



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Estudios de Género

**Los imaginarios disruptivos del cuerpo *queer*: masculinidades disidentes en la
ilustración digital mexicana**

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestro en Estudios de Género

Presenta

Luis Nivardo Trejo Olvera

Dirigido por:

Dr. Fabián Giménez Gatto

Dr. Fabián Giménez Gatto

Presidente

Dr. Raúl García Sánchez

Secretario

Dr. Pablo Gaytán Santiago

Vocal

Dr. Silvia Ruiz Tresgallo

Vocal

Dr. Alejandra Díaz Zepeda

Vocal

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Fecha de aprobación por el Consejo Universitario (mes y año)
México

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.

I. DEDICATORIA

Al niño Nivardo de 6 años que leía los cómics de La Mujer Maravilla y Katy la Oruga para soñar que podía ser cualquier cosa.

II. AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Dr. Fabián Giménez Gatto la dirección de mi trabajo creativo, que como Rosa de los vientos, me ha dado rumbo durante dos años hasta llegar a este horizonte.

Agradezco significativamente la asesoría de la Dra. Silvia Ruiz Tresgallo, quien con su audaz mirada ha iluminado las zonas sombrías de mi andar por la escritura académica y con ello, ha alimentado el fino tejido de esta amistad trasatlántica que nos da esperanza desde hace 16 años.

Agradezco la compañía, el cariño y los abrazos de Israel, que durante este periplo le dieron viento a mis alas y construyeron un navío para evitar el naufragio. Sin la potencia de reivención que me ragala su amor, este trabajo de investigación no habría sido posible.

Agradezco a Elsa su amistad de estrellas, su incondicional solidaridad y sus enseñanzas, porque me tomó de la mano como sólo se la toma a una hermana y salimos corriendo a comernos el mundo.

Gracias a mi familia que ha resistido mis ausencias en todo este tiempo y mi retiro de las comidas de domingo. Ellos son el origen de esta nueva ruta que estoy tratando de seguir: el género.

Gracias a mis profesoras y profesores en la MEG por sus clases, su sagaz curaduría de los textos críticos y las palabras de aliento para continuar en la investigación académica. Sin duda, mi paso por las aulas de la MEG me ha dotado de nuevos sentidos, ha modificado mi cátedra, así como la ruta de mi vida profesional.

Reconozco de forma especial la ayuda de Gabriel Hörner para que este proyecto pudiera extender sus brazos y tocar la mirada de los visitantes del Museo de la Ciudad. Creo que el tiempo nos está guardando coincidencias.

El trabajo escritural de esta tesis la he realizado en los lugares más insospechados, pero especialmente dos espacios que fueron mi casa y mi santuario: el Colegio John F. Kennedy y el Tecnológico de Monterrey. Gracias a Bob Callahan y a Mariana Rodríguez por su apoyo incondicional hacia mi trabajo y mis pasiones.

Finalmente, gracias a mis amigas quienes en el proceso de escritura de este proyecto, me prestaron sus ojos para ver, su voz para decir y sus hombros para llorar: Vero, Mayra, Gaby, Fer. Su amistad me condena a la libertad todos los días.

III. RESUMEN

En las plataformas digitales y redes sociales se distribuyen ilustraciones que representan la masculinidad diversa, cuyo territorio de inscripción y desarticulación es el cuerpo y las corporalidades. Estas imágenes son creadas por los artistas visuales mexicanos Félix d'Eon, Fabián Cháirez, Wonkamon y Pierna cruzada, quienes contribuyen con su obra a la inserción de la diversidad sexual en la cultura visual. Encontramos que las ilustraciones presentan rasgos característicos de una estética *pop* que tiene vasos comunicantes con el arte subversivo *Lowbrow*. Esta cualidad les permite incursionar tanto en espacios de afinidad dirigidos a la comunidad de la diversidad sexual, como en plataformas digitales sin exclusividad. Observamos que en las imágenes se representan cuerpos híbridos atravesados por diferentes identidades entre las que se encuentran: elementos de la masculinidad hegemónica; propiedades arquetípicas de la femineidad; componentes de la naturaleza animal-vegetal; seres de la mitología griega; y una fuerte carga simbólica de la cultura popular mexicana. Además, dichas representaciones están confeccionadas a través de un erotismo y una desnudez que no podríamos definir como pornográfica pero que sí resulta explícita e incluso abyecta. Todas estas combinaciones logran problematizar las categorías binarias del género. A partir de esta configuración visual, los imaginarios del cuerpo que nos ocupan, plantean una alternativa en la representación de las subjetividades *queer* al proyectar el cuerpo como un artificio, como arquitectura social y política que permite el rebasamiento de los límites del género y la inclusión de otras identidades. Al mismo tiempo reclaman para la diversidad sexual un sitio -hasta entonces negado- en la cultura visual mexicana. Para el abordaje crítico de los elementos constitutivos de las ilustraciones, empleamos la teoría de la imagen de W. J. T. Mitchell, así como la propuesta fenomenológica de lo *queer* de Sarah Ahmed. Además, los conceptos de subjetividad y performatividad de J. Butler y la noción de variabilidad de género de J. Halberstam, entre otros. En la parte metodológica nos apegamos a la propuesta de etnografía digital de E. Gómez Cruz.

Palabras clave: Estudios *queer*, masculinidades disidentes, ecologías *queer*, ilustración digital, estudios del cuerpo, estudios visuales.



IV. ABSTRACT

In digital platforms and social media an illustrations are diffused that represents diverse masculinity which division and disassembly is the body and the corporeality. Those images are created by Mexicans visual artists Félix d'Eon, Fabián Cháirez, Wonkamon and Pierna cruzada, who contribute with the introduction of sexual diversity in visual culture through their work. We found that illustrations shows characteristic features of a pop aesthetics which have communication channels with the subversive *Lowbrow* art. This quality allows them to penetrate in spaces directed to the community of sexual diversity and also in digital platforms without exclusivity. We notice that in images are represented a hybrid bodies traversed by different identities in which are elements of hegemonic masculinity, archetypal characteristics of femininity, animal and vegetal components of nature, creatures of Greek mythology, and a strong symbolic load of Mexican popular culture. Also those representations are made with eroticism and nakedness that we cannot describe as pornographic but that are explicit and even abject. All those combinations achieve to make a problematic in binary categories of gender. From this visual configuration the imaginary bodies that concern us present an alternative in representations of queer subjectivities by projecting the body as a devise, as social and political architecture that allows the overrun of limits of gender and the inclusion of other identities. At the same time demands a place that until then had been denied, for sexual diversity in Mexican visual culture. To the critical approach of constitutive elements of illustrations we used the theory of image by W. J. T. Mitchell as well as the phenomenological preposition of queer by Sarah Ahmed, also concepts of subjectivity and performativity by J. Butler, and the notion of gender variability by J. Halberstman, among others. In the methodological part we adhered to the proposition of online-ethnography by E.Gómez Cruz

Key words: Queer Studies, dissident masculinities, digital illustration, studies of the body, homosexual representation, visual studies, queer ecologies.



V. ÍNDICE

I.	DEDICATORIA	2
II.	AGRADECIMIENTOS	3
III.	RESUMEN	4
IV.	ABSTRACT	5
V.	ÍNDICE	6
VII.	INTRODUCCIÓN	8
1.	JUSTIFICACIÓN	10
2.	ANTECEDENTES	12
2.1.	Acercamientos al cómic y la ilustración gráfica	12
2.2.	La intersección del cómic <i>underground</i> y la estética <i>Lowbrow</i>	15
2.3.	Los estudios sobre la imagen	17
2.4.	La representación de los cuerpos y las masculinidades	21
3.	PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	25
3.1.	Objetivos de investigación	27
3.2.	Preguntas de investigación	28
4.	MARCO TEÓRICO	29
4.1.	La ilustración y sus criterios estéticos	29
4.2.	La representación visual y sus entresijos	30
4.3.	Las masculinidades y sus multiplicidades	33
4.4.	El cuerpo y sus ingenierías	36
5.	MÉTODO	39
5.1.	Primera fase: Exploración de espacios de afinidad	39

5.2.	Segunda fase: Selección del corpus	41
5.3.	Tercera fase: Encuesta diagnóstico	41
5.4.	Cuarta fase: Análisis descriptivo-interpretativo	42
6.	RESULTADOS DEL DIAGNÓSTICO	44
6.1.	Interpretación de los datos	47
6.2.	Primera pregunta sobre el trabajo de Pierna Cruzada	47
6.3.	Segunda pregunta sobre el trabajo de Fabián Cháirez	49
6.4.	Tercera pregunta sobre el trabajo de Wonkamon	51
6.5.	Cuarta pregunta sobre el trabajo de Félix D'Eon	53
6.6.	Síntesis de la interpretación de resultados	56
7.	ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LAS IMÁGENES	58
7.1.	¿Por qué es importante partir de las imágenes?	59
7.2.	¿Por qué abordar las masculinidades?	62
7.3.	¿Cómo son las imágenes de las que hablamos?	65
7.4.	¿Qué conceptos sobre las masculinidades diversas hay que conocer?	67
7.5.	Decolonización queer: la incorporación del deseo homosexual a la cultura visual mexicana	68
7.6.	Ecologías <i>queer</i> : la hibridación de lo humano-natural (animal-vegetal)	77
7.7.	Lo fálico: atracción y resignificación	82
7.8.	<i>Trans*</i> : los límites del género	88
8.	CONCLUSIONES	98
9.	REFERENCIAS	101
VII.	LISTA DE GRÁFICAS	107
VIII.	LISTA DE FIGURAS	107

VI. INTRODUCCIÓN

Desde hace más de cuatro décadas, los estudios de género han originado diversos conocimientos relativos a las experiencias sociales de las personas en diferentes ámbitos de la vida. Las investigaciones realizadas a partir de una mirada de género provienen variadas áreas del conocimiento como: antropología, sociología, psicología, arte, literatura, e incluso economía. La producción de conocimiento académico sobre estudios de género en América Latina, ha permitido el entendimiento del fenómeno de las masculinidades y la diversidad sexual en contextos específicos. El impacto positivo que estos trabajos han tenido en la sociedad, ha contribuido a la desarticulación de las violencias que atraviesan a los sujetos varones, mujeres y personas de la diversidad sexual. En el caso de México, las investigaciones antropológicas, sociológicas y psicológicas han acaparado los estudios de género de los hombres, aunque también reconocemos la existencia de trabajos importantes desde el arte y las humanidades. En específico, el presente estudio plantea un acercamiento desde los estudios de la representación, los estudios visuales, las masculinidades diversas y lo *queer* para abordar la producción artística visual que se halla en comunidades digitales. Para entender cómo llegamos a este fenómeno, hay que reconocer que la conectividad a internet en países hispanos se ha democratizado gradualmente y ha abierto nuevas posibilidades de relación entre los usuarios. Este hecho ha significado un escaparate para artistas y creativos, narradores e ilustradores. La condición plural de la era digital ha permitido, en efecto, la ruptura de patrones identitarios de la masculinidad y la feminidad. Mientras que los medios más convencionales como la radio, la televisión y la escritura análoga, experimentan un momento de incertidumbre al ver sus propuestas ficcionales confrontadas por la vertiginosidad de la interactividad que suponen los productos culturales digitales. Los usuarios en este entorno mediático deciden qué y cuándo disponer del entretenimiento y del arte, así como de los contenidos que desean generar. Los creativos, escindidos de casas productoras, disponen de completa libertad para expresar sus propias reflexiones, obsesiones e incluso delirios. Es en este dominio que la visualidad, como espacio de producción del deseo y la subjetividad, predomina y se vuelve el medio de comunicación predominante.

Un ejemplo de producto cultural que subvierte los patrones de la identidad de género y los cánones de significación, son las ilustraciones que muestran representaciones la diversidad sexual en plataformas digitales en internet. Esta manifestación de la cultura visual es el epicentro de la presente investigación, para lo cual planteamos un estudio descriptivo de las propiedades constitutivas de la imagen, de la representación de los cuerpos y de la producción de sentido. En este orden, realizamos la curaduría de la obra visual de cuatro jóvenes ilustradores radicados en Ciudad de México: Félix D'Eon (Guadalajara, 1980), Fabián Cháirez (Chiapas, 1987), Rodrigo Escobar, alias Wonkamon (Punta Arenas, Chile) y Gonzalo Angulo; conocido como Pierna Cruzada (Quintana Roo, 1992). Su producción visual -característica del siglo XXI- se distribuye en redes sociales desde el año 2014, aproximadamente. Las cuatro propuestas artísticas conforman un contradiscurso que desafía las normas representacionales de la narrativa comico-gráfica convencional. Esto nos hace entrever que el lugar de enunciación de los autores es la disidencia sexual como argumento político y mecanismo de ruptura y rearticulación.

Consideramos importante coadyuvar a la normalización de la diversidad sexual en la sociedad mexicana a través de proporcionar rutas de entendimiento de la representación contemporánea. Creemos que se puede llevar a cabo una especie de alfabetización de la mirada a través de la cultura visual disidente en favor de la inclusión, el reconocimiento y la aceptación de todo aquello que se sitúa fuera de la heteronorma.

1. JUSTIFICACIÓN

Sabemos que hombres homosexuales, mujeres lesbianas, bisexuales y transgénero viven hoy de manera más visible y con mayor participación pública. No obstante, aún enfrentan muchos problemas por su orientación sexual distinta a la de la mayoría de la población. La discriminación que este grupo experimenta se basa en un conjunto de estigmas innecesarios, prejuicios desventajosos, estereotipos enraizados, y tabúes aceptados acríticamente y suelen abarcar ámbitos como el educativo, el familiar, el laboral, el de salud, el legal, el político y el religioso, entre otros. A causa de este entramado de discriminaciones, las personas de la diversidad sexual experimentan una disminución en la esperanza de vida, en la protección contra los riesgos y en el acceso a los derechos y servicios (Museo Memoria y Tolerancia, 2018). Esta situación asimétrica fortalece la intolerancia a la diversidad, facilita los abusos de la autoridad, promueve la ruptura de las familias y el odio entre los grupos.

Los productos culturales como películas, libros, videojuegos, comics, que proveen ficción o representaciones de la sociedad y sus miembros, resultan un canal portentoso para la reproducción de estereotipos, tabúes y estigmas. Afortunadamente, también funcionan como catalizadores de cambios, rupturas y posibilidades de entendimiento. En este ámbito, no podemos dejar de notar que el siglo XXI está marcado por la supremacía de la imagen y la inmediatez con que ésta logra conectar con el receptor. Los dispositivos electrónicos, internet, la *world wide web* y los contenidos multimedia han logrado acaparar la mirada, el tiempo de ocio y, de alguna forma, la vida de los usuarios de todas las edades: migrantes y nativos digitales. Estos últimos, nacidos a partir de 1995, se interrelacionan en y a través de estructuras altamente tecnificadas, en medio de una nueva economía creada por las tecnologías del conocimiento, donde el cambio fundamental es la distribución de la información. En este entorno, la profusión de imágenes es permanente y por medio de plataformas como *YouTube*, *Vimeo*, *Pinterest* o *Instagram*, cuya característica principal es la trepidante viralidad de los contenidos audiovisuales. La digitalización de los contenidos ha contribuido a expandir las posibilidades de comunicación a través de las imágenes, y de esta forma, crear nuevas maneras de reproducir deseos, fantasías, miedos y aversiones. Es en esta coyuntura donde el presente trabajo de investigación cobra pertinencia para centrarse en el poder de la imagen y la capacidad de generar nuevas formas de agencia, relaciones y vínculos

entre las personas, proponer otras estructuras identitarias y nuevas posibilidades para la inclusión y aceptación de grupos de la diversidad sexual. En este trabajo nos preguntamos ¿cómo las imágenes que se encuentran en las plataformas en internet impactan en la forma en que las personas entienden la diversidad sexual y de género?, ¿de qué forma las imágenes que se distribuyen en internet impactan en nuestra identidad? Específicamente, la presente investigación plantea la exploración de las imágenes, ilustraciones y viñetas prorrateadas por artistas gráficos mexicanos que replantean las formas representacionales de la diversidad sexual.

Consideramos que la revisión crítica de las imágenes donde se visualizan imaginarios del cuerpo, ofrece un ángulo insólito sobre los procesos de construcción y deconstrucción de las identidades y los componentes que los autores utilizan para encontrar formas de representación más incluyentes. Si pensamos en el ámbito de estudio que proponemos, encontramos que las plataformas digitales son espacios de afinidad que no sólo generan configuraciones sociales emergentes, sino que ha abierto la puerta al uso de herramientas distintas para el estudio de lo social (Gómez, 2017). La digitalización significa un escaparate para la creación y manipulación de productos culturales que figuran, en términos de Pierre Bourdieu (1999), como capital cultural simbólico y objetivado. Los avances tecnológicos en el diseño y operación de imágenes promueven transformaciones significativas en las prácticas creativas de generaciones más jóvenes de artistas visuales en México. Ellos son capaces de imaginar y producir realidades, jugar con la memoria de la cultura visual de lo mexicano y entonces proponer futuros visuales más incluyentes. En su trabajo, los ilustradores -de origen mexicano- manipulan los cuerpos y las apariencias, proyectan identidades y formas de ser, de replantear los signos. Es decir, crean ‘mundos posibles’ que, en su doble dinámica de distorsión y apego con respecto a la realidad, revelan deseos, vacíos, temores, obediencias. Estas nuevas lógicas de la imagen y la visualidad, resultan una fuente de constante exploración, ya que, como proveedoras de ficción, también ejercen un poder tanto de subversión como de repetición de estereotipos. En específico, nos referimos a la representación de la masculinidad diversa. Observamos que estos imaginarios son figuraciones de inclusión de la forma de vida de los grupos de la disidencia sexual, abren una grieta en la cultura visual mexicana para integrar otras posibilidades de representar la

masculinidad y por ende, el ser hombre; legitiman la disidencia sexual, el homoerotismo y el borramiento de las categorías binarias como maneras de ser y estar en el mundo; dialogan con la diversidad sexual en todas sus manifestaciones y abren camino para el replanteamiento del cuerpo como el componente primordial en los procesos de autosubjetivación.

2. ANTECEDENTES

Al tener como objeto de estudio la diversidad masculina en clave representacional por medio de ilustraciones, llevamos a cabo una revisión de la literatura desde cuatro áreas del conocimiento: la narrativa gráfica, la estética, los estudios visuales y las masculinidades desde la mirada de los estudios del cuerpo.

2.1 Acercamientos al cómic y la ilustración gráfica

Para llevar a cabo un acercamiento al arte gráfico revisamos los conceptos de arte, arte visual, iconografía y símbolos propuestos por McCloud en su texto *Understanding Comics: The Invisible Art* (1993). El texto hace un recorrido por los entresijos de los componentes externos e internos del cómic con el objetivo de legitimar el arte gráfico. El autor hace su propia propuesta de arte desde el ámbito de la gráfica y determina que el arte es la manera de afirmar nuestra identidad como individuos y escapar del estrecho papel que nos ha asignado la naturaleza. Esta definición de arte resulta idónea para los fines epistemológicos de esta investigación ya que al tratarse de representaciones que rompen con las identidades estereotipadas de lo masculino, la influencia del arte en los procesos de subjetivación de los sujetos, resulta una ruta de exploración para tomar en cuenta. McCloud expone que una de las funciones fundamentales de la imagen-cómic, como de cualquier otro arte, es el de la experimentación como búsqueda de la verdad, como indagación. La percepción de la realidad, como menciona McCloud, es un acto de fe basado en meros pedazos, ya que incluso la persona más viajada sólo puede ver una pequeña parte del mundo en el curso de su vida. Así también, los cómics presentan un fenómeno que implica ver las partes, pero percibir el todo sin tener que verlo, oírlo, tocarlo, olerlo. Este fenómeno se llama 'clausura'. La novela gráfica propone realizar clausuras que completan mentalmente lo que está incompleto, basándonos en la experiencia. Este procedimiento de los cómics y las

ilustraciones es fundamental para la generación de las representaciones y las contrarrepresentaciones cuyo referente material pueda o no existir. El cómic ha sido vehículo de imágenes representaciones de sí mismas, de una idea, como las representaciones de la masculinidad diversa, objeto de nuestro estudio. Entendemos que la imagen con que tratamos, está basada en la idea del cómic, por lo que los estudios sobre este arte llevados a cabo por McCloud, resultan uno de los fundamentos teóricos de trabajo. Su planteamiento nos lleva a entender a la caricatura como una forma de amplificación por medio de la simplificación. Las caricaturas o representaciones son algo más que una manera de dibujar, son una forma de ver. La universalidad de la imagen caricatura, por ejemplo, cuanto más caricaturizada esté representa a mayor número de personas o ideas (McCloud, 1993).

W. Eisner (2017) en su texto *La narración gráfica. Principios y técnicas del legendario dibujante* (2017), subraya la función del medio de transmisión y reconoce la influencia crucial que tiene en la creación de arte de masas. El cómic, como vehículo, es un canal relacionado especialmente con su método de publicación, con las técnicas, los estilos, el ritmo de su lectura, etc. Las historias gráficas están supeditadas a los cambiantes métodos tecnológicos de la comunicación moderna que, como sabemos, responden a necesidades sociales. En este sentido, la tecnología de las plataformas digitales también es fluctuante y propone dinámicas de consumo y lectura diferentes, como le sucede al cómic impreso, aunque con más frecuencia y radicalidad. Por otra parte, existe contenido específico que sólo está desarrollado para las plataformas digitales. Una de las principales razones de este propósito, según Eisner (2017), es el ‘lienzo infinito’ que plantea una forma de lectura horizontal que determina al dibujo, la elegibilidad de la rotulación, la tipografía y otras facetas de producción. Este ‘lienzo infinito’ permite al lector seguir el flujo de la imagen, y el texto moviéndose por un espacio mayor que también está diseñado por el artista. Esta peculiaridad de la lectura *on line*, tendrá que ver con lo que más adelante explicaremos en el apartado sobre estudios visuales, donde Mitchell (2017) propone focalizar tanto lo que la imagen referencia como lo que está ausente en ella, o bien, la recepción de la imagen antes que la imagen misma. Eisner, por su parte, no deja de hacer notar las implicaciones de la lectura de la imagen digital, cuya peculiaridad radica en el reconocimiento de la velocidad

de convertir el texto en imagen, que potencia la dinámica de la expansión del arte gráfico en los *webcomics*.

Las imágenes, en formato de ilustración, ya han tenido antes un apogeo y consumo importantes. Por ejemplo, la época de oro del cómic en América anglosajona significó un momento genealógico del arte gráfico tanto en el ámbito comercial como en el *underground*, cuyo carácter contestatario, crítico y experimental, al margen de los circuitos comerciales habituales nos interesa por el hecho de que las ilustraciones, son herederas de esta cultura. El desarrollo de la producción de ilustración gráfica mexicana actual está influenciado por el carácter contracultural y estético de la gráfica norteamericana. De manera preliminar, consideramos pertinente puntualizar el género gráfico al que pertenece nuestro objeto de estudio. Dada la diacrónica polémica en torno al cómic como género literario, resulta propio revisar el binomio forma-contenido de los formatos cómico-gráficos. La aparición de los estudios del comic contemporáneo occidental, entendido como medio de expresión artístico de narrativa gráfico textual y de la ilustración conceptual, se remontan a los años setenta en el marco de la Guerra Fría en Europa y Estados Unidos.

Estamos ciertos que nuestro trabajo se integra a los estudios visuales de género en el ámbito académico, este hecho nos lleva a reconocer que ha sido en los departamentos de comunicación y cultura visual de universidades estadounidenses donde se comienza la investigación formal e historiográfica de las novelas gráficas. De esta manera, la descripción teórica de los contenidos simbólicos, políticos e ideológicos del universo ficticio, así como el estudio de los patrones de comportamiento que pretendemos realizar, son una sucesión del legado de los estudios sobre imagen, visualidad y arte gráfico que nos anteceden.

