuales?” [Documento en línea]. Disponible: <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/derhum/cont/56/pr/pr27.pdf> [Consulta: 2009, abril].
- Trechera H., José L. (1996, agosto). “El narcisismo: epidemia de nuestro tiempo” [Artículo en línea]. *Revista Envío, Universidad Centroamericana UCA*, N° 173. Disponible: <http://www.envio.org.ni/articulo/243> [Consulta: 2009, febrero].
- Yusti, Carlos (2003). “El amanerado genio de Pedro Centeno Vallenilla”. En: *Escáner Cultura: Revista Virtual*, N° 55, Año 5. [Revista en línea]. Disponible: <http://www.escaner.cl/escaner55/yusti.htm> [Consulta: 2007, noviembre].