Por otra parte, y siguiendo con la composición de la imagen, resulta insuficiente pensar que conceptos como los de tira cómica o *comic strip*, chiste gráfico, viñeta única, *comic-book* y novela gráfica, se refieren únicamente a herramientas formales o vehículos de contenido. Éstos van más allá en cuanto a la composición de la visualidad y la narrativa; la integración de artilugios estéticos o la forma de ser comercializados y consumidos. Buena parte de las polémicas que suscita la definición de ‘cómic’ y la precisión de sus elementos constituyentes tienen como punto de partida la falta de consenso que existe en el elemento de cohesión macroestructural que es su formato. Varillas (2013), en su texto *El cómic, una cuestión de*

formatos: de los orígenes periodísticos al comic-book aclara que en sus comienzos las historias gráficas se plantearon como un conjunto de viñetas destinadas a publicaciones periodísticas y en muchos casos con fines humorísticos y satíricos. El estudio plantea que un atributo básico de la novela gráfica es un lenguaje doblemente articulado en diversos grados, tanto en imágenes como en texto y además de naturaleza secuencial. Varillas (2013) expone que una viñeta única, aunque integre imagen y texto no es una narración secuencial por sí sola. Una ilustración contiene componentes narrativos incluso una intención de progreso diegético, pero si no está integrada a una unidad de narración superior, no estamos ante un cómic. Esta precisión es pertinente para reconocer que las ilustraciones de nuestro objeto de estudio no integran, en todos los casos, una narrativa secuencial que pudiéramos llamar cómic. Aunque sí están integradas a publicaciones periódicas en plataformas digitales, cuyo funcionamiento se asemeja al de los orígenes periodísticos del *comic-book*. Por otra parte, Barbieri en su texto *Los lenguajes del cómic* (1993), comenta que, en cuanto a su función, la imagen del comic cuenta algo, mientras que la ilustración lo comenta. La viñeta, por su parte, cuenta un momento de la acción que constituye una parte integrante de una historieta. Esta especificación nos abre paso para entender que las ilustraciones que representan la masculinidad diversa, están dialogando, comentando y resistiendo a discursos de poder en los que se encuentran insertas. En nuestro estudio nos circunscribimos a la exploración de viñetas e ilustraciones que, en el caso de Pierna cruzada, presentan una narrativa secuencial superior, mientras que para el trabajo de Cháirez, D'Eon y Wonkamon, se trata de ilustraciones conceptuales.

2.2 La intersección del cómic *underground* y la estética *Lowbrow*

La teoría del arte contemporáneo resulta ser también un recurso epistemológico para indagar en los procesos de construcción del arte y sus encabalgamientos con otros saberes. Esta cualidad, propone la reflexión sobre la dimensión estética de las diferentes expresiones artísticas. Estas teorías exploran, desde un punto de vista teórico y normativo, los métodos utilizados en las producciones artísticas para revelar el significado de sus obras. En este sentido uno de los trabajos que aportan conocimiento al presente estudio es el que lleva a cabo Puga García (2017), *El cómic underground y su relación con el Lowbrow Art* en el que

estudia los orígenes del movimiento *lowbrow* como fruto de la influencia de manifestaciones como el grafiti, el surf, el tatuaje y el arte gótico. El artículo de Puga destaca la importancia que tuvo el cómic *underground* en el nacimiento del *lowbrow*. El autor menciona que el cómic *underground* nace en San Francisco de uno de sus fundadores, Robert Crumb quien junto a Ilustradores como Gilbert Shelton, Vaughn Bodé, Justin Green, ‘Spain’ Rodríguez o Víctor Moscoso, dan un matiz contracultural y singular a historietas. Sus temas, fuera de las convenciones sociales, dan voz a una juventud harta del sistema capitalista. Sus trabajos satirizan a los superhéroes con críticas a la sociedad, la política y el mercado. Logran una cierta emancipación del cómic infantil para volverlo adulto e incursionar en la autoedición y publicación. En este contexto, el *Lowbrow* o surrealismo pop, como también suele llamarse, encuentra en el comic un escaparate para manifestar su desencanto del sistema. El *Lowbrow*, como menciona Puga, es una corriente artística que nació de la vida cotidiana de las calles de los Estados Unidos. Se inspira en manifestaciones de la *low culture*, la cultura de baja categoría porque proviene de personas comunes amantes de las motocicletas, surfistas, *skaters*, *hippies*, grafiteros, tatuadores, punks que se rebelan en contra del arte existente. En los años setenta, en calles de Los Ángeles, el *Lowbrow* nace como mezcla de creaciones absurdas próximas al surrealismo con carácter sarcástico e imágenes de la cultura popular relacionadas con la publicidad y la cultura de masas. En su mayoría, se trata de obras que provocan, confrontan y critican. Estas características, tanto de forma estética como de función, parecen estar presentes en las ilustraciones corpus del estudio que nos concierne. Una de las características sobresalientes de este tipo de arte es la autogestión con que los artistas lograban su comercialización y exposición. Ellos mismos se encargaban de promocionar la obra, encontrar espacios alternativos para exponer, reproducirla de forma masiva mediante posters, catálogos, fanzines. El *Lowbrow* como movimiento artístico no presenta características estéticas fijas. La diversidad que se halla en ella es muestra de la libertad con que los creativos llevan a cabo su obra. Fuentes de inspiración para este arte fueron la cultura punk de los años setenta, el surrealismo, el *Outsider art*, las *pin ups*, las películas de serie B, la pornografía, la animación, el mundo de Disney, el grafiti y la cultura urbana (Puga García, 2017). El cómic *underground* de artistas como Crumb y Wolverton, y el movimiento *lowbrow* se vinculan en su intención satírica y su periférica propuesta de

liberar los ideales clásicos de belleza. Encontramos que la novela gráfica *underground* y el movimiento *Lowbrow* son el origen e influencia directa de las ilustraciones y viñetas de nuestro proyecto. Su carácter de arte periférico de autoedición que tiene una función crítica, también esboza una satiriza y se rebela ante discursos heteropatriarcales estrictos que determinan lo que debe ser el arte.

2.3 Los estudios sobre la imagen

W. J. T. Mitchell (2005) en su estudio *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, plantea que, en el análisis de las imágenes, el objetivo es observar las variedades de animación o vitalidad que se atribuyen a éstas, la agencia, la motivación, la autonomía, el aura, la fecundidad u otros síntomas que convierten las imágenes en "signos vitales", con lo que se refiere no solo a signos de seres vivos, pero sí signos como seres vivos. Esta propuesta resulta novedosa en el marco de nuestro estudio de la imagen digital ya que descentraliza los análisis de la imagen de ser meramente semióticos o hermenéuticos, para poner atención en la observación de la peculiar tendencia de las imágenes a absorber y ser absorbidas por sujetos humanos en procesos que se parecen sospechosamente a los de los seres vivos. Mitchell (2005) supone que las imágenes son algo así como formas de vida, impulsadas por el deseo y el apetito. Se plantea preguntas como ¿por qué las personas tienen actitudes tan extrañas hacia las imágenes, los objetos?, ¿por qué se comportan como si las imágenes estuvieran vivas, como si las obras de arte tuvieran mente propia como si las imágenes tuvieran el poder de influir en los seres humanos, exigiéndonos cosas, persuadiéndonos, seduciéndonos? Aún más desconcertante, ¿por qué las mismas personas que expresan estas actitudes y se involucran en este comportamiento, cuando se les pregunta, aseguran que saben muy bien que las imágenes no están vivas, que las obras de arte no tienen mente propia. ¿Cómo es, en otras palabras, que las personas son capaces de mantener una "doble conciencia" hacia imágenes y representaciones en una variedad de medios, vacilando entre creencias mágicas y dudas escépticas, animismo ingenuo y materialismo testarudo, actitudes místicas y críticas? Este planteamiento focaliza la percepción del receptor y abre las posibilidades para que podamos pensar que nuestro estudio puede funcionar como proyecto de intervención que utiliza las ilustraciones de artistas visuales como catalizadoras del

entendimiento de la diversidad sexual.

Nosotros, al igual que lo propone Mitchell (2005), queremos saber qué significan las imágenes y qué hacen: cómo se comunican como signos y símbolos, qué tipo de poder tienen para afectar las emociones y el comportamiento humano. Cuando se plantea la cuestión del deseo, generalmente éste se suele ubicar en los productores o consumidores de imágenes, con la idea de que la imagen es una expresión del deseo del artista, un mecanismo para obtener los deseos del espectador. Mitchell propone cambiar la ubicación del deseo a las imágenes y preguntar ¿qué quieren las imágenes? La pregunta invita a la investigación sobre el deseo del Otro abyecto o abatido, la minoría o el subalterno que ha sido tan central en el desarrollo de los estudios modernos en género, sexualidad y etnicidad. El análisis que ahora presentamos es la revisión de la representación de la masculinidad homosexual, cuya corporalidad cuestiona el discurso de la heterosexualidad que se impone a los cuerpos masculinos. Es en este sentido que la visión que propone Mitchell conviene a nuestro trabajo. El cambio de la pregunta de lo que hacen las imágenes a lo que quieren, del poder al deseo, del modelo del poder dominante al que se oponen, al modelo del subalterno que se va a interrogar o (mejor) a que se le invite a hablar, es también el camino que proponemos como enclave de nuestro análisis de la imagen. Consideramos, como apunta Mitchell, que, si el poder de las imágenes es como el poder de los débiles, esa puede ser la razón por la cual su deseo es correspondientemente fuerte: para compensar su impotencia real.

Por otra parte, hay que tomar en cuenta que las imágenes que nos competen se hallan producidas y distribuidas vía internet por medio de plataformas digitales que las exponen a todo tipo de internautas de todo el orbe virtual. La web funciona como espacio público de libre acceso y de entrecruce de subjetividades, cosmovisiones e ideologías. Para el entendimiento de esta premisa nos apoyamos del estudio realizado por Mitchell *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1995), donde reflexiona sobre la ‘esfera pública’ cuya descripción es de un ‘templete ideológico’ de libertad y permanencia donde convergen personas privadas reunidas en tanto que público. En ella se pueden formar la opinión pública mediante las operaciones de la razón no forzada y la libre discusión. El autor describe al templete de la esfera pública como una *imagentexto* teatral / arquitectónica, un lugar escenario abiertamente visible en el que todo puede observar y ser observado. Esta

esfera pública sería una especie de contrapunto utópico de las imágenes que analizamos en la presente investigación, ya que su entorno materno sería el espacio de conversación libre que donde éstas ejercen una resistencia ante el poder del discurso nacional que las desautoriza como representacionales de la masculinidad.

La eliminación de la frontera entre las imágenes públicas y privadas es lo que Mitchell -basado en Habermas- llama Imagen iconoclasta, es decir, aquella que en sí misma es violenta para la mirada de los espectadores, o bien que recibe la violencia como objetivo de vandalismo. Funcionan como elementos que dislocan el espacio público. En el caso de las imágenes corpus de este estudio, no necesariamente representan la violencia, pero sí son representaciones del cuerpo sexuado, erotizado o abyecto. En este sentido, el autor comenta que para entender la función de una imagen que problematiza su entorno, habrá que plantearse la relación entre la pornografía y la propaganda como una especie de versión desplazada de la relación entre el arte privado y público: la primera proyecta imágenes fetichistas que en teoría quedan relegadas a la esfera privada de la sexualidad; la segunda proyecta unas imágenes totemistas o idólatras que, en teoría, están dirigidas a la esfera pública. Encontramos que esta es la situación con que nuestras imágenes se enfrentan en el ámbito donde se aprecian dado a su naturaleza subversiva.

El uso de la tecnología ha explorado de manera extensa el juego entre lo real y lo visual en las prácticas de las generaciones más jóvenes de artistas visuales. Una parte de los estudios de la imagen se encarga de analizar la confección de la imagen corporal y digital desde el fragmento y su relación con los procesos de construcción de subjetividad en el contexto de la globalización. José Luis Brea en su texto *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (2005), propone llamar a estos estudios críticos sobre lo artístico, ‘estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad’. Es en este entorno que la revisión del estudio llevado a cabo por Luna, *La cultura visual contemporánea y la cuestión de la materialidad* (2016) resulta conveniente. En este trabajo, el autor se basa en las transformaciones contemporáneas de la imagen para decir que la visualidad actualmente implica nuevas relaciones entre lo material, lo visual y lo virtual. La materialidad de la imagen tiene que ver con dimensiones como la figuralidad. El trabajo

expone las dimensiones materiales de la imagen virtual y señala la imposibilidad de reducir lo visual a lo lingüístico o textual; ámbitos a los que está ligada, pero a la vez desborda. Luna cita a José Luis Brea para explicar el impacto de la imagen en la organización del mundo y en la economía del conocimiento. Brea asegura que ya no se trata de que las imágenes sean mediadoras de los objetos que representan, sino que las imágenes alcanzan una autonomía operativa, y de este modo:

...serían sus propios mediadores, ya no actuarían como sustitutos sucedáneos sino acaso, y únicamente, de sí mismas. La centralidad de las imágenes en el mundo contemporáneo significa que la visualidad contemporánea puede entenderse como escindida del lenguaje, los textos y otros medios. Se trata, al contrario, de entender las formas específicas en que las imágenes y la visualidad contemporánea se articulan, dialogan y friccionan con aquellos (Brea, citado por Luna, 2016).

Se trata de mediaciones de la experiencia visual donde la supremacía de la visualidad por sobre otros sentidos, alcanza nuevos matices a partir de la inmaterialidad de las imágenes virtuales.

Así, este trabajo introduce el término de ‘impureza visual’ como condición que posibilita explorar los encuentros y desencuentros entre palabras e imágenes de forma productiva y comprometida con una interdisciplinariedad con filo crítico. Esta investigación resulta pertinente para enmarcar el análisis de los grupos de ilustraciones que pretendemos hacer. La aportación de este trabajo estriba en la propuesta metodológica que lleva a cabo para el análisis de imágenes a partir de la integración del *giro visual*, del giro performativo y del giro afectivo como dimensiones de lo visual supeditado a un sistema de oferta demanda de mercado.

En este mismo ámbito de la visualidad, Lina Aguirre realiza un interesante estudio sobre la representación de la corporalidad en “A clonar, a clonar que el mundo se va a acabar: imagen digital y subjetividad en la obra fotográfica de Cecilia Avendaño” (2014). Los aportes que este trabajo hace al nuestro tienen que ver con el corpus que elige, el dispositivo que lo contiene, el ámbito de lo virtual que lo produce y la manipulación que el artista hace a partir de la tecnología de la computadora y los programas. La autora explica que el ambiente de la virtualidad es la fuente más usual de modelos inmediatos y materias primas para la creación

de nuevas imágenes, y una plataforma de opciones formales con posibilidades casi infinitas. No obstante, se ha generado una pérdida de densidad en el discurso crítico que es inyectado a las obras porque obedecen a otras formas de productividad. Aguirre argumenta:

El artista actual, con todas sus herramientas y con su imaginario inflado, es capaz de imaginar y producir realidades, memorias y futuros visuales, de manipular cuerpos y apariencias, y con ellos identidades y formas de ser, de jugar con los signos, y crear con ellos ‘mundos posibles’ que, en su doble dinámica de distorsión y apego, con respecto a la realidad, revelan deseos, vacíos, temores, obediencias: las esquinas de la subjetividad (Aguirre, 2014).

Aunque este estudio de la imagen se lleva a cabo en fotografía, el aporte que nos interpela está en la forma en que aborda la representación del cuerpo, la configuración de subjetividad luego de la manipulación de la imagen por medio de la técnica de la saturación. Teóricamente, Aguirre echa mano de conceptos de Gilles Deleuze como el nudo, la capacidad del cuerpo por generar sensaciones y los flujos sensoriales para el análisis de las imágenes. Los conceptos Deleuzianos de la vibración del color y la resonancia, parecen puntuales para ser recuperados en el estudio que nos ocupa. En suma, el análisis que hace de los cuerpos, sus fragmentos y su disposición, aunado al tipo de técnicas de manipulación que encarnan y evidencian la exhibición como mecanismo predominante de la descripción del yo y la subjetividad, resultan cercanos al trabajo que realizamos pero con ilustraciones. Así mismo, el hecho de señalar el carácter de flotación del individuo contemporáneo sumado al actual sistema de acumulación capitalista y su dinámica imparable de mercantilización, contextualiza la producción digital de imágenes en su dimensión de productos culturales contemporáneos. La idea de que los rasgos físicos y la imagen corporal se han convertido en “mercancías” que propone Aguirre, resulta aprovechable para el análisis que nos concierne.

2.4 La representación de los cuerpos y las masculinidades

En el trabajo *Héroes, machos, simplemente hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades*, Francisco A. Zurian (2011) explora la evolución de la representación de los hombres en el cine y televisión. Zurian describe cómo estas representaciones han evolucionado a partir de los estereotipos del macho patriarcal a la

configuración de nuevas masculinidades. Plantea que estos desplazamientos en la forma de representar el ser hombre están fuera de la influencia de la ideología patriarcal, son plurales, no son universalistas ya que esbozan una nueva perspectiva de construcción para la subjetividad de los varones. El marco teórico que presenta este proyecto retoma los estudios de género, las sexualidades, las masculinidades y la comunicación audiovisual como discursos para la descripción de su objeto de estudio. Incluye un análisis de las políticas de la recepción y la producción audiovisual en la creación de tramas y personajes. La desestabilización de la ideología patriarcal que lleva a cabo el feminismo y los estudios sobre las mujeres, problematizan toda la estructura de dominio y provocan que el propio sujeto masculino encuentre un vacío identitario. Esta duda permite el auto-replanteamiento del varón sobre cuál es su posición en la sociedad bajo los nuevos paradigmas de igualdad de género.

Zurian (2011) expone la precariedad de los estudios de los hombres en el ámbito de su representación. Explica que cuando se llevan a cabo dichos estudios, se puede apreciar la incomodidad que genera y en muchos casos sólo se limitan a constatar el rol dominante y protagonista del hombre. Se suele evitar entrar en valoraciones sobre su corporalidad, la erótica de su cuerpo, su belleza, su sexualidad y su deseo.

En su texto, Zurian retoma la premisa de De Lauretis quien explica que el género es una representación y por lo tanto el género también lo es, por lo que ambos son una construcción. Desde este sustento teórico, es que interviene la representación como metodología desarticuladora de los cánones que la normativizan. Explica por qué la revisión de la función representativa de los hombres y su masculinidad resulta un campo fértil para la organización del desmantelamiento de sujeciones que imposibilitan la especificidad y la pluralidad singular. El trabajo de Zurian hace un recorrido analítico del andamiaje que posibilita la producción de hegemonías a través de la representación masculina. Describe la producción en el cine, la dirección, los guionistas, el aparato cinematográfico evidenciando la manufactura masculina en todo ello. Por medio de los roles de los actores en el cine clásico norteamericano, crea una taxonomía de los tipos de hombre que configuran la maqueta de lo masculino. Luego, de forma gradual, hace también un recorrido por los filmes que comienzan a incluir personajes que se demarcan de aquellas descripciones estereotipadas de lo

masculino. Incluye descripciones de términos como metrosexual, übersexual, transexual, bohemio, burgués, BoBo, etc. Traza las fronteras, los límites y las confluencias de los identitarios ficcionales de la masculinidad. Zurian también explora las nuevas formas de subjetividad a partir de la ausencia de universalismos, sin dejar de tomar en cuenta las intersecciones de lo personal, lo social, lo político, lo económico, lo profesional, lo cultural, y lo sexual. Esta catalogación de manifestaciones de las nuevas masculinidades es un referente para el análisis descriptivo que deseamos hacer.

Por otra parte, en el ámbito de la erótica de la masculinidad en el plano de la narrativa gráfica, el trabajo realizado por Gilad Padva (2005) en, *Dreamboys, Meatmen and Werewolves: Visualizing Erotic Identities in All-Male Comic Strips*, expone que el cómic homoerótico es un portentoso medio de comunicación que muestra al género en sus propios términos. Explica que la confección de la narrativa gráfica integra varios canales comunicativos como la ilustración, los dibujos animados, la animación y pornografía. Padva encuentra que en la subalternidad del cómic de temática homoerótica, los rituales de la masculinidad hegemónica son tanto legitimados como subvertidos. Plantea que este tipo de subcultura gráfica proporciona una perspectiva radical sobre las sexualidades, las intimidades, la adoración al cuerpo y los regímenes contemporáneos de lo fálico.

El estudio de Padva se concentra en el trabajo del dibujante estadounidense Jon Macy, “Tail” (1997), un cómic *hard-core* que erotiza y politiza el mito homofóbico del hombre lobo de Sigmund Freud. Enfatiza el espectro social, cultural y político del cómic homoerótico puesto que expone problemáticas propias del grupo como son la confrontación de la identidad sexual, la orientación, la autoaceptación, la homofobia, el abuso sexual y los traumas. En su análisis del cómic, se rescata el valor que desempeña esta subcultura gráfica ya que juega un papel importante en la constitución de imaginarios alternativos que están influenciados por tendencias realistas y surrealistas, provenientes tanto de la alta cultura como de la cultura de masas. Además, está permeada por una política radical que confronta la heteronorma a través del cuerpo y sus prácticas sexuales, una constante búsqueda de la felicidad a través de utopías del placer sexual.

Este estudio nos interpela ya que teoriza sobre la utilización de la fantasía como catalizador de la ilustración pornográfica, lo que resulta equiparable a lo que plantean las ilustraciones de los dibujantes que conforman el corpus de nuestro estudio. Uno de los mecanismos utilizados por la ilustración pornográfica gay es el proceso de ‘homoerotización del físico masculino hetero’ por medio de la exageración o hiperbolización de lo viril, o bien, en otras palabras la ‘ultravirilización’, ‘megamasculinización’, ‘hipermuscularidad’ y ‘superfalicidad’, como dispositivos propios de la narrativa gráfica en clave homoerótica. Esta idea es revisada por Waugh (1995), quien a su manera menciona que una de las características de la ilustración del porno gay es la erotización de lo ‘*not gay*’, en otras palabras, del hombre heterosexual. El autor considera que la representación del cuerpo heterosexual "se convierte en una superficie erótica, objetivada, tanto idealizada como degradada; el objeto de la obsesión erótica" (Waugh, 1995). Este efecto, evidencia la idealización del cuerpo ‘hetero’ ante la mirada del sujeto homosexual. Es decir, implica que los cuerpos del deseo para la población gay siguen siendo aquellos que asemejan el ideal de la masculinidad heterosexual. Este hecho podría inferir una soterrada -o evidente- desvalorización de los cuerpos masculinos “afeminados” en un contexto homosexual.

3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Para contextualizar al lector y acercarlo al problema, consideramos propio realizar una revisión sobre la diversidad en las masculinidades. De este modo, el presente trabajo retoma los hallazgos de publicaciones anteriores como la de *Masculinities* (2015) de Raewyn Connell, donde a su vez, la autora reúne otras publicaciones sobre estudios de género de los hombres. En su texto se expone la tendencia a documentar y explicar la diversidad de patrones de género entre los hombres, y cómo éstos han ido en aumento en regiones como Alemania (Bosse y King, 2000); Japón (Roberson y Suzuki, 2003); Nueva Zelanda (Worth et al. 2002, Law et al., 1999); Sudáfrica (Morell, 2001); América Latina (Olavarría y Moletto, 2002; Gutmann, 2001). Estos trabajos han alimentado la documentación etnográfica de las construcciones sociales sobre masculinidad. Otra importante orientación que se le ha dado a los estudios sobre masculinidades es el de la investigación aplicada, el trabajo en políticas públicas y prácticas profesionales. Esto ha esclarecido el conocimiento sobre la forma en que la masculinidad se construye en un amplio espectro de la vida humana. En la segunda edición en español de *Masculinidades* (2015), Connell especifica que las principales áreas de reciente aplicación han sido la educación, la salud, la violencia, el ejercicio de la paternidad y la psicoterapia. Notamos que en algunas áreas del conocimiento entender la construcción de la masculinidad se ha considerado importante para alimentar otras investigaciones de corte distinto al de género. No obstante, también nos percatamos de la necesidad de hallar maneras de teorizar las relaciones de poder marcadas por el género entre hombres y comprender la efectividad de las masculinidades en la legitimación del orden de género.

Creemos que las teorías de la masculinidad se pueden conectar con teorías más amplias de género y tener una influencia en cuestiones prácticas como la alfabetización visual, los regímenes representacionales de la diversidad, la prevención de la discriminación y la violencia a través del arte. Como propone Peace (2000), la investigación de la masculinidad se ha de integrar con análisis más generales del cambio social. Por su parte, Connell hace hincapié en conectar los estudios sobre los hombres en el análisis de la mercantilización, el neoliberalismo y la sociedad de mercado global. Son estas las esferas contextuales en las que nuestra investigación está inserta: La masculinidad diversa; la imagen

como medio estético-comunicativo; la representación como productora de sentidos; los espacios de afinidad y plataformas digitales de distribución.

Para describir el problema, partimos de la premisa de Mitchell quien asegura estamos rodeados por la cultura de la imagen, en una sociedad del espectáculo, en un mundo de semejanzas y simulacros (Mitchell, 2009). Es una realidad que en las grandes ciudades y conglomerados urbanos estamos propensos a la mediación de sentidos que provocan las imágenes, cuyo principal medio de producción y distribución es internet. Las imágenes como la tecnología son creaciones humanas a las cuales atribuimos movimiento y fluidez, por lo que solemos pensar que están fuera de control. Observamos que la agencia que provoca, la producción de sentidos que incita y la interpelación, son procesos que los sujetos atribuyen a las imágenes. Éstas poseen un poder que se expande cuando alcanzan una distribución masiva a través de la *web*. Las imágenes funcionan como medios de transporte de representaciones, de estereotipos, de fantasías y de deseos. La repetición y la exposición a la repetición constante, tienen el poder de generar y reafirmar marcos de pensamiento, de difundir nociones sobre el mundo y reafirmar ideas preconcebidas. En este sentido, las imágenes proponen formas de subjetivación y producen identidades, de tal manera que las ilustraciones que planteamos como corpus de la presente investigación no rehúyen estas cualidades.

En concreto, notamos que existen ilustraciones distribuidas en internet en espacios de afinidad, entendidos como lugares donde se agrupan comunidades de personas debido a un fuerte interés o compromiso compartido en una actividad común (Gee, 2005), plataformas digitales y redes sociales donde se representa la masculinidad diversa. Explicamos la masculinidad diversa como aquella que no se somete a los patrones heterosexuales representacionales y que toman al cuerpo y las corporalidades como ejes centrales de subversión. Dichas ilustraciones son creadas por jóvenes artistas visuales mexicanos de la comunidad de la diversidad sexual, específicamente Gonzalo Angulo (Pierna Cruzada), Félix D'Eon, Wonkamon y Fabián Cháirez. Encontramos que las ilustraciones comparten una

estética visual cercana al *Lowbrow* y que esta cualidad les suele permitir ser consumidas en esferas virtuales más allá de las exclusivas para usuarios de la diversidad sexual.

Estamos interesados en explicar cómo las ilustraciones de estos cuatro artistas contienen formas de subjetivación y agencia que rompen con la representación arquetípica de la masculinidad e integran al sujeto diverso dentro del discurso visual mexicano. Asimismo, nos importa describir cómo las ilustraciones son una propuesta metodológica de la representación de la diversidad sexual a partir de presentar hibridaciones entre rasgos propios de la masculinidad hegemónica; atributos estereotípicos de la feminidad; elementos de la naturaleza animal y vegetal; componentes de la mitología fantástica; y arquetipos de la cultura mexicana y la cultura pop. Estamos convencidos que estas representaciones hacen aporte a la visualidad hecha en México al mostrar una suerte de cuerpos híbridos que problematizan las categorías binarias al incorporar fuertes cargas de erotismo y mostrar un cierto tipo de desnudez, que no podríamos definir como pornográfica, pero que es explícita y en ciertos casos abyecta. Proponemos que las ilustraciones y su exposición continua en las redes, coadyuvan a la normalización de la diversidad sexual como parte de la cultura visual en México.

3.1 Objetivos de investigación

1. Explicar cómo las ilustraciones de Félix D'Eon, Fabián Cháirez, Wonkamon y Pierna Cruzada proponen formas de subjetivación y agencia alternativas a la masculinidad heterosexual hegemónica.
2. Describir cómo las ilustraciones de Félix D'Eon, Fabián Cháirez, Wonkamon y Gonzalo Angulo (Pierna Cruzada) proponen una metodología representacional de la diversidad sexual.
3. Describir de qué formas las representaciones de las obras visuales de estos cuatro ilustradores problematizan las categorías binarias.

3.2 Preguntas de investigación

1. ¿Cómo las imágenes producen sentidos y agencias?
2. ¿De qué forma las imágenes de la diversidad masculina se escinden de la representación hegemónica de la masculinidad?
3. ¿Qué proponen las ilustraciones de cuerpos híbridos y erotizados al ser miradas?
4. ¿Cómo los elementos constitutivos de la imagen crean un conjunto de procedimientos racionales que pueden utilizarse como método representacional de la diversidad sexual?

4. MARCO TEÓRICO

Ya que no conocemos todas las potencialidades del cuerpo y lo corporal, la ficción nos ofrece la ocasión de imaginar otros usos de él. Las representaciones que se hacen del cuerpo expanden las posibilidades y al mismo tiempo, revelan claves simbólicas sobre la cultura, la política y la economía en que se encuentran insertas. En el estudio que nos ocupa, precisamos describir los ángulos y dimensiones de la construcción de la subjetividad de la diversidad sexual. Situamos este propósito en el plano de lo gráfico-textual y seleccionamos el trabajo de cuatro ilustradores hispanos contemporáneos. Desde este planteamiento, nos disponemos a detallar el anclaje teórico desde el cual parte nuestra propuesta crítica. Echaremos mano de conceptualizaciones como la representación del cuerpo, la masculinidad y sus dimensiones, la estética *queer*, los procesos de subjetivación, la corporalidad y la erotización.

4.1 La ilustración y sus criterios estéticos

La teoría del arte contemporáneo que funciona como abordaje crítico de nuestra propuesta de investigación, es la estética *Lowbrow* fundada por Robert Crumb y Robert Williams (Puga, 2017) donde las representaciones iconoclastas con rasgos de surrealismo hacen una crítica contestataria a la cultura de masas y al poder hegemónico. En esta estética, el concepto de lo *kitsch* y lo *camp* parecen ser ejes centrales. En líneas generales, el concepto *kitsch* describe a productos culturales; dibujos y bocetos baratos o fácilmente comercializables. Theodor Adorno (Puga, 2017) describe lo *kitsch* como una suerte de simulacro de la catarsis, o bien, como una parodia de la verdadera conciencia estética. Los rasgos que definen lo *kitsch* según esta perspectiva son la no-originalidad, la imitación y la pretenciosidad, el deseo de aparentar ser. En este orden de ideas, todas las imitaciones y copias son manifestaciones de lo *kitsch* cuyas obras emplean materiales no genuinos, sustitutos o falsos. Greenberg y Broch (Puga, 2017), enfatizan la cualidad mediática de estos productos culturales y la característica de ser un arte creado para las necesidades del mercado.

En el ensayo “Notes on camp” (1969), Susan Sontag hace un catálogo de creaciones en el que incluye las películas de Scopitone, Las lámparas Tyffany, El restaurante Brown Derby en Sunset Boulevard, títulos y narraciones de *The Enquirer*, dibujos de Aubrey

Beardsley, operas de Bellini, la dirección por Visconti de *Salomé* y *Lástima que no sea puta*, entre otros, para ejemplificar lo que denomina ‘*lo camp*’. El concepto estético de *lo camp* cuestiona los binarismos con que suele percibirse el arte tradicional: lo frívolo y lo serio, lo trivial y lo profundo, lo popular y lo culto, lo banal y lo elevado. Al respecto, Sontag asevera que “La distinción entre alta y baja cultura es cada vez menos significativa en la sociedad de masas. [...] La nueva sensibilidad está consagrada a una intrincada seriedad tanto como a la diversión, la inventiva y la nostalgia” (P. 118). Ambas tendencias, lo kitsch y lo camp están presentes en la estética de las ilustraciones digitales de los creativos mexicanos que forman el corpus de nuestro proyecto de investigación. Esta peculiaridad de su confección permite que tengamos una experiencia estética enriquecida con distintos niveles culturales. Los dos conceptos que se encuentran insertos en la estética *Lowbrow*, son convenientes para el abordaje crítico de las representaciones de la masculinidad si pensamos que estas mismas provienen de una tradición *queer* que se nutre, a la vez, de movimientos artísticos como éstos.

4.2 La representación visual y sus entresijos

El plano de la representación es fértil para resignificar, para expandir y para mostrar las diferencias. En el presente estudio partimos de la premisa de Gilles Deleuze sobre la representación, la diferencia y la repetición. Entendemos que la representación es el lugar de la ilusión trascendental, que en el pensamiento se recubre de una imagen que se compone por postulados que han de desnaturalizar su ejercicio y su génesis (Deleuze, 2009). Es decir, las representaciones (contenido) no están supeditadas al original (continente) que representan. En este proceso ocurre una suerte de ‘desnaturalización’ que puede incluso negar el que fue su origen. En sus propias palabras Deleuze afirma:

La repetición no se ha de definir únicamente con la identidad absoluta del concepto, sino que debe de representar ella misma ese concepto idéntico, pues la repetición no se determina solamente por la multiplicación de ejemplares del mismo concepto, ya que pone al concepto fuera de sí y lo hace existir en otros ejemplos (2009).

Como observamos, el autor rompe los vínculos que ataban el sentido al significado y lo libera singularizándolo, concibiéndolo como un suceso extraordinario y único, como un acontecimiento repetible en su singularidad.

Asimismo, Luna expone en su texto *La cultura visual contemporánea y la cuestión de la materialidad. Imágenes, mediaciones, figuralidad* (2016), que las imágenes pueden ser mediadoras de sí mismas a partir de su inmaterialidad. Esta perspectiva la retoma desde los supuestos planteados por Wölfflin (2011) en su tratado *Conceptos fundamentales de la Historia* artística (2011), quien subraya que cada época percibe el mundo de diferentes maneras. Y así: “La capacidad de ver tiene también su historia, y el descubrimiento de estratos ópticos ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística”. La propuesta teórica de Luna nos interesa principalmente porque plantea una forma de análisis de la imagen a partir del concepto de ‘giro visual’ que parte desde la perspectiva de los estudios visuales. Esta proposición la retoma Keith Moxey (2015), quien describe al ‘giro visual’ como “una cierta desconfianza posderridiana con los poderes del lenguaje, relanzando el interés en diversos ámbitos del análisis cultural por el poder de los objetos, sus formas de agencia o sus lenguas propias (Luna, 2016). En líneas generales, la imagen contemporánea se está distanciando de sus obligaciones con la mimesis, la representación, la memoria y el sentido, proceso por el cual gana una dimensión ontológica.

Las imágenes logran tener una suerte de autonomía operativa, y de esta forma “serían sus propios mediadores, ya no actuarían como sustitutos-sucedáneos sino acaso, y únicamente, de sí mismas” (Brea, 2010). Esta fuerza integrante de las imágenes es producto de una expansión cuantitativa que se revierte en la intensificación de la dimensión performativa de lo visual, como productora de identidades y entidades sociales, exclusiones y subjetividades (Brea, 2010). En este mismo orden de ideas, para nuestro trabajo resulta interesante poder replantear las relaciones entre imagen, representación y corporalidad a través de la revisión de la producción de sentido a partir de la concentración en la visualidad.

Para este propósito, es necesario partir de la premisa que plantea Brea (2010) en su texto *Las tres eras de la imagen* (2010), donde expone que las imágenes se entienden como transparentes, ajustadas al acto fisiológico de ver, y por tanto, asociadas a lógicas de

presencia e inmediatez que dejan poco margen para la apropiación crítica. En este sentido, es necesario tener en cuenta que la e-imagen o imagen electrónica producida, reproducida y distribuida desde la virtualidad para el mismo orbe, que corresponde a nuestro paisaje actual, situada y alejada de la materialidad, tiene otras dinámicas de producción de sentidos fuertemente vinculadas con la inmediatez y la repetición. Creemos que el comportamiento de las imágenes de la masculinidad que estudiamos, obedece, de alguna manera, a lo que describe Brea (2010). Él explica que las imágenes digitales suelen presentarse como una secuenciación no lineal, lo que ocurre entre una imagen y lo que ocurre después, no está sujeto por un vínculo de continuidad. No necesitamos memoria para leer las imágenes es por eso que no son buenas para invocar memoria, tampoco para invocar historia. El autor, además plantea que la excepcional pregnancia de las imágenes para condicionar la vida, viene de su naturaleza espectral, de su carácter de fantasmagorías derivando en una lógica de inagotabilidad y de abundancia.

Un recurso importante para el análisis de las representaciones de la masculinidad homosexual que sugerimos para el presente trabajo, es el propuesto por Mitchell. El autor, en cuanto a la exploración de la visualidad y la imagen, pasa de las cuestiones de significado y poder a la cuestión del deseo. Sin embargo, en sus análisis, vuelve continuamente en círculos hacia los procedimientos de semiótica, hermenéutica y retórica. La cuestión de qué imágenes quieren, ciertamente no elimina la interpretación de los signos. Todo lo que logra es una sutil dislocación del objetivo de la interpretación, una ligera modificación en la imagen que tenemos de las imágenes (y quizás de los signos) en sí mismas. Mitchell propone dos claves para lograr esta modificación / dislocación: (1) asentir a la ficción constitutiva de las imágenes como seres "animados", cuasi-agentes, personas simuladas; y (2) la interpretación de imágenes no como súbditos soberanos o espíritus incorpóreos, sino como subalternos cuyos cuerpos están marcados con estigmas de diferencia, y que funcionan tanto como "intermediarios" como "chivos expiatorios" en el campo social de la visualidad humana. Es crucial para este cambio estratégico que no confundamos el deseo de la imagen con los deseos del artista, el espectador o incluso las figuras de la imagen. Lo que quieren las imágenes no es lo mismo que el mensaje que comunican o el efecto que producen; ni siquiera es lo mismo

lo que dicen que quieren. Al igual que las personas, las imágenes pueden no saber lo que quieren; hay que ayudarlas a recordarlo a través de un diálogo con los demás.

Mitchell (2006) propone un abordaje de la imagen a partir de visibilizar el poder dominante al que se opone dicha imagen, al poder subalterno que está utilizando para interrogar la hegemonía en la que se ve inserta. En este sentido, para nuestro análisis de la imagen, es imprescindible utilizar conceptos como ‘la convención primordial’, la ‘desmaterialización’ y el cuestionamiento base de su análisis, qué quiere la imagen en términos de la ‘falta’.

4.3 Las masculinidades y sus multiplicidades

La teoría de la subjetividad nos posibilita para describir al objeto de estudio, el cual se cifra en el plano de la representación, en términos de solicitudes o préstamos identitarios, cuadros sintomatológicos, búsquedas de actualización del deseo, desterritorialidades, flujos del exterior encarnados, etc. Ante esto, ¿qué aspectos de las representaciones del sujeto mantienen relaciones con el pasado? pero al mismo tiempo, ¿qué factores exploran las diferencias y rupturas que enarbolan otras posibilidades?; con preguntas como éstas, nos planteamos describir la subjetividad desde el marco de un extremo contemporáneo, en términos de Le Breton (2016), en razón de entender todo aquello que se está dejando de ser cuando se representa al sujeto, al cuerpo. Es decir, pensar en el proceso, en las rupturas, en las discontinuidades. El primer punto desde el cual abordar los procesos de subjetivación consiste en plantearnos la pregunta por su entidad y sus formas de constitución. Esta construcción encuentra algún tipo de clausura parcial en el proceso de identificación. La identificación no constituye un proceso único ni unívoco. Yannis Stavrakakis (2007) explica que, el sujeto emprende políticas de identificación en forma constante, puesto que el centro de nuestra constitución es el ‘Otro’. Para esclarecer un poco más, podemos decir que la subjetivación es entonces una suerte de momento en que el sujeto elabora, recupera y hace propio, fallidamente, lo que se le ofrece en el universo de sentido en el que existe. Es pertinente apuntar que estas reflexiones, en torno a la subjetividad, están ubicadas en un pensamiento posfundacional, tal como lo entiende Oliver Marchart, cuya propuesta de análisis implica la recolección de instrumentos teóricos de distintas corrientes contemporáneas en torno a la ausencia de fundamentos trascendentales, últimos y necesarios

de lo social, reconociendo su radical contingencia y singularidad (Marchart, 2009). De cierta forma, este es el marco desde el cual proponemos el abordaje teórico de la descripción de las representaciones, corpus de nuestro trabajo.

Los estudios sobre masculinidades o bien, los estudios de género de los hombres, como también suelen llamarse, son una vertiente medular en la exploración que pretendemos llevar a cabo. Partimos de la teoría de R. Connell (2015), que propone que la masculinidad existe sólo en contraste con la feminidad. Su definición de masculinidad funciona para nuestros fines ya que parte desde una postura no esencialista, apartada de binarismos como el de hombre / mujer, fuera de una descripción normativa pero cercano a la fórmula de la lingüística estructural donde los elementos del discurso son definidos por sus diferencias. Se inscribe en los análisis culturales feminista y posestructuralista de género, en el psicoanálisis y los estudios de simbolismo lacanianos. Esta propuesta resulta más productiva que un contraste abstracto de masculinidad y feminidad. En lugar de intentar definir la masculinidad como un objeto (un carácter de tipo natural, una conducta promedio, una norma), en términos de Connell, necesitamos centrarnos en los procesos y relaciones por medio de los cuales los hombres y mujeres llevan vidas imbuidas en el género. La masculinidad, si se puede definir brevemente, es al mismo tiempo la posición en las relaciones de género, las prácticas por las cuales los hombres y mujeres se comprometen con esa posición de género, y los efectos de estas prácticas en la experiencia corporal, en la personalidad y en la cultura (Connell, 1997).

List (2009) comenta “la ambigüedad en las formas de construir la masculinidad hace necesario analizar su contenido y su sentido en el contexto de una sociedad que coquetea con las formas alternativas en que se ha venido construyendo el género” (List, 2009). Desde este planteamiento, retomamos la propuesta que hace el autor sobre el género y las masculinidades ya que consideramos que su deconstrucción a partir de la revisión de sus dimensiones como raza, etnia, clase, lugar y tiempo para establecer las relaciones inter e intragenéricas, conviene a nuestra investigación. Retomamos del trabajo de List la intención de comprender el papel que juega el cuerpo en la construcción de las identidades. En particular, el sentido que tiene para los jóvenes la relación que guardan con su cuerpo, sexo

y género en la construcción de la masculinidad. El cuerpo manifiesta las contradicciones intrínsecas de la inestabilidad de la masculinidad. La fragmentación que se hace del cuerpo masculino y la materialización a partir de la visión cartesiana de occidente, llevan a pensar en el cuerpo como un territorio de multiplicidad de re-significaciones, donde los sujetos encuentran posibilidades para redefinir la identidad. En particular, nos interesa el concepto de la materialidad del cuerpo que el autor, basado en las ideas de Butler (2010), introduce para la revisión de la construcción de la identidad gay.

Otro concepto que nos permitimos retomar de los estudios de List, es el de ‘cuerpo abyecto’. La abyección para el antropólogo es la circunstancia que permite que el cuerpo cambie de sentido, el género normativo: son cuerpos abyectos aquellos que se construyen a sí mismos fuera de las convenciones normativas que la sociedad impone a través del género. Cuerpos ininteligibles, aquellos en los que no hay una concordancia entre sexo, género y deseo. En suma, resulta imprescindible incorporar a nuestro estudio los aportes sobre el cuerpo de los hombres que hace el académico. Consideramos conveniente retomar las contribuciones sobre las partes específicas del cuerpo como el pene, las nalgas, la espalda y el ano, ya que resultan competentes para esgrimir una mirada propia sobre masculinidad diversa en nuestro proyecto.

En el mismo orden de ideas, Núñez Noriega expande los estudios de género de los hombres y propone que las masculinidades también están vinculadas histórica y conceptualmente con otra tradición de reflexión y política: los estudios lésbico-gay, ahora llamados estudios LGBT+ en particular en su versión actual: los estudios *queer* (Núñez, 2016). Por su parte, la teoría *queer* es una derivación del feminismo posestructuralista, con su cuestionamiento de las ideologías binarias de sexo, género y erotismo, ha introducido la discusión sobre quién cuenta o no como mujer, como lo ejemplifican los debates en torno a la inclusión o no de personas intersexuales o transexuales. Esta posición posibilitó pensar en los hombres y su masculinidad como construcciones socioculturales e históricas (Jagose, 1996). Para el presente estudio, retomamos la propuesta de Núñez sobre el término “hombre”, lo mismo que “masculinidad”, en cuanto a que refieren a una ficción cultural, a una convención de sentido que ha producido y produce una serie de efectos sobre los cuerpos, las

subjetividades, las prácticas, las cosas y las relaciones; esto es, que participa en una realidad concreta (Núñez, 2016).

En cuanto a la teoría y conceptos pertenecientes a los estudios de las identidades *queer*, gay y homosexual, utilizaremos como punto de partida la antología *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (2017). En ella, los editores Platero, Rosón y Ortega hacen un trabajo de antologación exhaustivo de terminología en lengua inglesa y española sobre sexualidad, género, diversidad funcional, raza, teorías críticas o propias de los movimientos sociales, en un esfuerzo por esclarecer su significado y entender sus derivas. Discernimos que las palabras no solamente describen una realidad dada, sino que juegan un papel esencial en la misma producción de esa realidad.

4.4 El cuerpo y sus ingenierías

El cuerpo en la actualidad está más que nunca determinado por la pluralidad ya que se encuentra fragmentado en una cantidad de imágenes que invocan innumerables modelos que suelen ser, hasta cierto punto, provisionales. Estos modelos corporales confluyen o se demarcan en una clase de movimiento interminable que evocan la idea de lo líquido, en términos de Bauman, quien asegura que el cuerpo se convierte en un analizador interminable del devenir social (Bauman, 2006). En este sentido, la materialidad del cuerpo no es un lienzo en blanco, sino que está marcado por la trayectoria personal del individuo en el contexto de la sociedad y la cultura en que se halla inserto. Muñiz (2014) explica que el cuerpo ya no es la encarnación irreductible de sí, susceptible de transitar por varias metamorfosis provocadas por experimentaciones del individuo. Las representaciones que se hacen de éste, suelen mostrar el deseo de los individuos de hacer de su cuerpo una firma personal. Estas representaciones corporales son la búsqueda de la singularidad corporal que muchas veces se efectúa como dice Le Breton (2006), a través de la substanciación con un ícono. Es a partir de estos planteamientos teóricos que el cuerpo, las corporalidades, las encarnaciones, las abyecciones, los fluidos, las protuberancias, las espectralidades, los despliegues, las resemantizaciones, los desbordamientos, las superficies, etc., forman parte del espectro de la aproximación al cuerpo, en el plano de la representación digital, que se realiza en el presente

estudio. En este mismo orden de ideas, para nosotros el trabajo de Le Breton, *Adiós al cuerpo, una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo* (2006) resulta idóneo en tanto que aborda al cuerpo *queer* desde una acumulación de posibilidades. Él asegura que el movimiento *queer* es una tentativa de desnaturalización del género. Feminidad y masculinidad se convierten en objeto de producción permanente para uso apropiado de los signos, una estilización de sí mismo conforme a un *design* corporal, o eventualmente a una ruptura (Le Breton, 2006).

Por otra parte, Giménez Gatto (2011) formula una teoría sobre la erótica de la banalidad que es característica de la cultura del espectáculo del siglo XXI. En ella plantea que el sujeto mediático es, por naturaleza, obsceno. Su voluptuosidad fractal lo convierte en un monstruo transparente, todo debe ser mostrado, revelado, develado. Esta premisa alimenta una suerte de estética de lo excesivo, que cifra la imagen *porno-pop* en términos de desmesura, “exceso barroco que maximiza la representación hasta convertirla en una especie de ectoplásmica sustancia, clausura la posibilidad de su puesta en escena y su consiguiente encanto, estamos dentro, fantasmas en la máquina” (Giménez, 2011). En el territorio de la *mass-media*, en el plano de la representación, la imagen ya no revela el encanto del sexo como juego infinito de las apariencias. La seducción muta hacia la transparencia y entonces la visibilidad anula el deseo, lo que ocurre, en términos del autor, es una erótica superficial. Este procedimiento de análisis crítico resulta pertinente a la luz del contexto y la corporalidad representada en las ilustraciones que conforman el corpus de nuestro proyecto de investigación. Otros términos y conceptos que resultan adecuados para sustentar el anclaje teórico del presente trabajo son la artificialidad sin artificio, el *striptease* platónico, la radiografía de la imagen y la teoría de la simulación.

En suma, aunque el trabajo de Giménez Gatto se concentra en la revisión de la imagen fotográfica, podemos rescatar aportaciones concomitantes a la imagen, la representación del cuerpo y los objetos. La premisa de que una cosa quiere volverse imagen, no para durar, sino por el contrario para desaparecer, podría funcionar en el plano de la ilustración gráfica y la viñeta homosexual; ¿qué elementos de esas imágenes quieren desaparecer?, ¿qué artificialidades devienen una revancha de las apariencias? En palabras del autor, “algunas

imágenes fotográficas juegan otro juego, trazan el espacio de una pregunta, recorren la trayectoria de un deseo, delinean, con trazos titubeantes, la forma secreta de un enigma” (Giménez Gatto, 2011, p.71).

El cuerpo representado también exhibe límites que son transgredidos, lo que podríamos llamar la dimensión de lo abyecto. A este respecto, el autor plantea una teoría de los cuerpos explícitos que integramos como punto de partida y enclave para la observación. Entonces, tener en cuenta que la abyección como programa o como conexión de deseos, conjunción de flujos y continuum de intensidades, problematiza la corporalidad en una deriva más allá del organismo, la significancia y la subjetivación (Giménez Gatto, 2011).

En el mismo orden de ideas, en campo del cuerpo y la mirada, otra vertiente explorada en el presente trabajo es la teoría de los cuerpos agujereados (Segarra, 2014). A este respecto, Segarra enarbola su propuesta partiendo de la premisa de que el agujero tiene un papel protagonista en mitos fundadores de infinitud de culturas. Así también en teorías científicas, tanto en la medicina, la biología, la geografía, como en la astronomía y la sociología. El postulado principal es que todo agujero físico e imaginario se relaciona con los orificios del cuerpo humano, lo que se puede reflejar en los discursos científicos, pero también en los relatos míticos, y en la actual cultura popular, entre otros (Segarra, 2014). La representación de los orificios corporales ha adquirido múltiples significaciones y experimentado también el rechazo y el taponamiento. El deseo del ‘otro’ conduce siempre al vacío, al agujero, ya que nunca podemos captar o alcanzar a ese otro en tanto que tal. Para la autora, la ‘pregnancia’ de la figura del agujero en las representaciones artísticas, literarias, y culturales resulta atractiva o llamativa. El cuerpo humano erotizado no deja de presentar la idea del agujero de forma tácita o explícita. En este sentido, algo tan difuso y perturbador como el agujero, significa una ruta para la interpretación de sentidos que las imágenes proveen. Específicamente, este concepto es abordado en la sección “Lo fálico: atracción y resignificación”.

5. MÉTODO

Proponemos una aproximación metodológica cualitativa descriptiva desde un marco de abordaje fundamentado. La metodología incluye cuatro fases:

- 1) Primera fase: Exploración de espacios de afinidad, plataformas digitales y redes sociales (agosto–septiembre 2017).
- 2) Segunda fase: Selección del corpus a partir de cinco criterios específicos basados en estudios del cuerpo (octubre – noviembre 2017).
- 3) Tercera fase: Encuesta diagnóstico a través de *google forms* (marzo 2018).
- 4) Cuarta fase: Análisis descriptivo-interpretativo de la composición de la representación de la masculinidad diversa (mayo 2018–mayo 2019).

5.1 Primera fase: Exploración de espacios de afinidad

Para la exploración de los espacios de afinidad y plataformas digitales realizamos procedimientos de la etnografía celular de Gómez Cruz (2017). Este método concibe a internet como parte de la vida cotidiana y lo toma como fuente de complejas prácticas encarnadas en las personas (*Onlife*). Realizamos un rastreo de ‘comunidad virtual’ (Gómez, 2002) para poder hallar las plataformas digitales y redes sociales donde se distribuyen las imágenes que nos interesan. Recurrimos a ‘ilustraciones gay’ como motor de búsqueda en Google y en la red social Twitter donde encontramos 23 sitios de distribución de obra visual de artistas de origen mexicano, tales como extensiones de dominios virtuales (.com, .mx), plataformas de micro blogueo (tumblr), revistas digitales (Hysteria, Yaconic, Malatinta magazine, Garuyo), sitios web (Homosensual, TheQueerGuru, +DEMEX), mercados en línea (Etsy, Redbubble) y redes sociales (Youtube, Instagram, Twitter, Facebook, Flickr y Pinterest). Para cada sitio web, exceptuando las redes sociales, establecimos un protocolo de exploración centrado en:

- a) La descripción del sitio y las intenciones de los administradores.
- b) El tipo de información que postean.
- c) Observación participante, el tipo de internauta que interactúa con el sitio.

En el caso de las revistas digitales y los sitios web -que evitaban llamarse ‘revistas’- encontramos que todas están administradas por miembros de la diversidad sexual; en su mapa de sitio los temas que más abundan tienen que ver con la disidencia sexual, las sexualidades, el género; la información que producen y reproducen está dirigida a la comunidad de la diversidad sexual y son administradas desde México y Estados Unidos. Consideramos estos sitios como los *espacios de afinidad* donde se fomenta el intercambio de conocimientos o la participación de las personas de la diversidad sexual, donde el aprendizaje informal es un resultado común (Gee, 2005). Como segundo momento, procedimos a buscar los perfiles de los ilustradores en redes sociales. Por medio de este procedimiento de la etnografía digital, obtuvimos 14 ilustradores de origen mexicano que realizan su obra desde la tecnología digital, o bien, la distribuyen a través de ella. A continuación, la tabla 1 lo muestra.

Tabla 1 Ilustradores hispanos.

ILUSTRADORES MEXICANOS			
	NOMBRE	ORÍGEN	PLATAFORMA
1.	José Rodolfo Loaiza Ontiveros [Wonderpop]	California	- https://www.creadictos.com/disenchanted-lado-oscuro-disney-jose-rodolfo-loaiza/ - https://laluzdejesus.com/jose-rodolfo-loaiza-ontiveros-dishollywood-the-laluzapalooza-jury-winners/ - https://www.flickr.com/photos/rodolfo_loaiza/
2.	Alfredo Roagui [Mucho muchacho]	Guadalajara	- https://www.alfredoroagui.com/ - https://roagui.tumblr.com/ - https://homosensual.mx/author/roagui/
3.	Fabián Cháirez [El jardín de las delicias]	Chiapas	- https://hysteria.mx/chairez/ - https://fabianchairez.tumblr.com/
4.	Javier Larios [Soy Ritchie]	Morelia	- https://homosensual.mx/author/ritchie/ - https://soyritchie.wixsite.com/ritchie/copia-de-ritchie
5.	Edén González [Gay days] [Edén]	Guadalajara	- https://homosensual.mx/author/eden-gonzalez/ - https://www.cobmanga.com/eden/?comic=eden01-2
6.	Jaime Romero		- https://illustratingmoments.tumblr.com/
7.	Adolph Soliz		- https://solizart.blogspot.mx/
8.	El chico tabla	Monterrey	- https://elchicotabla.tumblr.com/about - https://elchicotabla.tumblr.com/
9.	Gonzalo Angulo (Pierna Cruzada)	Cancún	- https://homosensual.mx/author/piernacruzada/
10.	Félix D'Eon	Guadalajara	- https://www.yaonic.com/loteria-gay/

			- https://www.etsy.com/people/felixdeon
11.	Martín Bedolla	Grand Rapids, MI	- https://www.facebook.com/pg/martinbedollaiillustration/photos/?ref=page_internal - https://www.martinbedolla.com/
12.	Meduszcza	CDMX	- https://meduszcza.tumblr.com/
13.	Jovan Israel	CDMX	- https://jovanisrael.tumblr.com/
14.	Rodrigo Escobar (Wonkamon)	CDMX	- https://www.pinterest.com.mx/wonkamon/wonkamon/?lp=true - https://wonkamon.tumblr.com/ - https://www.redbubble.com/es/people/wonkamon

Fuente: Elaboración propia.

5.2 Segunda fase: Selección del corpus

Realizamos un muestreo de carácter cualitativo, específicamente una muestra de imágenes por conveniencia a partir de la aplicación de conceptos teóricos de los estudios del cuerpo (Giménez, 2011). Seleccionamos el trabajo visual de cuatro ilustradores: Félix d'Eon, Fabián Cháirez, Wonkamon y Pierna Cruzada. Determinamos cinco criterios para la elección del corpus de este estudio:

1. Ser representaciones de la masculinidad diversa.
2. Integrar atributos de erotismo y desnudez.
3. Incorporar una tentativa de desnaturalizar el género.
4. Exhibir límites que son transgredidos en la dimensión de lo abyecto.
5. Mostrar al cuerpo o las corporalidades como elemento central.

Esta decisión está basada en los estudios teóricos que hemos revisado para el presente trabajo, incluidos en el marco teórico y en las investigaciones a las que se hace referencia en los antecedentes.

5.3 Tercera fase: Encuesta diagnóstico

Con la finalidad de tener un referente sobre la percepción de las personas sobre la diversidad masculina, realizamos una encuesta en *google forms* para conocer la opinión de usuarios de las redes sociales. Determinamos que el grupo demográfico objetivo para contestar la encuesta fuera una comunidad de internautas de Facebook y Twitter, como las redes sociales con más adeptos en México, a través de la cuenta del que suscribe. El sondeo

permaneció vigente del 2 al 8 de marzo de 2018. El tamaño de la muestra recogida fue de 141 personas, número representativo debido a los datos recopilados.

A través de la encuesta organizamos una unidad de análisis de significados, en términos de Lofland et al. (2006), para categorizar los referentes lingüísticos utilizados por los sujetos. De este modo, creamos categorías correspondientes a definiciones, descripciones, estereotipos, la práctica corporal, lo referido a la sexualidad y por último, las emociones, sensaciones y afectos. La encuesta incluyó cuatro imágenes de cada uno de los artistas mexicanos acompañadas por una pregunta abierta. Para la elección de las ilustraciones de la encuesta, seguimos los mismos criterios para la selección del corpus de este trabajo: 1) Ser representaciones de la masculinidad diversa 2) Integrar atributos de erotismo y desnudez, 3) Incorporar una tentativa de desnaturalizar el género, 4) Exhibir límites que son transgredidos en la dimensión de lo abyecto, 5) Mostrar al cuerpo o las corporalidades como elemento central.

Las preguntas planteadas son las siguientes:

- a) ¿Qué piensas cuando ves esta imagen? (ilustración de Pierna Cruzada)
- b) ¿Qué representa este hombre sobre el caballo? (ilustración de Fabián Cháirez)
- c) ¿Cómo describirías lo que ves en la siguiente imagen? (ilustración de Wonkamon)
- d) ¿Qué sientes cuando observas esta imagen? (ilustración de Félix d'Eon).

Otros datos importantes que la encuesta recopila son identidad sexual, edad, profesión y ocupación de los participantes.

5.4 Cuarta fase: Análisis descriptivo-interpretativo

Para la exploración crítica del corpus seleccionado y para aproximarnos a la generación de sentidos en el marco de la cultura visual mexicana, hemos reunido a las imágenes en cuatro grupos a partir de rasgos semánticos y elementos conceptuales (Bal, 2002) que las atraviesan como discursos. Este ejercicio de aglutinamiento intenta evitar las polarizaciones en binarismos que nos obliguen -y obliguen al lector- a categorizar las

imágenes entre una cosa/la otra (Barker y Scheele, 2018). Las representaciones que nos ocupan presentan una multiplicidad de rasgos desarticuladores del género, por lo que las fronteras entre ellos son sutiles, borrosas, por lo que establecer categorías queda fuera de la mirada *queer* que pretendemos tener. No obstante, estamos conscientes de que, para discernir sobre la identidad, en ocasiones necesitamos llevar a cabo un modelo de ‘políticas de la identidad’ (Spivak, 2009) para crear un espacio de auto-expresión efectivo. Las agrupaciones que planteamos están pensadas bajo la premisa del *esencialismo estratégico* desarrollado por Gayatri Chakravory Spivak (2009), cuyo cometido es llevar a los grupos excluidos a “esencializarse” temporalmente para poner en primer plano su identidad colectiva, de manera simplificada para poder llegar a sus objetivos o evitar la asimilación (Spivak, 2009). Aunque sabemos que las ‘políticas de la identidad’ en el ámbito de la política pública no han sido benéficas para los grupos marginados, estamos ciertos que el ejercicio de la ‘esencialización estratégica’ logra poner en el mapa a los sujetos que suelen estar en los márgenes y que a través de la organización y la agrupación logran reconocimiento. Esta práctica es la que retomamos para la agrupación de las identidades representadas de nuestro corpus.

Estas comunidades se ciñen al método de la observación participante de la etnografía celular, cuya propuesta radica en observar el comportamiento de las imágenes y la manera en que negocian los sentidos con los usuarios en sus espacios de afinidad. Luego, damos paso a la interpretación con ayuda de conceptos propios de los estudios del cuerpo (Giménez, 2017), la teoría *queer* (Barker y Scheele, 2016), fenomenología *queer* (Ahmed, 2019) y los estudios sobre masculinidades (Connell, 2015). En suma, las imágenes que proponemos como campos de producción de sentidos son:

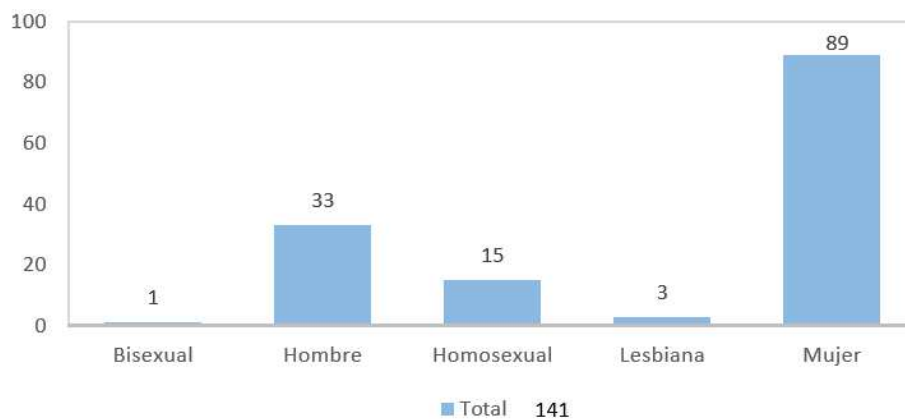
1. Decolonización *queer*: la incorporación del deseo homosexual a la cultura visual mexicana.
2. Ecologías *queer*: la hibridación de lo humano-natural (animal-vegetal).
3. Lo fálico: atracción y resignificación.
4. *Trans**: ¹los límites del género.

¹ Encontramos pertinente utilizar el concepto *trans** -con asterisco- como lo propone Sam Killermann en su página itspronouncedmetrosexual.com, donde explica que “Trans* is an umbrella term that refers to all of the

6. RESULTADOS DEL DIAGNÓSTICO

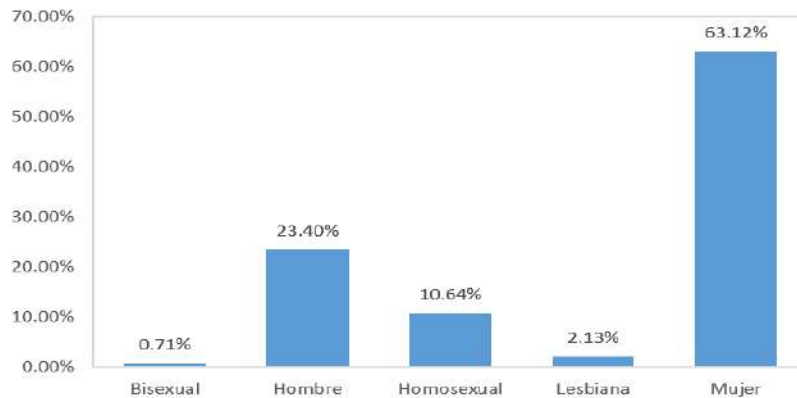
De las 141 encuestas respondidas las mujeres heterosexuales fueron el grupo más amplio con 89 entradas que corresponden al 63.12 % del total. El segundo grupo fueron los hombres heterosexuales con 33 entradas correspondientes al 23.40%. El tercer grupo fueron los hombres homosexuales con 15 entradas, 10.64 %. El cuarto grupo comprende a las mujeres lesbianas con 3 entradas que equivalen el 2.13 %. El quinto grupo corresponde a las personas bisexuales con 1 entrada que representa el 0.71 %. El apartado de identidad sexual también incluyó la opción para personas *trans*, *queer* y la leyenda ‘no me identifico con ninguna’, que no tuvieron entradas.

Gráfica 1. Participantes por identidad sexual
Fuente: Elaboración propia



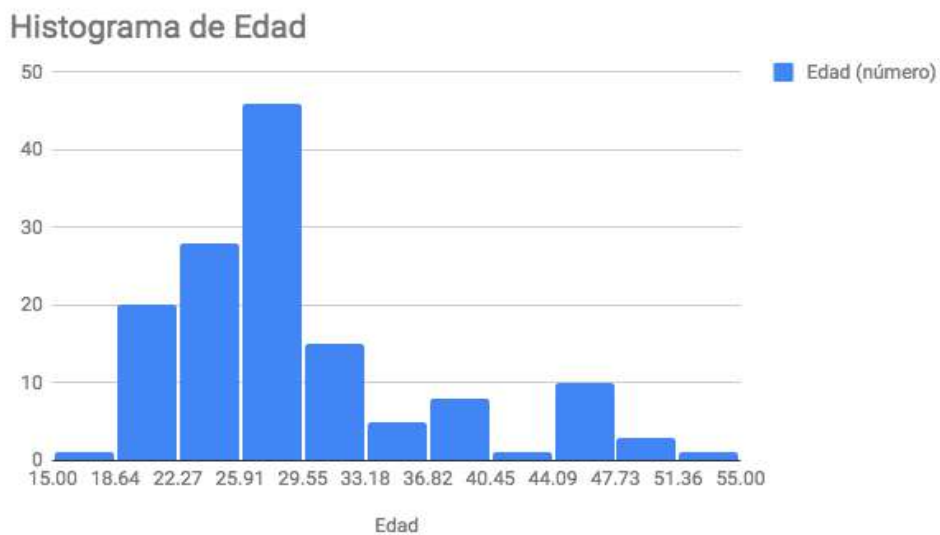
identities within the gender identity spectrum, other than cisgender man and cisgender woman. There's a ton of diversity in the different identities there". Comulgamos con la idea de inclusión que el asterisco [*] simboliza, ya que es un esfuerzo por incluir a todas las identidades, incluyendo transgénero, transexual, travesti, *genderqueer*, género fluido, no-binaria, *genderfuck*, agénero, sin género, tercer sexo, dos espíritus, bigénero, mujer transexual, hombre transexual.

Gráfica 2. Participantes por identidad sexual [porcentajes]
 Fuente: Elaboración propia



El rango de edades de los participantes osciló entre los 16 a los 60 años. De los 20 a los 29 años, es el grupo de usuarios con más respuestas. La edad con más frecuencia es 28 años con 15 entradas (10.6%), le siguen 23 años con 12 entradas (8.5%) y 27 años con 10 entradas (7.1%). Es interesante la presencia de 7 personas de 45 años que corresponde al 5%.

Gráfica 3. Participantes por rango de edad
 Fuente: Elaboración propia

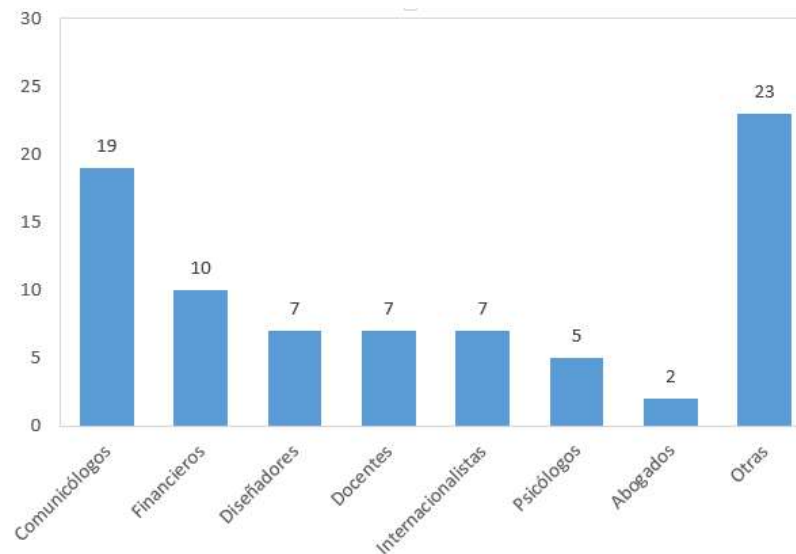


Con base en los parámetros de la Organización Mundial de la Salud (OMS), podemos determinar que las percepciones que hemos recogido de los participantes provienen, en su mayoría, de mujeres adultas ya que el promedio es 33 años. Mientras que en el caso de los hombres hetero y homosexuales y mujeres lesbianas provienen de sujetos jóvenes quienes se acercan a la adultez puesto que el promedio es de 28 años.

En cuanto a la variable de profesión, obtuvimos 80 respuestas. La profesión con más frecuencia fue comunicólogo con 19 entradas, seguida por 10 entradas de profesiones en el ámbito de finanzas y administración. En el área de diseño, diseño gráfico y arquitectura hubo una presencia de 7 respuestas. Con una frecuencia de 7 entradas la profesión de profesor o docente. Igualmente se obtuvieron 7 respuestas de profesionales de las relaciones internacionales; 5 profesionistas en psicología y 2 abogados. Otras profesiones que están presentes a través de sus respuestas son: ingeniero en sistemas, proyectista, mercadóloga, ingeniero mecatrónico, politólogo, ingeniero en sistemas computacionales, publicista, músico, gastronoma, enfermera, ingeniero en biotecnología, ingeniero civil, nutrióloga, y artista escénico. De estas profesiones 32 participantes son estudiantes y 20 tienen como ocupación la docencia.

Gráfica 4. Participantes por profesión

Fuente: Elaboración propia



6.1 Interpretación de los datos

Para suscitar las repuestas de los internautas elaboramos cuatro preguntas abiertas. Decidimos agrupar los resultados en tipos de respuesta y por identidad de género, en razón saber si existen diferencias por ser hombre o mujer, o bien, por asumirse como homosexual, lesbiana, bisexual o heterosexual. A continuación, presentamos la narrativa de algunas respuestas obtenidas que nos llevaron a perfilar siete problemáticas.

6.2 Primera pregunta sobre el trabajo de Pierna Cruzada

Como apertura de la encuesta tomamos la imagen del ilustrador Pierna Cruzada *La pierna cruzada te va mejor con rosa*, que acompañamos con la pregunta ¿qué piensas cuando ves esta imagen?



Figura 1. *La pierna cruzada te va mejor con rosa*.

Fuente: <https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/gay-y-lesbico/entrevista-con-pierna-cruzada-sobre-su-libro-fabuloso-y-gay>

Las respuestas fueron en su mayoría de carácter descriptivo en lugar de aludir a pensamientos. Observamos en las respuestas que el color rosa del fondo de la imagen y de la pijama del sujeto, así como el color rojo de los labios en forma de sillón y de los corazones estampado de la pijama, suelen ser *chichés* de la feminidad, o bien, de la homosexualidad. Así lo refleja la respuesta de una mujer profesora de 46 años al mencionar: “Un hombre usando cosas de mujer, como el color rosa, los corazones, el vino tinto y la pose”. Estos elementos, al parecer, conforman un archivo corporal (Muñiz, 2014) que produce representaciones corporales y ejerce las funciones propias de una tecnología de género que disciplina las lecturas que se hacen de los cuerpos y las subjetividades a partir de procesos de generización. Asimismo, encontramos palabras como ‘suave’, ‘relajado’, ‘femenino’,

‘placer’, que fueron constantes en las respuestas de casi todos los participantes. Creemos que son resultado de este archivo corporal que determina y organiza la mirada y percepción de los informantes. Hallamos que las participantes mujeres se concentraron en la acción que realiza el sujeto: fumar, beber, descansar. Esta percepción nos hace pensar que las imágenes que representan al sujeto varón, descolocan la mirada del cuerpo y la desplazan hacia la práctica (Muñiz, 2014). Podemos pensar que el hecho de que los sujetos femeninos heterosexuales se concentren en la actividad del cuerpo en lugar del cuerpo mismo, es resultado del disciplinamiento -dispositivo corporal- que se ha hecho de su forma de mirar en tanto que está habituada -construida- para desear el cuerpo masculino, cuyo vínculo con lo activo, lo intrépido o la acción, es estereotípico. Creemos que en el caso de esta ilustración, la representación del sujeto homosexual que se muestra en la obra de Pierna Cruzada cuestiona la manera en que el cuerpo, leído como masculino, debería realizar movimientos performáticos de virilidad. Es decir, lo que resulta extraño es la expresión de género con que se matiza la práctica corporal.

Notamos que hay una consistente reafirmación del sujeto representado en las respuestas de los entrevistados disidentes sexuales tanto mujeres como hombres. Por ejemplo en frases como “que se lo está pasando muy a gusto” y “alguien muy cómodo relajándose”, muestran una suerte de agencia con la actividad que el sujeto realiza ya que no está matizada desde una mirada generizadora que determine la actividad en binarismos como lo propio de la feminidad y la masculinidad. Por otra parte, encontramos comentarios provenientes de sujetos varones que se asumen como heterosexuales donde la percepción es generizadora al momento de asignar género a las actividades o posturas. Por ejemplo: “Un hombre muy extrovertido disfrutando de su soledad”, “Hombre amanerado”, “Pienso en un hombre fuera de su masculinidad”, “Un hombre homosexual afeminado”, “Es inusual, pero cada quien”, “Un hombre afeminado relajado”. Estas percepciones nos indican que hay una presuposición de que el varón tiene formas específicas de comportarse y que la figura que observan las desobedece al desbordarse hacia lo femenino. Incluso el vínculo con la soledad presupone una alienación de la norma una escisión del canon eteronormativo. En efecto, los varones heterosexuales encuestados perciben que hay algo que se problematiza en la dimensión de la

expresividad, puesto que no se alinea con cánones específicos de ser varón como la agresividad, la fuerza, el dominio, la heterosexualidad y el control (Cruz, 2018). En suma, la focalización y percepción está determinada por el género de los encuestados y por su identidad sexual.

6.3 Segunda pregunta sobre el trabajo de Fabián Cháirez

En la segunda imagen preguntamos ¿qué representa este hombre sobre el caballo? Estamos conscientes que la imagen integra iconografía de la cultura mexicana y que ésta juega un rol determinante en la percepción y negociación de sentidos con los observadores. Los colores de la bandera enredados al cuerpo del sujeto homosexual, el sombrero charro color rosa, el revólver que sustituye el tacón de la zapatilla, parece que se encuentran reapropiados por la práctica corporal de montar -de forma femenina- del sujeto varón. Estos cruces simbólicos y de sentido provocaron las respuestas de los participantes.

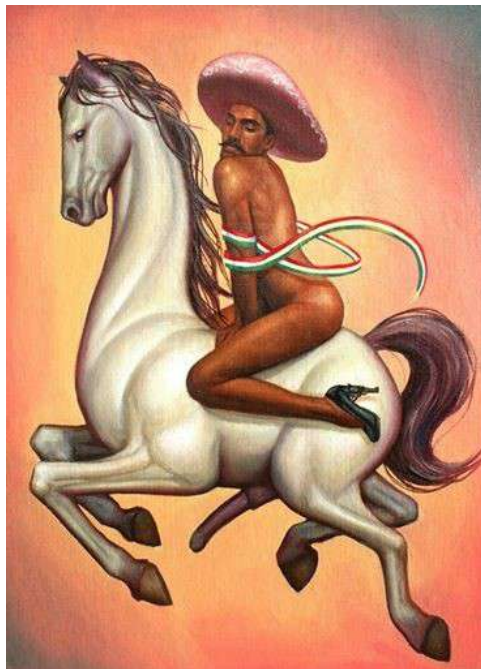


Figura 2. *¡Viva la Revolución!*

Fuente: https://www.vice.com/es_latam/article/8xenjk/la-venida-del-senor-pinturas-para-cuestionar-el-prejuicio

Ante esta imagen de Fabián Cháirez uno de los participantes comentó que hay “Mezclas entre símbolos de masculinidad y feminidad con patriotismo”. Una mujer de 51

años respondió con el binomio “un macho homosexual”. Esta dualidad es entendida también como “Lo fuerte y al mismo tiempo delicada que puede ser la masculinidad del mexicano”. Es interesante que la postura de los hombros y las manos entre las piernas y el gesto del rostro con los ojos cerrados son elementos constantemente remarcados por los participantes, quienes comentan “la pose pasiva con la que se monta al caballo” es una “expresión de erotismo masculino”. La incorporación de rasgos de feminidad parece otorgarle al sujeto masculino el rol sexual de pasividad, lo que en palabras de Giménez (2018) sería la transfiguración estética del desvestimento como procedimiento disciplinario que produce ‘cuerpos dóciles’(Giménez , 2018). Es decir, el desnudo aquí, al igual que regula las posturas y las posiciones de los cuerpos femeninos, también organiza la desnudez del jinete y lo categoriza como sujeto pasivo, delicado, sutil, propiedades que suelen adjudicarse a las representaciones de la feminidad en el arte. Además, advertimos que la desnudez total está vinculada con lo femenino y no así con lo propio de la masculinidad. En las apreciaciones de los participantes hay implicaciones de que el cuerpo desnudo perteneciera únicamente a las prácticas corporales femeninas. Encontramos pues, que la lectura de la ilustración del hombre sobre el caballo está sujeta a la hibridación de lo masculino y lo femenino, que en todo caso, se yuxtaponen pero no combinan en una constante de seguir viendo a un cuerpo fragmentario. Esta mirada nos regresa a los binarios de género y nos aleja de la idea de lo *queer*, que sin duda, intentaría ver en la imagen una suerte de subjetividad única indivisible y con particulares formas alejadas de la heteronorma.

En líneas generales, la ilustración es entendida como una composición dual o bipartita y no como una unidad coherente en sí misma (Baker, 2017). De este modo, el jinete al montar el caballo lleva a cabo un ejercicio de desprendimiento del cuerpo masculino. Por otra parte, observamos que hay dos participantes que expresan abiertamente su incomodidad ante la imagen, uno de ellos utiliza la palabra ‘bizarro’ para describirla y menciona que es la apertura de la sociedad a nuevos géneros y roles en la sociedad mexicana. Este comentario nos hace pensar en que tal vez la integración de la diversidad de géneros en las imágenes de la mexicanidad se percibe como resultado inevitable de la globalización, de las dinámicas de consumo, o bien, de una moda. Las respuestas a esta imagen nos llevan a diagnosticar que

para los participantes la diversidad masculina o la homosexualidad específicamente, resulta un tipo de intensidad incontrolada que transgrede la supuesta pureza de la masculinidad heterosexual obligatoria.

6.4 Tercera pregunta sobre el trabajo de Wonkamon

La pregunta detonante que acompañaba a la tercera ilustración correspondiente a la autoría de Rodrigo Escobar, alias Wonkamon fue: ¿Cómo describirías lo que ves en la siguiente imagen?



Figura 3. Green amish gay boy

Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/pin/546765211004485961/?lp=true>

En sus respuestas, los participantes utilizaron palabras como ‘estético’, ‘sensual’, ‘chavo bien’, ‘seguro de sí mismo posando’, ‘cuerpo trabajado’, ‘joven’, lo que nos lleva a pensar que si la parte del cuerpo masculino que está desnuda es el torso, no representa un problema para su decodificación puesto que está normalizada y se comprende en términos propios de lo varonil. El sujeto joven resulta atractivo ya que cumple con las formas supremas de la belleza que son el orden, la simetría y la precisión, mismas que garantizan un ideal, pero que simultáneamente devienen un marco de sujeción del cuerpo. Lynda Need (2013) lo explica a través del arte del desnudo cuando plantea “uno de los fines principales del desnudo

femenino ha sido contener y regular al cuerpo sexual femenino. Las formas, convenciones y posturas del arte se han aplicado metafóricamente a circundar el cuerpo” (Need, 2013, p.19). Del mismo modo que funciona el desnudo femenino, el torso desnudo parece ser una tecnología de género que regula la desnudez masculina. La frontera de la desnudez del varón es la cintura, cuyo límite evita la transgresión a la par de contener desbordamientos. A diferencia del cuerpo sin ropa de la imagen anterior del jinete sobre el caballo, donde el desnudo era completo e implicaba la total visibilidad de la cintura hacia abajo, lo que suscitaba las constantes reacciones de rechazo de los participantes ante lo obsceno de una desnudez ininteligible. En cierto modo “el acto de la representación es en sí mismo un acto de regulación” (Need, 2013, p.23).

Es revelador lo que una mujer de 27 años comenta; “Es el hombre sexy, guapo, masculino, que le gusta cuidarse. Es de los que las mujeres vemos y no sabemos si prefiere hombres o mujeres”. Parece que el cuidado del cuerpo, de la imagen y de la salud están vinculadas con la masculinidad homosexual, o bien, con la feminidad. Un hombre heterosexual no debería cuidarse como lo hace el que la imagen aquí supone, por ejemplo. Encontramos, a diferencia de las repuestas para las otras imágenes, vínculos con arquetipos de la cultura popular de masas, como por ejemplo “brokeback mountain”, “agrónomo sexy”, “norteño metrosexual”, “vaquero sexy”, “príncipe de Disney erótico” que nos indican que la decodificación de la ilustración activa otras referencias en clave visual, prefabricadas, con las que el participante se ayuda para dar sentido a lo que mira y así, entender lo que le resulta inédito. La referencia a estos modelos conforman “una especie de archivo, de inconsciente óptico [...] operando desde la performatividad de un limitado repertorio de poses, estrategias representacionales y modelos corporales; engranajes de un imaginario corporal naturalizado a fuerza de repeticiones, exclusiones e invisibilizaciones” (Giménez Gatto, 2018, p.2). En términos narrativos, la imagen es parte de un metarrelato que preexiste en el imaginario colectivo de las personas en las sociedades occidentales contemporáneas. Éste se alimenta constantemente desde la cultura popular de masas que las industrias de producción cultural - cine, tv, series, imágenes digitales- sedimentan en la memoria.

Asimismo, podemos pensar en otras hegemonías; no debemos dejar de notar la supremacía del rostro ante el resto del cuerpo. Los ojos cerrados, la boca entreabierta, la expresión de placer y el cúmulo de afectos que estas maneras proyectan, provocan que algunos de los participantes describan la imagen como “masturbación”, “alguien disfrutando de su sensualidad”, “provocación”, “insinuación”, “erótico”, o bien, afirmaciones como “su reinterpretación como símbolo sexual se acentúa con la postura de sus manos, su expresión facial, el torso desnudo y lo que parece ser un esbozo de una erección debajo de su pantalón”. Estas palabras o unidades de sentido sugieren afectaciones en los participantes que no conviene dejar pasar, ya que como asegura Sara Ahmed, las emociones no pueden separarse de las sensaciones corporales (Ahmed, 2015).

La ilustración como representación del cuerpo de un hombre integra emocionalidades que al ser nombradas generan agencia o desapego. Sintomática nos parece la respuesta de un hombre de 28 años que dice “su pose no es masculina”, lo que nos lleva a esgrimir que la ausencia de imágenes de la diversidad sexual masculina en clave afectiva y de desnudez, acentúa la proliferación de estereotipos masculinos que cierran las posibilidades a construcción subjetiva.

6.5 Cuarta pregunta sobre el trabajo de Félix D’Eon

La cuarta imagen corresponde a la autoría de Félix d’Eon. La pregunta que generamos fue: ¿Qué sientes cuando ves esta imagen? Estábamos interesados en compendiar emocionalidades, sentimientos o reacciones ante la representación de los afectos. No podemos dejar de notar que se trata de la imagen más elaborada de las cuatro, en términos estéticos y simbólicos.

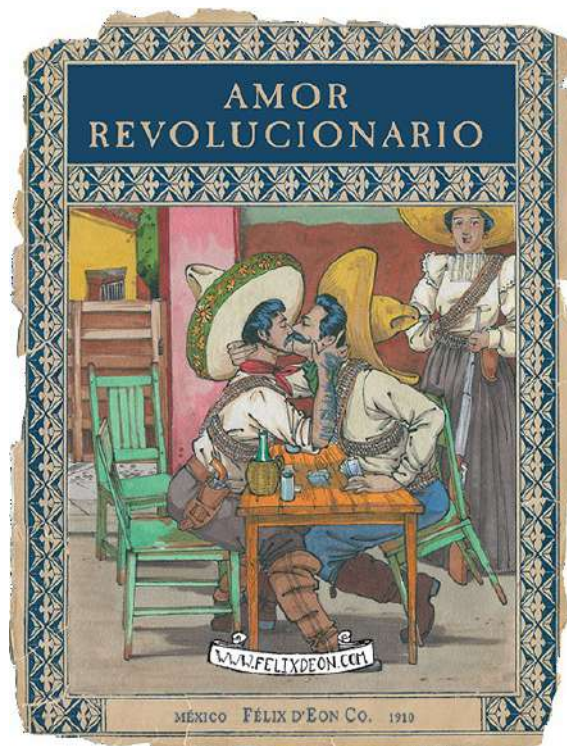


Figura 4. Amor revolucionario

Fuente: <https://www.etsy.com/mx/listing/226152202/amor-revolucionario-gay-mexicana-latino>

La fuerte alusión a la Revolución Mexicana y la inclusión del arquetipo de mexicanidad decimonónica, resultan enclaves estéticos portentosos para la lectura de la masculinidad. Para entender las respuestas a esta imagen, es necesario comentar que se trata de la representación de un beso, que es la muestra de deseo y amor por excelencia. Si la imagen esboza la idea de amor, podemos pensar que alude a signos de feminidad. Al respecto Ahmed menciona: “El amor se vuelve signo de la feminidad respetable y de las cualidades [...] como la capacidad para tocar y ser tocada por otros” (Ahmed, 2015), y si además tomamos en cuenta que las relaciones amorosas en términos heretosexuales suelen significar la ‘reproducción’ de la raza, la elección del objeto o sujeto de amor es entonces signo de amor por la nación. Así pues, la ilustración de “Amor revolucionario” aquí presentada, simboliza el acto de corromper o pervertir el amor, la feminidad y la sangre de la raza mexicana, incluso, de la idea de nación.

Desde esta perspectiva pasemos a algunas de las reacciones suscitadas por la ilustración: “gracioso pero profundo”, “¡asco!”, “disruptivo”, “alternativo”, “me da risa por el absurdo,

creo que difícilmente eso se vería en la vida real. No porque no exista, sino porque no se vería en público”, “prohibido”. Es interesante notar que todas las respuestas provienen de participantes mujeres heterosexuales. Esta característica nos lleva a pensar que la lectura de estas mujeres está atravesada por un pensamiento patriarcal que confirma la idea del amor heterosexual como una obligación.

Por otra parte, cuando revisamos las respuestas de los sujetos homosexuales encontramos expresiones como “orgullo”, “equidad”, “utópico”, “incomprendido”, “risa”, “interés”. Estas expresiones nos connotan empatía, cercanía o ideas que podemos vincular con lo positivo. Entendemos que las expresiones afectivas de la sexualidad diversa, más que el desnudo, la erotización, la carga simbólica de los objetos, resultan ser más desestabilizantes para la percepción de los participantes heterosexuales hombres y mujeres. Notamos que la ilustración es interpretada a partir de la investidura que generiza los cuerpos y que esta tecnología de género provoca conflicto para quienes la observan, porque al observar a dos hombres vestidos de forma masculina, sin rasgos de feminidad, pero mostrando su afecto a través de un beso, les resulta ininteligible e incoherente.

Asimismo, registramos respuestas como éstas: “Algo que quebranta la concepción colectiva del macho mexicano”, “Me parece una burla a la etiqueta de macho mexicano. Me da risa”, “Se me hace una buena cachetada con guante blanco o una manera de desestigmatizar la homosexualidad”, “Que se los van a chingar porque el grupo social al que pertenecen no admite la homosexualidad”, “Me parece cómico, irónico y contestatario. Poner en tela de juicio "lo macho que eran los revolucionarios", "¡cómo se atreven!!!”. En ellas, percibimos que se esconde la idea de que la mexicanidad es exclusivamente masculina, que la masculinidad sólo se legitima a través de la fuerza, la violencia, la supremacía, el rol de actividad y la valentía inherentes al revolucionario mexicano. Observamos que para los participantes, el tipo de masculinidad representada corresponde al ideal de masculinidad nacional mexicana y que toda la simbología que le acompaña es parte de un *fandom* o campo semántico propio del imaginario colectivo de la mexicanidad: cantina, tequila, chaparreras, revolver, botas, sombrero charro, cananas, rifle, etc. Estos elementos se problematizan a través de la inserción de la muestra de afecto entre dos hombres. Ésta desarticula la

percepción de pureza que los participantes otorgan a la masculinidad mexicana revolucionaria y la califican como irónica y contestataria. La expresión violenta “se los van a chingar”, “Cómo se atreven”, nos lleva a pensar que “Amor revolucionario” de D’Eon es una figura iconoclasta en sí misma al romper, a través de los afectos homosexuales, con el supuesto purismo de los íconos nacionales y patriarcales mexicanos.

6.6 Síntesis de la interpretación de resultados

En un ejercicio de compendiar nuestros hallazgos en la aplicación de la Encuesta Diagnóstico, narramos aquí que nos parecen interesantes como indicadores para la interpretación en la producción de sentido de los grupos de imágenes que propondremos más adelante.

En las respuestas proporcionadas por los participantes observamos un entendimiento inestable del deseo homosexual que se representa en las imágenes. Si bien no podemos decir pobre, sí percibimos que hay una falta de reconocimiento a las prácticas afectivas fuera de la heteronorma y esta distancia provoca el extrañamiento y la violencia en las expresiones. Desde una lectura crítica de los resultados obtenidos por la encuesta, diagnosticamos las siguientes ideas:

- a) El rechazo a todos aquellos que el sujeto masculino integra a su performatividad y supone feminización de sí.
- b) La erotización del cuerpo del hombre problematiza su virilidad, ya que lo acerca a la feminidad.
- c) El cuerpo desnudo no parece ser territorio del varón, ya que si lo está, pierde también su agencia como hombre legítimo.
- d) La sexualidad masculina está desprovista de afectos y emociones. Por lo tanto, las muestras de afecto, cariño, amor por parte de los hombres se ven con extrañeza y provocan disrupción.
- e) El cuerpo de los hombres está atravesado por archivos corporales que lo disciplinan y lo mantienen regulado, al presentar desbordamientos o excesos fuera de este marco, corre el riesgo de convertirse en un sujeto vulnerado.

- f) La escasez de representaciones de la masculinidad diversa, alimenta la heterosexualidad obligatoria y coadyuva en la propagación de un dispositivo corporal que regula las representaciones del cuerpo y las corporalidades de la masculinidad.

Utilizamos la técnica de análisis *Matriz de Incidencia* (Sánchez & Chaves, 2014) para destacar las dos problemáticas más relevantes arrojadas por los resultados de la encuesta y que presentamos a continuación:

1. ¿Qué se rechaza? Todo lo que se supone femenino o feminizante en la representación de las masculinidades tales como la erotización del cuerpo, el homoerotismo y la demostración de afectos.
2. ¿Qué se afirma? La legitimación de una supuesta masculinidad pura sólo a partir de la virilidad, la violencia, la agresividad y la valentía.

Los resultados de este ejercicio diagnóstico nos apoyaron para la interpretación crítica de los sentidos y agencias que producen en quienes observan las imágenes de nuestro corpus. Asimismo, plantean un referente para posibles análisis sobre la recepción de la visualidad de las masculinidades diversas y la diversidad sexual.

7. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LAS IMÁGENES

Los resultados del diagnóstico son el punto de partida para el análisis de las categorías críticas de las imágenes que hemos seleccionado. Éstas revelan datos que hemos resumido en dos grandes problemáticas desde la recepción de las imágenes: 1. ¿Qué se rechaza?, Todo lo que se supone femenino o feminizante en la representación de las masculinidades tales como la erotización del cuerpo, el homoerotismo y la demostración de afectos. 2. ¿Qué se afirma?, La legitimación de una supuesta masculinidad pura a partir de la virilidad, la violencia, la agresividad y la valentía. Este rechazo y afirmación, en efecto, ratifican la matriz heterosexual (Butler, 2010) que disciplina la interpretación de los cuerpos y las sexualidades. Si se tiene un sexo fijo, entonces se es hembra o macho y sobre éstos, la cultura construye un género estable: masculino o femenino. A la vez, esta situación determinará los deseos de los sujetos, hacia el sexo contrario. Las imágenes que estudiamos no obedecen a este binarismo, por el contrario, plantean que los cuerpos no determinan los géneros, ni los géneros definen los deseos. En ellas hay un intento por transgredir los tabúes del género e incidir en la recomposición de la geografía del deseo sexual y en los regímenes de la representación erótica.

Estamos ciertos que en pocas ocasiones la industria cultural en México ha incluido a personas de la diversidad sexual como lesbianas, homosexuales o *trans* en sus producciones visuales. Las telenovelas, el cine, las series u otras plataformas, en su mayoría, han representado a las personas de la diversidad sexual alejados de una visión positiva, plena y realizada. Esta situación muestra, en efecto, la realidad de las productoras de cultura visual mexicana, donde la percepción de dicha comunidad es negativa, o en el mejor de los casos, reducida. Esta ausencia en la representación evita la normalización de otras formas de ser, de desear y de manifestarse, mientras que fortalece la idea de la heterosexualidad como obligatoria. Comprobamos con las respuestas del diagnóstico esta mirada reduccionista hacia la representación de la diversidad.

7.1 ¿Por qué es importante partir de las imágenes?

Las imágenes suelen hacerse presentes a través de distintos productos culturales como la pintura, las películas, los grabados, los medios electrónicos, la piedra o el papel. Esta dinámica de viajar de un medio a otro sin problemas, parece ser una característica intrínseca de la vida de las imágenes. Ellas van desde la página de un libro, a la pantalla de un iPad y de ahí a encarnarse en la vida diaria de las personas, hasta cumplir con un trayecto cíclico al retornar a las páginas impresas de alguna revista. No es tan descabellado pensar que las imágenes se pasean por el espacio y el tiempo de forma diacrónica y que de esta forma cobran vida. Esta versatilidad intrínseca se debe a que las imágenes son representaciones de las palabras y las cosas del mundo y al momento de ser miradas por alguien, son significadas e integradas a la experiencia emotiva-afectiva y cultural de los individuos.



Figura 5. *Woman in a yellow dress & more*
Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/pin/542402348863012453/>

El crítico de la visualidad W. J. T. Mitchell (2017) ha lanzado preguntas como ¿qué hace que las imágenes se muevan?, ¿qué quieren las imágenes?, ¿qué les da esa asombrosa habilidad para propagarse como un virus a través de la consciencia y del comportamiento humano? Mitchell argumenta que las imágenes adquieren vida porque los espectadores creen que están vivas, “como en el caso de las vírgenes que lloran y los ídolos mudos que demandan

sacrificios humanos o reformas morales; o adquieren vida porque un artista/técnico inteligente las ha ingeniado para que parezcan estar vivas” (2017). Esta noción de las imágenes como entes con vida resulta ambigua ya que presupone cuestiones relativas a las creencias, a la fantasía, o a la tecnología. En esta ambigüedad de sentidos entre lo real y la superstición, radica la idea que las imágenes son medios propios de comunicación y transferencia. Éstas no solamente viajan a través de las plataformas que las distribuyen, sino que pueden generar agencias o aversiones y producir sentidos a través de la interpelación, tal cual sucede en los procesos de intersubjetividad entre dos personas. En otras palabras, las imágenes interpelan, provocan una relación intersubjetiva donde el sujeto negocia sentido con ella, como si fuera un reflejo de sus deseos, o bien, una proyección de sí mismo. Al respecto, Núñez Noriega (2015) explica que “el poder de la representación vive en nosotros, organiza nuestras prácticas más insignificantes, orienta nuestros deseos, habita nuestra intimidad, construye fobias y furias, manías, histerias, posibilidades de gozo y de placer nuestro sentido de bienestar y hasta nuestras pesadillas” (p.31). En este orden de ideas, resulta cautivadora la intención de atribuir características activas al agente que solemos pensar como pasivo, la imagen. Por qué no planteamos que las imágenes producen la forma en que quieren ser miradas y que son ellas quienes construyen la manera de ver de los sujetos, como justamente sucede cuando un niño observa imágenes de súper héroes y heroínas y sale a jugar al jardín imitándolos y replicando sus poderes sobrenaturales. A esto es a lo que llamamos ‘formas de subjetivación mediadas por las imágenes’. Las ilustraciones de Félix d’Eon, por mencionar uno de nuestros artistas, demandan una forma de mirar, al mismo tiempo que proponen una manera de identidad fluida que rompe con los binarios de género a través de la desarticulación de lo propio del hombre y de la mujer en el cuerpo, que es proyectado como lienzo de inscripción.

En el plano de los afectos, las imágenes provocan agudas emociones e implican una carga emocional que no puede ser siempre determinada. Keith Moxey (2015), por ejemplo, argumenta “las imágenes nos sirven como monumentos de la memoria colectiva, como muestras de valor cultural o como focos de la observación ritual, y satisfacen las relaciones tanto comunes como personales” (p.99). De alguna forma, esta idea presupone que las

imágenes están también determinadas por el contexto, el tiempo y la sociedad que las distribuye. ¿Qué ocurre entonces, cuando en una época y lugar concretos se distribuyen imágenes que representan a una limitada variedad de identidades?, ¿qué efectos tiene esta producción visual en la forma en que la sociedad concibe a las personas?, ¿qué ocurre con aquellos que no hallan representaciones visuales con las que puedan generar sentido o identificarse?



Figura 6. Kio portrait

Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/pin/542402348863514541/>

Las ilustraciones de Wonkamon, por ejemplo, están distribuidas principalmente en redes sociales como Facebook y Twitter, donde las personas de la comunidad, en su mayoría hombres homosexuales, se relacionan con ellas, las comparten, les dan ‘likes’. Es común observar que los usuarios piden a @artwonkamon que les imprima en playeras, gorras o tazas tal o cual imagen. Incluso, que les haga un avatar a partir de una foto del interesado. Esta relación explícita de interactividad, conlleva a una serie de afectos que se entrelazan para generar un vínculo afectivo crucial para la formación de la subjetividad. Es decir, los usuarios de la red social desean ser una representación en los términos estéticos que propone Wonkamon, porque les permite agencia con una identidad fluida que no acata patrones de

género fijos. Hay una identificación con el trabajo del artista que vinculamos con la idea de Ahmed (2015), quien asegura, basada en Freud, que “la identificación es una forma de amor; es una manera activa de amar, que lleva o jala al sujeto hacia otra persona. La identificación involucra el deseo de acercarse a los otros volviéndose como ellos” (p. 197). De esta forma, la distribución y exposición de las imágenes de la diversidad masculina cumplen la función de crear comunidad a través de la identificación con representaciones de sujetos diversos al margen de la hegemonía de las imágenes que demandan heteronormatividad.

7.2 ¿Por qué abordar las masculinidades?

Los estudios en torno a las masculinidades se originan en una época relativamente reciente, en los años 80 con las investigaciones de R. Connell en Australia y se inscriben dentro de los estudios de género. Además, es gracias a la influencia de la teoría y el activismo feminista, que surgen los estudios LGBT+, que después se concretan en los estudios *Queer*. En todos los casos, los estudios tratan de abordar las relaciones de poder y dominación entre hombres y mujeres. Los estudios sobre masculinidades surgen como una posibilidad de entender al varón en su circunstancia y condición propia de género.

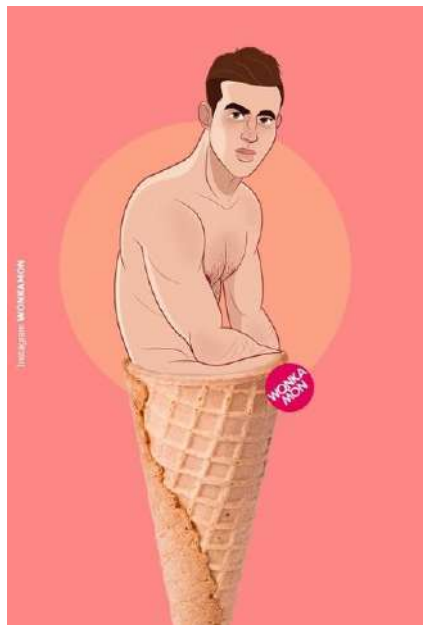


Figura 7. Mancream (ice cream guy)

Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/pin/542402348863624300/>

A partir de los estudios de género de los hombres se puede hablar de diferentes formas de ser hombre, puesto que las masculinidades son múltiples, con complejidades internas e incluso contradicciones. Hablar de masculinidades en plural es también entender que cambian en la historia, y que las mujeres tienen un papel considerable en su construcción. Las masculinidades se entienden a partir de prácticas performativas que indican cómo un hombre debe comportarse de acuerdo con la construcción social de género en la cultura en que se inscribe. Por lo tanto, la orientación sexual es un elemento más de este performance, aunque sin afectar al género. Es decir, la orientación sexual de una persona no cambia su género.

Estos procesos competen a los estudios sobre masculinidades, cuyas investigaciones han arrojado la evidencia suficiente para reconocer modelos de ‘masculinidad hegemónica’ que se construyen culturalmente. Se sabe que cada sociedad tiene su constructo de masculinidad dominante Connell (2015). Plantea que “la masculinidad hegemónica tiene que ver con la dominación derivada de las relaciones de clase que hacen que un grupo exija y sostenga una posición de mando en la vida social” (p.112). Es aquella que ejerce el poder y la autoridad sobre las mujeres y sobre otros hombres con toda su secuela de opresión, violencia y privilegios. Dicho de otra manera, la masculinidad hegemónica coincide con el arquetipo tradicional de virilidad y con los estereotipos masculinos en sintonía con la cultura del patriarcado (Connell, 2017). Este arquetipo de masculinidad hegemónica no sólo es opresor de los sujetos femeninos, sino también de otras masculinidades subordinadas, es decir, “aquellas que se sitúan en las fronteras de los estilos de vida, de las conductas y de los sentimientos atribuidos convencionalmente a las mujeres, por lo que se consideran ilegítimas y afeminadas por la mayoría de los hombres” (Connell, 2015, p.117). A este tipo de masculinidad subalterna se ajustarían tanto las conductas de orientación homosexual y trans, como aquellas formas performativas atribuidas históricamente a la feminidad.

Los constructos de la masculinidad suelen estar replicados y prorratedos por medio de productos culturales como el cine, la literatura, los videojuegos, los comics, las series, en forma de estereotipos. Estas tecnologías de la cultura, al estar hechas en su mayoría en contextos heteropatriarcales, excluyen otras formas de masculinidad que no se ajustan a las

normas de representación heterosexual. Es decir, se producen pocos contenidos visuales que integren masculinidades disidentes como sujetos homosexuales, *queer*, intersex o trans.

Como hemos afirmado antes, esta realidad en la industria de la cultura de masas también tiene repercusiones en la forma en que los sujetos construyen su identidad ya que las imágenes o representaciones juegan un rol crucial en la configuración de las afinidades, la personalidad, así como en la creación de la identidad.



Figura 8. Spice Girls Gay Power

Fuente: <https://www.soyhomosensual.com/ocio/pierna-cruzada-spice-gays/>

Un ejemplo de cómo la ausencia de representaciones de la diversidad sexual afecta a sus miembros es la necesidad de ‘salir del clóset’. Por una parte, descubrir que se tiene una sexualidad “diferente” a la de los demás y la imposición de ocultarla para continuar las relaciones personales, mientras que, por otra, tener que declarar una orientación sexual distinta a la heterosexual, son procesos que provocan angustia, estrés, y/o temor en quien lo

experimenta. La obligatoriedad de la heterosexualidad favorecida por la producción de discursos visuales en donde las únicas relaciones íntimas y afectivas posibles son entre sujetos de sexos distintos, perpetúan la normalización de la heteronorma. Igualmente, el también llamado *coming out*, implica en el fondo que las sexualidades no heterosexuales son anormales, y que esta ‘anomalía’, de alguna forma, se debe a la omisión de representatividad en la cultura. Reconocemos que, con el advenimiento de internet, las redes sociales, las plataformas y las herramientas digitales, se han incrementado los artistas que realizan productos visuales que representan la diversidad sexual en diferentes estéticas. No podemos negar que estas visualidades suelen quedarse al margen de la cultura *mainstream*, ya que quienes acceden a ellas son una ‘minoría’ que busca el reconocimiento a través de la agencia.

Cuando hacemos una revisión de las masculinidades disidentes en clave representacional, podemos entender la efectividad que ha tenido la construcción social de la masculinidad como factor formativo de la desigualdad social moderna y como elemento constitutivo de la producción de la violencia. Sin embargo, advertimos que la masculinidad está en crisis de identidad, es decir, que “la construcción colectiva de la identidad masculina se encuentra inmersa en un proceso de cambio cultural donde los principales referentes socioculturales de la misma, van quedando en desuso” (Montesinos, 2002, p.113). En otras palabras, los modelos tradicionales de masculinidad están en un proceso de transformación en el que las consideradas antes masculinidades subalternas se pueden resemantizar como ‘nuevas masculinidades’ y contar con el reconocimiento social.

7.3 ¿Cómo son las imágenes de las que hablamos?

Las viñetas de Gonzalo Angulo, Pierna Cruzada, las ilustraciones de D’Eon y Wonkamon, las obras plásticas Cháirez, parecen tener vasos comunicantes no sólo en el contenido disruptivo de la masculinidad disidente, sino también en algunos aspectos de su estética. Aunque cada autor expresa una tecnología de la imagen claramente distinta, percibimos un hilo conductor entre ellas pues comparten valores estéticos de la cultura popular de masas; recurren a la idealización del pasado como referente estético -Fabián Cháirez y Félix D’Eon-; juegan con una estética de la inocencia y la ingenuidad cercana a las

figuras de Disney -Wonkamon y Puerna Cruzada- (Camps, 2015). Asimismo, la obra de estos cuatro artistas se emparenta con el arte visual *underground* surgido en la zona de los Ángeles, en California a finales de los años 70. Es decir, parecen tener vasos comunicantes con la estética y el movimiento del *Lowbrow Art*, entendido como un arte de las clases bajas. Por ejemplo, son contestatarias de un arte dominante; provienen de sujetos que pertenecen a una subcultura que se mantiene en el margen; utilizan el humor irónico-sarcástico para desacralizar arquetipos de nación, religión, convención y sociedad; encuentran en el comic, anime, circo, erotismo, *urban art*, arte japonés, *tattoo*, una fuente de inspiración.



Figura 9. La ascensión

Fuente: <https://www.facebook.com/chairez.art/videos/831033193656320/>

Tanto para las imágenes de los ilustradores como para aquellas clásicas del *Lowbrow Art*, la mezcla de elementos de la cultura pop con elementos de lo erótico y lo grotesco, resulta un procedimiento fundante de su técnica. Característica de esta estética es la inserción

de personajes de dibujos animados, cómics y programas de TV, monstruos del cine y elementos del mundo infantil como juguetes y cuentos de hadas, en un hibridismo entre el arte pop, el *kitsch* y el surrealismo.

En suma, las ilustraciones funcionan como arquetipos del espectro de la masculinidad diversa que producen otros sentidos escindidos de la matriz de la heterosexualidad (Butler, 2010). Hacer visibles estas imágenes obedece a la necesidad de coadyuvar en la prevención de la discriminación hacia un sector de la comunidad de la diversidad sexual y minar las muestras de homofobia, transfobia y cualquier tipo de violencia hacia estos colectivos marginados en México, a través de la normalización de las representaciones de la diversidad sexual.

7.4 ¿Qué conceptos sobre las masculinidades diversas hay que conocer?

Las sociedades modernas requieren medios para categorizar a las personas con base en ciertos atributos que éstas poseen, confieren a cada una de ellas múltiples identidades sociales por las que pueden definirse en distintas situaciones cotidianas (Laguarda, 2017). Las identidades sexuales, nacionales, religiosas o profesionales son ejemplos de procesos de construcción que dan sentido a la existencia de los sujetos en el marco de una sociedad. Así mismo, funcionan como constrictoras al asignar un lugar social específico. Aunque también permiten moverse con legitimidad de pertenencia a ciertos grupos. En este sentido, consideramos detallar las identidades de la diversidad sexual que suelen cumplir el rol de conceptos al momento de dar lectura de las imágenes que nos ocupan: homosexualidad, transexualidad, intersexualidad y queer.

El término homosexualidad es en sí una categoría que engloba a quienes dirigen su interés sexual, erótico, o afectivo hacia personas de su mismo sexo. También es una identidad construida (Altman, 1996) y consolidada que suscita sentimientos de pertenencia como cualquier categoría identitaria y abarca una gran diversidad de personajes que se reconocen parcialmente en ella. Otros términos como homoerotismo y homosociabilidad, que suelen ser utilizados por académicos, tienen su origen en la categoría homosexual. La organización contemporánea de la homosexualidad ha derivado en la construcción de identidades políticas como comunidades gay -en el caso de sujetos de sexo masculino- y comunidades lésbicas -

en el del sexo femenino- (Laguarda, 2016). Esta situación ha posibilitado el establecimiento de relaciones exclusivamente homosexuales para los actores sociales interpelados, la construcción de redes entre personas afines, así como la generación de productos culturales con contenido gay y lésbico que promueven sentimientos de pertenencia a una comunidad más amplia. Esta coyuntura ha generado la suficiente fuerza y consciencia de grupo para emprender la lucha por sus derechos y buscar la creación de una sociedad más equitativa para todos.

Para explorar cómo las imágenes de estos cuatro artistas visuales funcionan en el marco de la cultura mexicana y la producción de sentidos que suscitan, proponemos abordarlas por medio de cuatro grupos cuyos rasgos semánticos y elementos conceptuales comparten las imágenes. Los grupos están organizados de la siguiente manera:

1. Decolonización *queer*: la incorporación del deseo homosexual a la cultura visual mexicana.
2. Ecologías *queer*: la hibridación de lo humano-natural (animal-vegetal).
3. Lo fálico: atracción y resignificación.
4. Trans*: los límites del género.

7.5 Decolonización queer: la incorporación del deseo homosexual a la cultura visual mexicana

En *El laberinto de la soledad*, Paz (1994) comenta que en todas las civilizaciones la imagen del Dios padre es ambivalente. Por una parte, es creador y regulador cósmico, mientras por otra, es el dueño del látigo y el Dios de la ira y la cólera. Esta última característica es la que aparece constantemente en las representaciones populares que hace el mexicano del poder viril, donde la figura del hombre se vuelve omnipresente y “representa el polo masculino de la vida [...] El ‘macho’ es el gran chingón. Una palabra resume la agresividad, impasibilidad, invulnerabilidad, uso descarnado de la violencia y demás atributos del macho” (Paz, 1994, p.84). Estas propiedades se plantean como inherentes al imaginario de hombre mexicano. Así también lo muestra la mayor parte de la producción de cultura visual mexicana de masas. Desde la época de oro del cine mexicano, en los años 40,

hasta las series sobre la subcultura del crimen organizado, la narcocultura, en el siglo XXI. De esta forma, la construcción social de la masculinidad en el territorio mexicano no deja espacios libres al disenso y se expande a través de las tecnologías de género y los prototipos de lo masculino cimentados por los medios de comunicación masiva.

En los años cuarenta en la cultura visual, por ejemplo, el pintor de almanaque Jesús Helguera creó las imágenes de los calendarios, que la Cigarrera La Moderna popularizaría por todos los rincones del país. Sus dibujos recrean escenarios de índole folklórico influenciados por el nacionalismo de la época. Carlos Monsiváis (2012) comenta que “Helguera inventa los escenarios o los transfigura a placer poblándolos de una alegría dulcemente artificial” (p.67). En esta atmósfera las imágenes de la masculinidad mexicana de calendario se apoderaron de la mirada de todas y todos los mexicanos y llenaron con sus mitologías idealizadas sobre lo que debe ser el hombre y la mujer mexicana, el imaginario colectivo de la nación.



Figura 10. Desnudo enmascarado

Fuente: https://www.pictame.com/user/fabian_chairez/1910409718

Las representaciones del valiente charro mexicano, la abnegada mujer del campo, el indio guerrero de torso expuesto, confeccionadas por Helguera, se sedimentaron en la memoria de la cultura popular donde se observa que el autor “proyectó un sueño moral iniciado en la regeneración física de la raza” (Monsiváis, 2012, p.69), ya que él mismo creía que “A dioses y guerreros les han faltado las seducciones del gimnasio y del salón de belleza. [...] Por eso pinta a lo prehispánico como festín de la hermosura, cuerpos immaculados, perfiles aristocráticos, torsos labrados, senos opulentos” (p.70). Estas prefiguraciones de Helguera terminaron por transmitirse hacia otras artes como el cine, la literatura, la pintura, etc. En la producción de imágenes contemporáneas distribuidas en las plataformas digitales, podemos percibir la herencia de la estética de Helguera, un ejemplo de esta sedimentación cultural son las ilustraciones de los artistas visuales que nos ocupan. Especialmente aquellas de Félix d’Eon que toman repertorio mexicano visual. Él imagina a charros, revolucionarios y hombres campiranos en una estética de intenciones románticas y carácter bucólico. El efecto de idealización que Helguera imprimió en sus representaciones del varón, se mantiene en la obra de D’Eon, pero ahora como parte de la imagería de la disidencia sexual. El deseo, los afectos y el desnudo conforman el universo representacional en D’Eon.

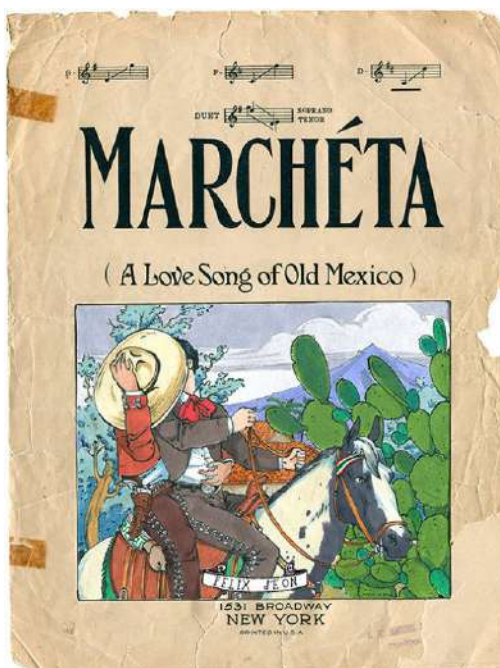


Figura 11. *A love song of old Mexico*

Fuente: <http://neomexicanismos.com/arte-mexicano/felix-deon-arte-homoerotico-gay/>

La ilustración “A love song of old Mexico” es una suerte resistencia ante la exclusión de las personas disidentes sexuales de la iconografía mexicana y la cultura visual. Asimismo, re-articula todo un archivo de argumentos sobre lo mexicano, lo nacional, la hombría y lo propio de la mexicanidad, con el deseo homosexual, generando así, un discurso incluyente a partir de la estética rural mexicana. La representación de estos dos charros a caballo cubriendo su afecto con el sombrero, es un retorno a la narrativa campirana para re-apropiarse de un espacio simbólico hasta ahora negado para la diversidad sexual. El resultado parece generar un efecto de decolonización de la imagen arquetípica de lo mexicano a través de la incorporación de las formas propias de la masculinidad homosexual: el cuerpo, el deseo, las emociones, el afecto, lo secreto. La imagen abre un espacio en el imaginario cultural de la identidad nacional para editar la narrativa nacional y hacerla democrática, abierta, digna de ser incluyente. En suma, la utilización de los imaginarios de la cultura mexicana en clave *queer*, reorganizan la mirada y abren nuevos espacios para la producción de sentido y, posiblemente, la intersubjetividad.

La ilustración “Los mariachis” cuestiona el deseo heterosexual de la masculinidad centrada en la figura del charro y el mariachi. El mecanismo de subversión es el deseo por el otro de igual sexo, el deseo por lo fálico, lo explícito de la felación rodeada de símbolos propios de la identidad nacional: el nopal, la hacienda, el sombrero, el propio contexto rural.



Figura 12. Los mariachis

Fuente: <http://neomexicanismos.com/arte-mexicano/felix-deon-arte-homoerotico-gay/>

Para Hilario Olvera, “la imagen remonta a las ilustraciones del juego popular mexicano de la lotería, donde se muestra a dos jóvenes explorando su sexualidad apartados de la hacienda, escondidos entre los cactus. Tal vez no sean homosexuales y sólo sean dos hombres en una práctica de descubrimiento sexual”. El marco de la hacienda en medio de un páramo rural donde se cree, habitan los mexicanos más legítimos, excluye la presencia de la disidencia sexual, al menos en el ámbito de la representación. Esta imagen incluso, evoca la forma fálica a través de la figura del nopal, así el símbolo nacional que se encuentra plasmado en el escudo nacional, emerge como representación de erección que establece una relación simbiótica entre la naturaleza y lo humano. El ejercicio que D’Eon lleva a cabo, se puede homologar con una práctica iconoclasta que rompe con el símbolo de hombría mexicana. El artista decoloniza el imaginario del cuerpo del hombre mexicano a través de la abyección que refiere la exposición de los genitales, el goce de la felación y la posición de dominancia del varón de mayor edad que se hace practicar sexo oral por el mariachi más joven. De esta forma, la imagen reclama un sitio para la sexualidad no heterosexual en la cultura visual mexicana.

En el caso de las imágenes de Fabián Cháirez, el proceso de decolonización del territorio visual mexicano continúa su cauce. El óleo *¡Viva la revolución!* Juega con la idea de la mexicanidad que presupone heterosexualidad obligatoria y excluye lo ‘Otro’, lo disidente, lo irregular.

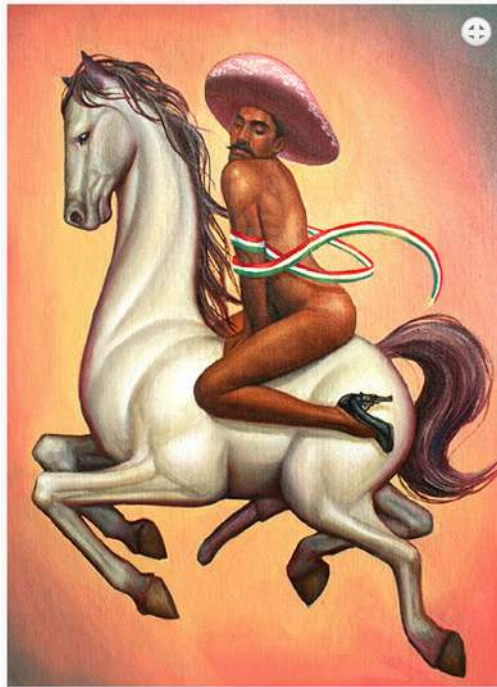


Figura 13. *¡Viva la revolución!*

Fuente: https://www.vice.com/es_latam/article/8xenjk/la-venida-del-senor-pinturas-para-cuestionar-el-prejuicio

La imagen amalgama expresiones propias de la masculinidad diversa con elementos mexicanos como el listón con los colores de la bandera, el sombrero charro, las pistolas en el tacón de la zapatilla y el bigote característico del estereotipo del varón. Es interesante que la postura de los hombros y las manos entre las piernas y el gesto del rostro con los ojos cerrados funcionan como elementos erotizantes del cuerpo masculino, pero no en términos de la masculinidad heterosexual. La anexión de rasgos arquetípicos de la feminidad al cuerpo masculino desnudo parece generar una suerte de nuevo mito de la sexualidad en clave homoerótica. Este efecto ha sido previamente descrito por Giménez (2017) en su texto *Cuerpo explícito: modulaciones de la desnudez en el arte contemporáneo*, donde explica que la metáfora sexual implica entender al cuerpo como “el teatro del deseo, donde interpretamos, una y otra vez, el drama de nuestra sexualidad [...] liberada de la inhibición pero no de la

metáfora” (2017, p.92). Es decir, la anatomía de la desnudez del jinete crea una metáfora inédita de la sexualidad disidente y evoca de forma alegórica los deseos que le han sido negados a la figura del hombre en el terreno representacional. Al abrir la mirada en un ejercicio de *zoom out*, el espectador se da cuenta de que tanto caballo como jinete mantienen la misma postura por medio de un juego mimético donde ambos entes poseen un solo falo. La idea esbozada por Cháirez en sus imágenes trae como consecuencia pensar al cuerpo no como fragmentario o binario entre lo propio de la masculinidad y lo propio de la feminidad, sino como una unidad coherente en sí misma que desestabiliza ambas nociones.

En la figura número 14, epítome de la iconografía nacional, “se observa a un hombre mexicano que porta un sombrero charro. Los detalles femeninos como los labios pintados en rojo y la gran flor en la copa del sombrero sujeta a su toquilla muestran anhelos de acercarse a una identidad femenina, a la de una Adelita de los tiempos de la Revolución, se le ve una mirada enamorada casi en espera de su amado” (Olvera, 2018). Esta particular perspectiva, muestra la disposición de la mirada a la lectura en términos que unen lo masculino y lo femenino. El óleo sobre lienzo resulta una exploración de la sensualidad del cuerpo masculino desnudo, al mismo tiempo que propone la construcción de una nueva subjetividad completa que incorpora lo femenino y sugiere la homosexualidad.



Figura 14. *La flor*

Fuente: https://www.pictame.com/media/966379678644944853_1910409718

Tanto la obra de D'Eon como la de Cháirez dialogan con lo que Díaz Zepeda observa en la representación de obras feministas. Estas creaciones “muestra[n] no sólo cuerpos despojados del tabú y la obligación social o una sexualidad libre, sino una reflexión sobre aquello definido como femenino” (2017, p.162), “descontextualiza[n] la representación [...], reflexiona[n] sobre los cuerpos más allá del discurso y los estereotipos” (p. 163). Si aplicamos estas reflexiones al tema que nos ocupa, podemos decir que ambos autores: Félix d'Eon y Fabián Cháirez, resemantizan el cuerpo masculino a través de una visión no normativa, que cuestiona los estereotipos en términos propios de los artistas miembros de la comunidad de la diversidad sexual en México.

Por su parte, Gonzalo Angulo (Pierna Cruzada) crea imágenes que hibridizan la masculinidad disidente con la cultura global por medio de su personaje *Pierna Cruzada*. Sus imágenes de trazos estéticos espartanos, utilizan la técnica de la viñeta de cómic para realizar encabalgamientos entre su ideario de subjetividades *queer* y su propio imaginario de íconos de la música pop mexicana e internacional.

Esta técnica utilizada con antelación en el marco de la corriente ‘Neomexicanista’ en el trabajo, por ejemplo, del artista Nahún Zenil en los 90, sigue mostrando su inagotable carácter dinámico en el siglo XXI. “Qué importa qué dirán tu padre y tu mamá” es la letra de la canción “Amor prohibido” de la cantante de tex-mex Selena, cuya lectura en clave alegórica revela la imposibilidad de las relaciones homosexuales en el contexto mexicano y el prejuicio de los sujetos homosexuales por travestir sus formas y sus vestimentas.



Figura 15. *Qué importa qué dirán*

Fuente: https://verne.elpais.com/verne/2016/07/01/mexico/1467325700_506310.html

Pierna Cruzada se suma a este grupo de ilustraciones que decolonizan el territorio nacional de la cultura visual a través de la representación y de las prácticas performativas propias de los sujetos homosexuales, que gracias a su labor entran en el imaginario colectivo de la cultura musical de consumo masivo. La amalgama de componentes que generizan el cuerpo de Pierna Cruzada, como el sostén y la falda, evidencian la imposibilidad de asignarle un significado definitivo, ya que conserva la barba, elemento tradicional de lo masculino, mientras que se viste con la ropa de la artista. El énfasis está en el cuestionamiento de los discursos dominantes en la representación binaria del género.

7.6 Ecologías queer: la hibridación de lo humano-natural (animal-vegetal)

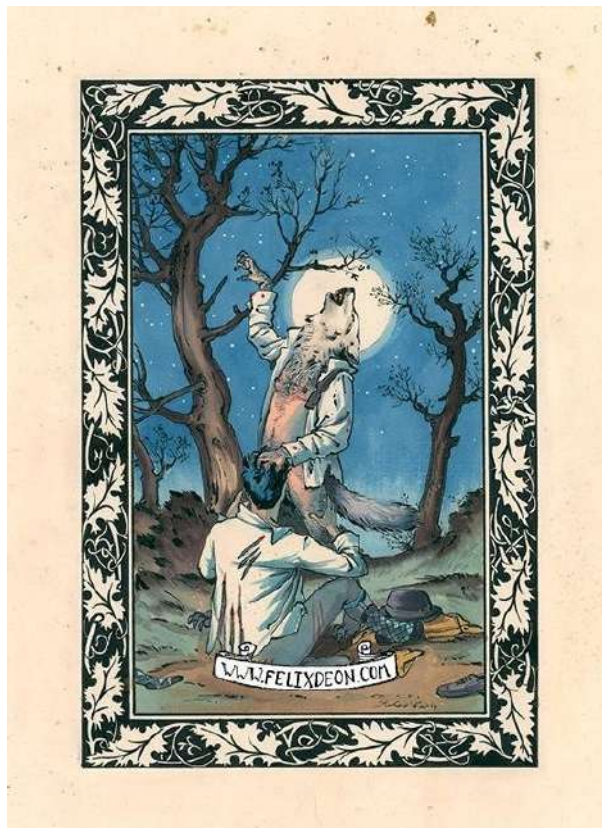


Figura 16. *Howling at the Moon Transgender Werewolf*

Fuente: <https://www.etsy.com/mx/listing/554848640/howling-at-the-moon-transgender-werewolf>

Luego de la apropiación del término *queer* por las personas denostadas por el insulto, el concepto ha continuado un fértil viaje de resemantización y ha servido para construir discursos, prácticas empoderantes y resistencias emancipadoras. Lo *queer* se ha tornado un espacio simbólico de libertad que permite a los sujetos definirse en términos propios y cuestionar las categorías alienantes de lo masculino y lo femenino. La sustancia que perdura en todas las acepciones del concepto es el carácter de fluidez, la problematización de la identidad y la desnaturalización de los cuerpos. Lo *queer* implica que los cuerpos y las subjetividades son entendidas “como campo de batalla donde se dirimen los límites y las fronteras del sexo” (Platero et al., 2017, p. 383) y del género, cuya interpretación carece de estabilidad en el tiempo y el espacio. Las imágenes que reunimos en esta categoría

denominada “Ecologías *queer*” subrayan la desarticulación de los binarios de género y sexo y los plantea como inestables a partir de la hibridación de elementos de la naturaleza animal y vegetal.

Las ilustraciones presentan a seres mestizos humano-animal / humano-vegetal erotizados, generizados y en ostensible desnudez. El observador convencional se extraña al percibir a estos híbridos cargados de deseo homoerótico, sin embargo, al advertir la cualidad de lo ‘natural’ que aporta la parte animal -lobo, pez, pulpo- o la parte vegetal -con la presencia de las flores-, se abre un espacio en los intersticios de la recepción que da paso a la sospecha. Ésta juega un papel esencial puesto que integra a estos cuerpos extraños en el marco de lo posible en el reino natural.



Figura 17. Squid Guy

Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/wonkamon/wonkamon/>

Aunque sabemos, como menciona Jeffrey Weeks (1991) en *Against Nature*, que los términos heterosexualidad y homosexualidad poco tienen que ver con naturaleza, parece que las ilustraciones sugieren la inclusión del hombre lobo, el sujeto pulpo o el chico flor en el reino biológico *animalia* y *plantae* e inauguran una nueva categoría en el imaginario del ojo que mira. Al respecto, Ruiz Tresgallo comenta que las

imágenes híbridas, tradicionalmente utilizadas para desestabilizar la condición de lo humano, se resemantizan en estas ilustraciones para aceptar la sexualidad disidente”. Es decir, al igual que la naturaleza nos ofrece distintas formas de relaciones sexuales que no cumplen la heteronorma, estas representaciones permiten mostrar esta variedad dentro de lo posible en el género humano.

La hibridez tiene el efecto de enfatizar la naturalización de los deseos y los afectos homosexuales como parte de la diversidad sexual existente en el planeta.

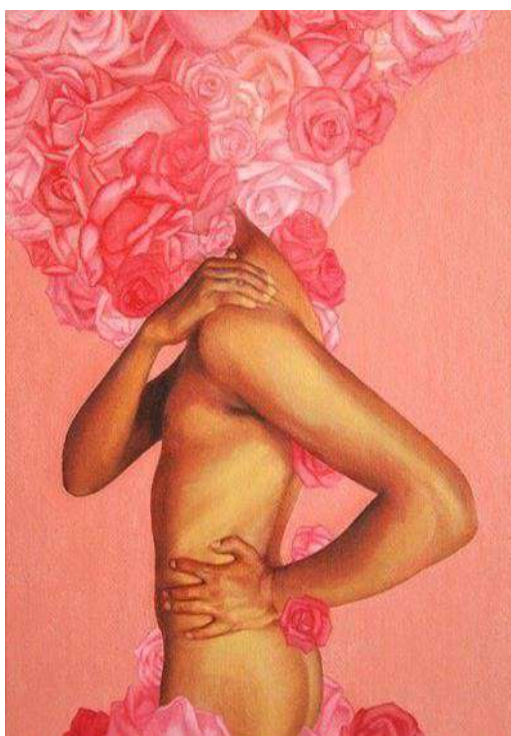


Figura 18. *El jardín de las delicias*
Fuente: <http://lalloronagallery.com/Artists/fabian-chairez/>

Estos "animales *queer*" resultan cuerpos de la fascinación ambiental, o bien, de la mítica popular en clave erótica. Incluso, estas representaciones interrogan políticamente los discursos coloniales que organizan el sexo entre hombres como una amenaza ecológica, porque dentro del sistema patriarcal, la reproducción es vital para la sobrevivencia de la especie. Las imágenes reunidas en esta categoría plantean una escritura de la naturaleza erótica e híbrida como un futuro específicamente ecológico para el deseo *queer*.

Los seres mitológicos aparecen constantes en las imágenes de los ilustradores. Estos cumplen funciones específicas en la representación y en los procesos de recepción. Por una parte, el recurrir a mitos, plantea la idea de generar una narrativa -en este caso visual- que funja como fundacional, que genere una nueva mitología centrada en el deseo disidente y en la erotización del cuerpo.



Figura 19. El fauno danzante
Fuente: <http://felixdeon.com/myth>

Notamos que hay una noción de utilizar los mecanismos de la mítica y sus personajes, como aparatos de legitimación de lo *queer*. Es decir, estos seres míticos en clave homoerótica se apropian del territorio visual y emergen como híbridos que desafían el género. Los personajes mitológicos se resemantizan en la obra de D'Eon, y generan una remistificación para instaurar lo no binario -sustancia de lo *queer*- como una posibilidad en la imaginería de lo humano.

La figura del sátiro, mitad hombre mitad carnero, orejas puntiagudas, cuernos en la cabeza, cola de cabra y un priapismo -erección permanente sin estimulación- está a menudo relacionada con un desaforado apetito sexual, tanto en la mitología griega como en la romana. Esta propiedad es explotada en las imágenes, sólo que en este caso, la representación expone un deseo que resulta ambiguo e intrincado de clasificar dada su condición de sujeto híbrido.

Así como el género y el sexo son una categoría cultural (Butler, 2010), el sujeto mítico reúne en su cuerpo-territorio lo natural y lo humano como un solo ente que hace borrosa la inteligibilidad del cuerpo y lo propone discontinuo. ¿Qué desea este sátiro?, ¿desea a otro ser mítico, a un hombre, a una mujer? Sin duda, la postura alude a la práctica subversiva de la penetración. No es un secreto que uno de los órganos más relevantes del cuerpo humano, por la carga erótica que conlleva, es el ano (Segarra, 2014). Un agujero que poseen todos los cuerpos sin importar su sexo. He aquí la relevancia de la idea democratizante del deseo que propone la ilustración con la insinuación al ano. Lo *queer* se instala en ella como una forma de derribar la supremacía del falo y la heteronorma. Incluso, en el sátiro, podríamos sospechar, hay un atisbo de dismantelar el binarismo sexual inherente al pensamiento y una propuesta de ecología *queer*.

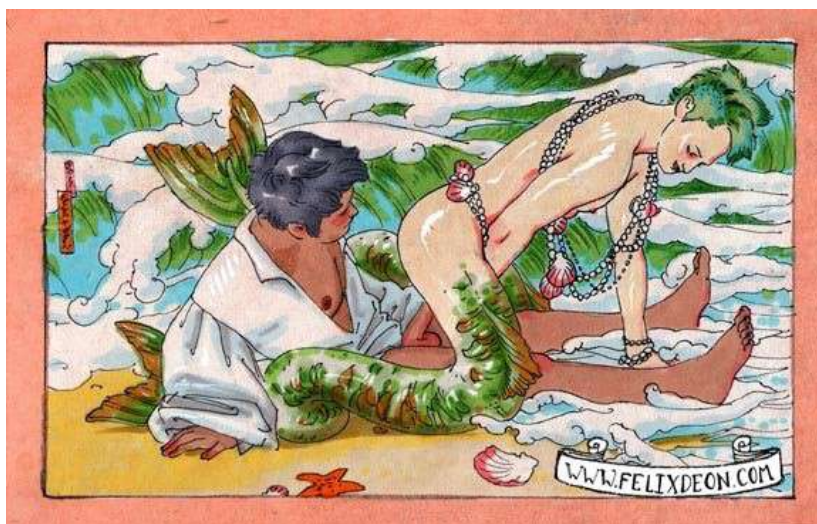


Figura 20. Merlove

Fuente: <http://felixdeon.com/myth>

La figura del sireno es un elemento recurrente en la obra de los cuatro ilustradores. Hemos elegido la figura de D'Eon por la práctica performática que representa. Sin duda, el sireno es un ser híbrido que en esta ilustración se reconfigura por medio del explícito homoerotismo que el autor le imprime. La idea que subyace al ser mitológico de la sirena se vincula con nuestra propuesta de concebir las ilustraciones de esta categoría como ecologías *queer*. Es decir, las sirenas de la mitología clásica son seres difusos por tener un origen

marino y cuerpo de ave. Su territorio es la marea, lo inasible y volátil. Su vínculo con otro mundo, el de los muertos, ha estado latente a través del tiempo y las culturas. Su actividad de encantadoras, seductoras y caníbales las coloca en un espacio intersticial entre ciraturas y seres humanoides. En ellas se halla también la esencia de lo *queer* que desobedece a la clasificación sencilla. La imagen del sireno siendo penetrado por el náufrago, busca una desestabilización de la interpretación dominante aceptada por defecto, que asume que la heterosexualidad es el estándar ‘normal’ o ‘natural’ de la sexualidad y que categoriza a los imaginarios bajo esta premisa (Barker y Scheele, 2017). Juega con el repertorio del espectador al replantear la trama de La Sirenita de Hans Christian Andersen en clase erótico y nos hace pensar en que lo *queer* esbozado en la ilustración, desenmascara las identidades sexuales, de género y binarias- y las evidencia como constructos performativos. No dejemos de notar que a diferencia de las sirenas de las narrativas míticas, cuya cola no deja ver ningún lugar para la penetración, aquí resulta claro que el agujero, en este caso del ano, está abierto o al menos resulta accesible. Es como si la cola del sireno empezara debajo del trasero. Este sutil, pero explícito rasgo, desplaza el sentido que suele generar el ser marino hacia lo abyecto, en clave de goce y afecto, para desestabilizar la función simbólica (Kristeva, 2015).

En suma, las ecologías *queer* son un intento por romper o desarticular los dualismos que simplifican el mundo en exceso y lo hacen a través de cuestionar la identidad y las categorías por medio de la hibridación entre lo animal, lo vegetal y lo humano.

7.7 Lo fálico: atracción y resignificación

Este grupo de ilustraciones ejemplifican la preeminencia y permanencia del culto al falo en las representaciones culturales de la diversidad sexual. En ellas corroboramos la idea de que el cuerpo es un lienzo de inscripciones y códigos que dialogan con los discursos dominantes. En estos cuerpos percibimos un énfasis en el desnudo, y en el cuerpo sin ropa, tal como indica Lynda Need (2013) al revisar los desnudos femeninos en los museos. El cuerpo sin ropa, en este sentido, entendido como aquél que no se ciñe a los patrones estéticos de la desnudez ‘museificable’, ni ciertas posturas y maneras predeterminadas por el ojo del pintor. Las representaciones de varones homosexuales sosteniendo algún sustitutivo del falo, ejercen una función irónica que discurre entre lo erótico y lo solemne.



Figura 21. *Banana naked gay man*

Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/pin/542402348862823631/>

Por ejemplo, la provocación que suscita la figura 22. “La venida del señor”, al conjuntar la parafernalia iconográfica del catolicismo y la práctica corporal de la felación. Los cardenales que lamen el cirio encendido connotan el éxtasis provocado por el sexo oral al falo de Cristo, cuya flama encendida sugiere la eyaculación. La alegoría fálica del cirio, ciertamente presenta un tamaño desproporcionado que nos lleva a pensar en el deseo masculino de poseer el falo más grande, que en este caso, sería el hiperfalo de Jesús.



Figura 22. *La venida del señor*

Fuente: <http://lalloronagallery.com/Artists/fabian-chairez/>

Por su parte, el título es un juego azaroso de doble sentido que acompaña la imagen. Al utilizar el pasado participio del verbo venir ‘venida’ y proyectarlo en los dos campos donde suele emplearse, ocurre la desacralización. Es decir, por una parte, la interpretación ocurre en el contexto bíblico; la espera a que Jesucristo regrese a la tierra. Y por la otra, lo pornográfico, el *money shot* que alude al disparo eyaculatorio de un artista masculino en una película pornográfica. La idea de que El Hijo de Dios es el mejor amante, no es una idea novedosa, sino más bien, es un vaso comunicante que la imagen que nos ocupa mantiene con otras pinturas de arte sacro. La apropiación que realiza Cháirez de este arquetipo sagrado, se ejecuta por medio de la hipersexualización y la inserción del deseo homosexual.

Otras representaciones que realizan un tratamiento especial de la solemnidad y el erotismo son la lucha libre y la charrería, ambos deportes de la cultura nacional. Así como en todas las ilustraciones hallamos alegorías fálicas, encontramos también alusiones a orificios anatómicos y una fuerte sugerencia a ocuparlos. Estas propiedades colocan a las imágenes como desacralizadoras (Moxey, 2015) e iconoclastas (Freedberg, 2017) ya que son contestatarias a los discursos de poder que disciplinan los cuerpos. A pesar de ser digitales y mutirreproducidas, siguen investidas de corporalidad, evidenciando no sólo el modo en el que el cuerpo se percibe en la imagen, sino también la fuerza con la que generan una respuesta corporal, una provocación violenta (Freedberg, 2017). Sin duda, la aproximación que hace el deseo homosexual a la figura fálica, no es la misma que la heterosexual lleva a cabo.



Figura 23. Luchador

Fuente: https://www.pictame.com/user/fabian_chairez/1910409718/1396778787756490677_1910409718

Si lo pensamos bien, lo fálico en las representaciones de sujetos heterosexuales es de blandir el falo, ostentar la supremacía, imponer el dominio a través de la virilidad. No sucede así en estas viñetas e ilustraciones. Aquí, parece que el placer que los sujetos experimentan a través de la simbología fálica, diluye la carga de significado patriarcal, mas no lo elimina. Al final de cuentas, son todos sujetos varones participando de un culto al falo. Es gracias a esta estratagema representacional que titulamos este grupo de ilustraciones “atracción y resignificación”.

Continuando con las imágenes, en todas ellas observamos una actitud desafiante por parte de los sujetos, cuya posición advertimos como “voluntaria, estratégica, coyuntural a partir de una situación de opresión e injusticia dada” (Vidarte, 2010, p.62). Estas representaciones reflejan un carácter político al momento de cuestionar la heteronormatividad por medio del acercamiento lascivo realizado por los sujetos con algún orificio del cuerpo hacia el falo.



Figura 24. *El chile*
Fuente: <https://felixdeon.tumblr.com/>

Asimismo, observamos que las imágenes implican lo que Sara Ahmed (2015) indica en su texto *Política cultural de las emociones y los afectos*: “la heterosexualidad obligatoria moldea los cuerpos al suponer que un cuerpo ‘tiene qué’ orientarse hacia algunos objetos y no otros” (2015, p.223). Aquí las representaciones masculinas se escinden de la norma heterosexual que suele utilizar el falo para mostrar dominio y poder. En nuestras imágenes los sujetos experimentan sensaciones de placer al acariciar el falo con alguna otra parte del cuerpo -que suelen ser orificios- en lugar de usarlo como un arma bélica. Consideramos que la relación entre la orientación sexual disidente y lo fálico, no deja de ser un culto al falo, ni deja de fetichizarlo. Pero, en efecto, estas representaciones colocan al deseo homosexual como protagonista de los imaginarios disruptivos del cuerpo *queer*.

Para concluir, parece que cada una de estas imágenes, al igual que las agrupadas en el apartado “Decolonización *queer*: la incorporación del deseo homosexual a la cultura visual mexicana” exige un sitio dentro de la cultura popular mexicana. Esta estrategia nos parece evidente al observar que cada ilustrador aprovecha discursos hegemónicos como el catolicismo, la lucha libre, la charrería y el porno, para insertar los apetitos propios de la

homosexualidad masculina. Hay una especie de potencia en la ruptura que logran las imágenes al conjuntar lo sexual con elementos sustitutivos del pene como el chile, el plátano, el cirio, el elote y la pistola, pertenecientes todos a la cultura popular. Por otra parte, es pertinente notar que estas ilustraciones hacen un posicionamiento político de los sujetos como hombres *maricas*, como sujetos abyectos y orgullosos de ser sí mismos.



Figura 25. *Desnudo enmascarado*

Fuente: <http://lalloronagallery.com/Artists/fabian-chairez/>

Esta percepción coincide con lo que Paco Vidarte explica en su texto *Ética marica Proclamas libertarias para una militancia LGBTQ* cuando menciona que “lo único que necesita un marica para convertirse en sujeto político es [...] hacerse poderoso, dejar que el poder discurra por sus venas, mineralizarse, tener iniciativa [...] ser un marica, una lesbiana, una trans, que se elevan a sí mismas a la categoría de conflicto y a la posición de lucha de sujetos políticos” (2010, p. 62). La idea falocéntrica de adjudicar la hegemonía al sujeto masculino, aquí se ve problematizada con la legible felación, territorio del deseo homosexual.

No se empoderan los sujetos por poseer un pene, sino por su posicionamiento político de desear tragar un pene.

7.8 Trans*: los límites del género

La asociación *Transgender Europe* reportó que, de octubre de 2016 a septiembre de 2017, fueron asesinadas 56 personas transgénero en México: esto coloca al país como el segundo en el mundo con mayor número de crímenes de este tipo, sólo detrás de Brasil, donde se registraron 171 homicidios de personas trans durante el mismo periodo (Museo Memoria y Tolerancia, 2018).



Figura 26. *Corazón de quinceañera II*
Fuente: <http://lalloronagallery.com/Artists/fabian-chairez/>

Las imágenes agrupadas en *Trans*: los límites del género*, nos dejan claro que los imaginarios del cuerpo *trans**, apuntan hacia lo inacabado, lo desbordado, lo itinerante, y principalmente hacia la búsqueda constante. Las ilustraciones muestran a sujetos que extienden los límites del género a través de la escritura, cuya práctica se despliega como una inscripción directa en el cuerpo. A su vez, el cuerpo está lejos de ser visto como un organismo natural, sino, más bien, como un artificio producto de una arquitectura social y política.



Figura 27. *Trans*

Fuente: <https://felixdeon.tumblr.com/>

Existen representaciones que se apropian de los espacios e intervienen en la construcción de la identidad de quienes están expuestos a ellas. Pensemos en los cuerpos jóvenes que la publicidad distribuye en sitios que van desde marquesinas en la autovía, hasta los *pop ups* emergentes al abrir los sitios web. Asimismo, hay ausencia de representaciones, cuerpos a los que la imagen les está restringida y tampoco cuentan con escaparates. Las representaciones de los imaginarios *trans** que aquí comentamos, experimentan esta precariedad. ¿a qué puede deberse esta situación? Creemos que una de las razones se vincula con el cuestionamiento que estos cuerpos hacen de la supuesta estabilidad de la identidad. Tanto en su materialidad como en la representación, los sujetos *trans** realizan una suerte de crítica hacia los binarismos de género, las identidades fijas y la idea de la prominencia biológica sobre los cuerpos. De la misma manera, exponen que no hay una ortodoxia *queer* sino muchas maneras de ser transexual (Preciado, 2016). Paul Preciado, reconocido filósofo *trans*, en una entrevista para el diario El país (28 de enero de 2016), comenta “La identidad y la orientación sexual son plásticas, ficciones históricamente construidas, el problema es que hay ficciones legitimadas socialmente y otras que carecen de reconocimiento político”. Las ilustraciones de sujetos *trans** son un intento por abrir camino

en el entendimiento de la diversidad humana y en las formas representacionales de los cuerpos y las identidades.

Vayamos a un ejemplo. La figura 27. “*Trans*”, nos presenta a tres sujetos que desactivan la mirada generizadora de quien la observa. Es decir, el espectador titubea en asignar género a cada uno de los personajes. Este borramiento apunta a la desarticulación del binario hombre-mujer, y da lugar a la facultad de pensar en otras identidades fuera de este margen. Es notorio que esta imagen recrea el erotismo de un *tresome* que problematiza tanto los roles sexuales como la centralidad de la monogamia. La ilustración de D'Eon pone en jaque las construcciones amorosas y los mecanismos de imposición del deseo heterosexual. Imaginar tener esta figura en alguna marquesina o en las pantallas de las tiendas de lencería significaría un escándalo. ¿Qué es lo que hay detrás de la imposibilidad de exposición de esta imagen, por ejemplo? Creemos que hay una disputa por la forma en que el deseo y las relaciones afectivas entre personas están organizadas, ya que la estructura social occidental está esquematizada por el amor romántico, el deseo heterosexual y monógamo.

Para continuar con nuestra disquisición sobre lo *trans**, cabe mencionar que encontramos pertinente utilizar el concepto *trans** -con asterisco- como lo propone Sam Killermann en su página itspronouncedmetrosexual.com, donde explica que “Trans* is an umbrella term that refers to all of the identities within the gender identity spectrum, other than cisgender man and cisgender woman. There’s a ton of diversity in the different identities there”. Comulgamos con la idea de inclusión que el asterisco [*] simboliza, ya que es un esfuerzo por incluir a todas las identidades, incluyendo transgénero, transexual, travesti, *genderqueer*, género fluido, no-binaria, *genderfuck*, agénero, sin género, tercer sexo, dos espíritus, bigénero, mujer transexual, hombre transexual. De esta forma, preferimos hablar de la diversidad a la que aluden los cuerpos, las identidades, los roles de género, los deseos de las ilustraciones.



Figura 28. La Muxe

Fuente: <http://felixdeon.com/comics>

El fenómeno de lo *trans** ha existido en todas las épocas y culturas, fuera del marco geográfico europeo y norteamericano y desde mucho tiempo antes del siglo XX. En variados casos alrededor del mundo, la integración social de las personas *trans** supera con mucho la mera tolerancia y aceptación. Existen ejemplos en los que las personas que no aceptan categorizaciones dentro del binomio hombre-mujer, no sólo están integradas socialmente, sino que configuran la identidad y la especificidad de la comunidad a la que pertenecen, como el caso de las Muxes en Oaxaca. No obstante, en México, el reconocimiento de las personas *trans** es complicado debido a los discursos dominantes que sedimentan la idea binaria de género como única forma de ser y estar en el mundo. Los códigos culturales que proveen una supuesta “lectura adecuada” del género de las personas, conforman una estructura, la cual es problematizada por las ilustraciones *trans** más allá de la inclusión de la indumentaria.

Las representaciones de personas *trans** en México son escasas a causa del precario entendimiento de la diversidad y al menosprecio (Honneth, 1997) que se deposita en esta comunidad. Las ilustraciones aquí reunidas utilizan la imaginación como recurso estético-

conceptual y la mezcla de discursos nacionales y globales de la cultura pop de masas. Estos imaginarios proponen una variedad de identidades que borran los límites de la construcción de género y expanden los procedimientos de subjetivación. ¿A qué nos referimos con ‘procedimientos de subjetivación’?, A las maneras en que un sujeto decide autoconstruirse, a la agencia que una persona tiene con su corporalidad y a la libertad de elegir la persona que se desea ser, más allá de los relatos hegemónicos que disciplinan tanto a las identidades como a los cuerpos.

Los imaginarios que presentamos en este grupo de ilustraciones revalorizan ‘lo extraño’ -para una mirada heteronormada- colocándolo en un ámbito de lo posible y legítimo. Se intenta que lo no-binario deje de ser entendido como perverso y peligroso, al tiempo en que enfatizan los rasgos de abyección, carnavalización y erotismo. ¿Por qué los sujetos que buscan espacios que les han sido socialmente negados utilizan mecanismos poco convencionales para hacerlo y que incluso, podrían surtir el efecto contrario? La activista y académica barcelonesa Brigitte Vasallo (2018) explica las exigencias que las instituciones hegemónicas hacen a los grupos marginados, como las personas *trans** y aclara que “Las herramientas del amo no desmontarán la casa del amo. Nosotras tenemos otras herramientas, porque estamos hechas de otra pasta, a base de hostias [golpes], pero de otra pasta”. Creemos que las representaciones aquí reunidas, coadyuvan a la integración de otras formas de ser, al imaginario colectivo de nación.

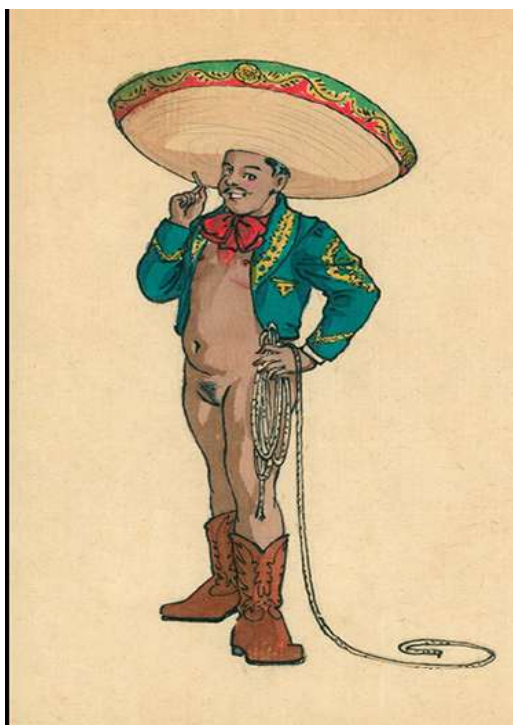


Figura 29. Jalisco Pin-up

Fuente: <https://felixdeon.tumblr.com/>

Para entender las representaciones de lo *trans**, hay que reconocer el marco político del cual emergen. Halberstam, en su texto *Trans** comenta que tanto Elizabeth Freeman como Lee Edelman coinciden en que estas representaciones corresponden a una temporalidad erótica que es inherente a la discontinuidad, como “microrealidades corporales” (Halberstam, 2017) ya que se escinden de la temporalidad heterosexual. La consideración de este marco de referencia de lo *trans**, ayuda a hacer visibles las lógicas más ocultas de las estructuras políticas que nos conducen a formulaciones estereotipadas y normativas del *yo*, que caracterizan todo a través de binarios. Es por eso que quien observa una representación de un sujeto *trans**, suele experimentar una discontinuidad en la lógica binaria y una suerte de extrañamiento. Lo *trans**, sobrepasa estas categorías y acentúa la noción de *bodyscape* (Canevacci, 2018). Este término propuesto por Massimo Canevacci en su análisis de fetichismos visuales, nos parece conveniente para explicar el funcionamiento del cuerpo como un territorio característico de las representaciones de los sujetos *trans**. Él explica que es “un cuerpo en el espacio [...] que persigue aceleraciones de los códigos creando ensamblajes sucesivos a lo largo de la propia configuración y construyendo así una

fisionomía temporal” (p. 26). Observamos en las imágenes esta noción de romper con los dualismos objeto-sujeto, cuerpo-cosa u orgánico-inorgánico. La carga de erotismo imprime a la representación un fulgor de atractivo, de fascinación o gancho hacia el espectador, que al mismo tiempo en que desajusta, también encanta. A este proceso Canevacci lo llama *eróptica*, en tanto que penetra a los ojos y los perfora.

Esta noción de cuerpo-territorio de inscripción y a la vez *eróptica*, parecen estar presentes en la figura 31. “Corazón de quinceañera”, cuya constitución presenta una hibridación entre la masculinidad violenta de un miembro de pandilla criminal MS-13 y la indumentaria de fiesta de una mujer joven de quince años. La disputa por la generización del cuerpo representado produce extrañamiento, pero también atracción. Hay un juego entre los dualismos pureza-sexualidad y vigor-apacibilidad que nos permite realizar un ejercicio de reimaginación del cuerpo, integrar a nuestro espectro de lo posible aquello que nos resulta ajeno, pero que no resistimos a dejar de mirar.

La indumentaria y las inscripciones tatuadas en la piel del sujeto de la figura que nos ocupa, recrean un archivo corporal propio de la geografía urbana: gorra, cadena, esclava y paliacate en la cabeza proponen una inédita práctica corporal y ocupación del espacio, al mostrarse pleno enfundado en el vestido azul strapless. Muchas cosas se pueden decir sobre la representación *trans**, pero lo que estas imágenes enfatizan, es que

el transgenerismo nunca ha sido simplemente una nueva identidad entre muchas otras que compiten por un espacio bajo el paraguas arcoíris. Más bien constituye, de forma radical, un nuevo conocimiento sobre la experiencia de existir en un cuerpo y puede ser el fundamento de formas muy diferentes de ver el mundo (Halberstam, 2017, p.116).

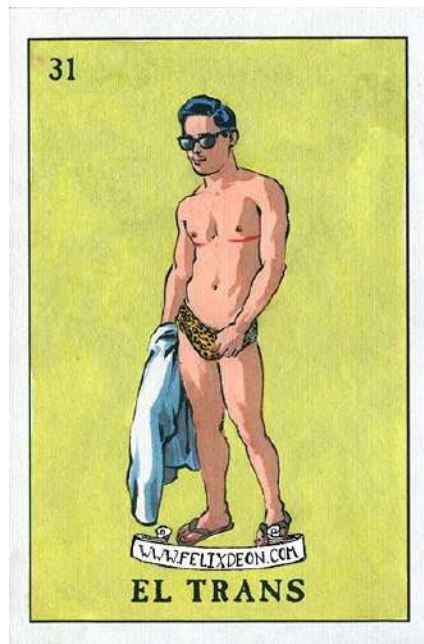


Figura 30. *El trans*

Fuente: <https://felixdeon.tumblr.com/>

La condición de ilustración, de imaginaria de cómic, de viñeta *vintage*, parece activar mecanismos de la mirada que desvanecen el sentido de otredad y el efecto de abyección que ocurriría si se tratara de fotografías. Es interesante notar que los elementos propios de la cultura nacional como el sombrero, la riata, la chaqueta y las botas de charro, aunados a la desnudez transgénica en la figura 29. “Jalisco Pin up”, ratifican que las tecnologías de género son aparatos con que los individuos disidentes desobedecen a las imposiciones de la identidad heteronormativa y logran constituirse en sujetos morales en aras de una estética de la existencia. De tal modo que en estas imágenes podemos constatar los efectos de ciertas tecnologías como operaciones sobre el cuerpo, la identidad, los pensamientos, la conducta, para obtener así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de plenitud. Así sucede cuando un niño, luego de haber observado su caricatura favorita durante treinta minutos, sale al jardín para jugar a ser aquel superhéroe que admira y sueña ser. ¿Qué evitaría que estas ilustraciones logren interpelar a las personas? La desautorización de otras formas de ser a través de la educación, la cultura y los productos culturales que reproducen narrativas de exclusión.



Figura 31. Corazón de quinceañera
Fuente: <http://lalloronagallery.com/Artists/fabian-chairez/>

Estamos ciertos que los cuerpos *trans**, a menudo exceden las tecnologías de género (médicas, cinematográficas, narrativas, gráficas) existentes para representarlos, porque la “transición”, es un lugar en sí misma, un sitio de identidad, un trayecto de producción de sentido. Se trata de un proceso, que tal vez, sea territorio propicio para las agencias y para la autorepresentación. En suma, estas imágenes nos hacen reflexionar sobre la manera en que enfrentamos la diversidad, ya que proponen una mirada distinta, “no simplemente como cuerpos que dan una imagen de lo no normativo [...] sino como cuerpos que cartografían de nuevo el género y sus relaciones con la raza, el lugar, la clase social y la sexualidad” (Halberstam, 2017, p.118). Los cuerpos *trans** nos invitan a encontrar diferentes códigos visuales, auditivos, escriturales con los que imaginar la experiencia de existir en un cuerpo.



Figura 32. Madonna y Britney

Fuente: https://verne.elpais.com/verne/2016/07/01/mexico/1467325700_506310.html



Figura 33. Drag Queen

Fuente: <https://www.instagram.com/wonkamon/>

En suma, podemos decir que las ilustraciones de estos cuatro artistas hispanos no están tratando de obtener un reconocimiento del cuerpo trans* ni lo están reclamando como excepcional, sino normalizarlo en el espectro de la familia de la diversidad sexual, en donde la heterosexualidad es otro de sus elementos. Para lograrlo, la representación significa un canal portentoso que replantea el pensamiento y revaloriza procedimientos realizados a través de las tecnologías, las encarnaciones en los cuerpos y la injerencia de la biopolítica como dispositivos de autodefinición o formas de narrarse a sí mismo en términos propios. De esta manera, comulgamos con las ideas de Halberstam (2016) quien considera que en las representaciones hay una esperanza para comenzar a repensar las historias de género, el papel

de la tecnología en la reimaginación del cuerpo, las interacciones entre cuerpos y paisajes / espacios, y la dinámica de raza, clase y habilidad.

8. CONCLUSIONES

Para conseguir trazar rutas explicativas a las formas con que las ilustraciones replantean la masculinidad, decidimos realizar un abordaje desde cuatro saberes: los estudios visuales, los estudios del cuerpo, la teoría *queer* y los estudios de género sobre masculinidades. En este trayecto encontramos que las imágenes están dotadas de sentidos y realizan una constante negociación con quienes las observan. Entender las imágenes que nos conciernen, implica intentar dar cuenta de los procesos de producción de significado cultural en su contexto de circulación pública. Desde esta posición crítica, en este trabajo hemos esbozado algunas respuestas al objetivo planteado al inicio del proyecto: explicar cómo las ilustraciones de Félix D'Eon, Fabián Cháirez, Wonkamon y Pierna Cruzada proponen formas de subjetivación y agencia alternativas a la masculinidad heterosexual hegemónica.

El primer argumento que esbozamos es la forma de emplear las figuraciones del cuerpo. Para los ilustradores, la representación es una manera de re-articular, en términos propios, la noción de masculinidad. En su obra el cuerpo deviene un lienzo de inscripciones donde se dirimen las batallas del género. Dichas inscripciones se escinden del discurso disciplinador de la matriz heterosexual. Notamos que estas escrituras sobre los cuerpos consisten en utilizar el erotismo y la sexualidad de forma explícita para inducir la abyección. Aplicar la noción de lo *queer* para descolocar las fronteras que organizan el género en binarismos. Re-escribir los deseos homosexuales entreverados con la iconografía nacional mexicana. Proponemos llamar a estas morfologías “mecanismos de editorialización” ya que efectúan un ejercicio de edición del género y la identidad, cuyo resultado expande las posibilidades para entender cómo se manifiesta la sexualidad en el territorio corporal. Asimismo, ha sido significativo notar que este proceso proyecta al género hacia sus límites simbólicos diversificándolo y esto nos deja en claro que la orientación sexual es una ficción históricamente construida.

El segundo argumento que conseguimos esgrimir para dar respuesta al objetivo de la investigación, descubre que las imágenes realizan una “decolonización” de la cultura visual mexicana a la que pertenecen. Lo hacen a través de la inserción los imaginarios disidentes del cuerpo, cuyos componentes orgánicos son las modulaciones del homoerotismo; la fetichización de la genitalidad y la feminización de cuerpo masculino. Esta decolonización de los discursos dominantes heteronormativos deviene en territorio de agencias y reconocimiento para aquellos que acuden a las imágenes.

El tercer argumento que localizamos es la prolífica producción artificial de seres híbridos para ocasionar la noción de lo *queer*, cuyo énfasis radica en la inestabilidad de las categorías de la identidad. Estas hibridaciones conjuntan lo animal, lo vegetal y lo mitológico, para resemantizar la sexualidad disidente de la heteronorma y proponer lo *queer* como una de las posibilidades del género humano. Esta articulación visual y simbólica nos parece que aporta una innovadora metodología representacional de la diversidad sexual. Si bien, milenariamente los seres híbridos han sido parte de las narrativas culturales de los pueblos, éstas, a las que nos referimos, están cargadas de un homoerotismo y un robusto vínculo con el reino animal y vegetal que encausa los procedimientos representacionales hacia el ámbito de la ecología sexual diversa.

Estas premisas que hallamos como respuestas a nuestro objetivo de investigación, nos llevan a observar otro fenómeno. Los imaginarios del cuerpo *queer* que estudiamos, originan formas de deconstrucción de los sujetos, es decir, ‘autosubjetivación’. Dichos procedimientos son una práctica corporal realizada tanto por las personas quienes crean y distribuyen las imágenes en plataformas digitales, como en aquellas que las consumen y las intervienen. No hace falta más que examinar las redes sociales de nuestros artistas visuales, para darse cuenta de los vasos comunicantes entre su vida cotidiana y los productos visuales que realizan. Este hecho significa una línea de investigación que el presente trabajo abre. Por un lado, la indagación sobre las transformaciones que genera la convivencia con las imágenes, y por otro, las relaciones entre las comunidades de sujetos que negocian sentido a través de ellas en espacios de afinidad. Explorar el conocimiento no formal que se produce entre los individuos que se reúnen en torno a las imágenes y las prácticas corporales con que generan agencia y sentido compartido.

Asimismo, esta investigación nos ha hecho observar que los imaginarios del cuerpo *queer*, problematizan-rompen-rearticulan la noción de identidad como un estado natural o previamente dado. En su lugar, reconocen y revalorizan lo inestable y los trayectos de búsqueda que los sujetos realizan para reapropiarse de sí. En consecuencia, las imágenes ponen en marcha tecnologías de género con la finalidad de codificar novedosas formas de sentirse en comunidad y resistir.

Además, esta investigación aporta un ejercicio metodológico loable al utilizar algunos de los procedimientos de la etnografía digital para la exploración de la producción visual de un grupo marginado como es el de la diversidad sexual, llevando al ámbito de la digitalidad los estudios sobre masculinidades.

Finalmente, deseamos que el presente trabajo de investigación robustezca los estudios sobre la diversidad sexual y coadyuve en la aportación de nuevas rutas de entendimiento sobre la producción visual *queer*. Nos planteamos este estudio como una manera de incidir en la forma en que las personas comprenden la sexualidad diversa, la homosexualidad y las nuevas formas de ser hombre en el siglo XXI. Consideramos que los estudios de la visualidad son un canal portentoso para lograr el cambio de paradigmas que obstruyen la asignación de derechos humanos y civiles en México. Esperamos que esta tesis para obtener el grado de maestría en Estudios de Género, promueva el pensamiento crítico y contribuya al reconocimiento de la dignidad intrínseca y de los derechos iguales e inalienables de todos los miembros de la familia humana.

9. REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2019). *Fenomenología queer*. España: Bellaterra.
- _____ (2015). *The Cultural Politics of Emotions*. Edinburgh: Routledge.
- Aguirre, L. X. (2014). “A clonar, a clonar que el mundo se va a acabar: imagen digital y subjetividad en la obra fotográfica de Cecilia Avendaño” . *Calle14 Revista de Investigación En El Campo Del Arte*, 42–51.
<https://doi.org/http://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2014.3.a03>
- Altman, D. (1996). “Rupture or Continuity? The internalization of Gay Identities”. *Social Texts*. No. 48, p.77-94.
- Ardévol, E., Gómez Cruz, E. (2009). “Lo visual como objeto de estudio antropológico en la era digital”. *RAM’09 GT 62 Antropología, medios audiovisuales y TIC: Problemas y desafíos en el mundo contemporáneo*.
- Bal, M. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bauman, Z. (2006). *Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*. Barcelona: Arcadia.
- Barbieri, D. (1993). *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Barker, M., Scheele, J. (2017). *Queer. A Graphic History*. España. Editorial Melusina.
- Bourdieu, P. (1999). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- _____ (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.
- Butler, J. (2010). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. España. Paidós
- _____ (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del ‘sexo’*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (1997). *The psychic life of power: theories in subjection*. Stanford: University Press.

- Camps, R. (2015). "Industria, cultura popular y estéticas de la inocencia. Disney, Lladró y las fallas de Valencia". vol. XXXVIII. p. 197-222.
- Canevacci, M. (2018). *Fetichismos visuales. Una etnografía exploratoria más allá de la reificación*. Barcelona: Editorial UOC.
- Connell, R. W. (1997). La organización social de la masculinidad. *Masculinidades Poder y Crisis*, 31–48. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- _____ (2015). *Masculinidades*. México, D.F.: UNAM.
- Clough, P.T. y Halley, J. (eds.) (2007). *The affective turn: theorizing the social*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Cruz, S. (2018). "Masculinidades". *Conceptos clave en los estudios de género*. Volumen 2. México: UNAM.
- Deleuze, D. (2009). *Diferencia y repetición*, Amarrortu editores: Buenos Aires.
- Eisner, W. (2017). *La narración gráfica. Principios y técnicas del legendario dibujante Will Eisner*. Barcelona: Norma Editorial S. A.
- De Pereti, C. (1988). Entrevista con Jaques Derrida. *Política y sociedad*, 3,101-106.
- Díaz Zepeda, A. (2017). Representaciones de la corporalidad femenina en el discurso pornográfico. *Temas selectos. Los cuerpos del placer y del deseo*. México: La cifra editorial.
- Freedberg, D. (2017). *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Bilbao: Sans Soleil Ediciones.
- Gee, J. P. (2005) "Learning by Design: Good video games as learning machines". E-Learning, Volume 2, Number 1.
- Giménez Gatto, F. (2011). *Erótica de la banalidad. Simulaciones, abyecciones y eyaculaciones*. México; Editorial Fontamara.
- _____ (2017). Cuerpo explícito: modulaciones de la desnudez en el arte contemporáneo. *Temas selectos. Los cuerpos del placer y del deseo*. México: La

- cifra editorial.
- _____ (2018). *Cuerpos dóciles, desnudeces indómitas*.
- Gómez Cruz, E. (2017). Hacia la construcción de una metodología para el estudio de las “comunidades virtuales”, *Estudios de Comunicación y Política* No. 12, p. 61-78. UAM-X
- Gutiérrez Usillos, A. (2017) *Trans* Diversidad de identidades y roles de género*. España: Secretaría General Técnica.
- Halberstam, J. (2016). *Trans* - Gender Transitivity and New Configurations of Body, History, Memory and Kinship*, *Parallax*, 22:3, 366-375.
- _____ (2017). *Trans* Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. España: Editorial Egales.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado C. y Baptista L. (2014). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.
- Honneth, A. (1997). *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales*. Barcelona: Grijalbo.
- Jagose, A. (1996). *Queer theory. An introduction*. Nueva York: New York University Press.
- Killermann. S. (30 de mayo de 2012) What does the asterisk in “trans*” stand for?. *It’s Pronounced Metrosexual* (IPM) Recuperado de: <https://www.itspronouncedmetrosexual.com/2012/05/what-does-the-asterisk-in-trans-stand-for/>
- Kristeva, J. (2015). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI Editores.
- Laguarda. R. (2016). “Homosexualidad”. *Conceptos clave en los estudios de género*. Volumen 1. México: UNAM.
- Le Breton, D. (2006). *Adiós al cuerpo, una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*. México: Editorial La cifra.
- List, M. (2009). *Hablo por mi diferencia. De la identidad gay al reconocimiento de la queer*. México: Ediciones y Gráfico Eón, S. A. de C. V.
- Lofland, J. (2006). *Analyzing social settings : a guide to qualitative observation and*

- analysis* (4th ed.). Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning.
- Luna, S. M. (2016). La cultura visual contemporánea y la cuestión de la materialidad. *Escritura E Imagen*, 12, 93–111.
- Marchart, O. (2009). El pensamiento político posfundacional. La diferencia política, en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau, Marta Delfina Álvarez. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- McCloud, S. (1993). *Entender el cómic: el arte invisible*. (A. Ediciones, Ed.) (2014th ed.). Bilbao, España.
- Mitchell, W. J. T. (1995). *Teoría de la imagen* (2009th ed.). Ediciones Akal, S. A.
- _____ (2017). *¿Qué quieren las imágenes?, Una crítica de la cultura visual*. Bilbao: Sans Soleil Ediciones.
- _____ (2005). *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. United States of America: The University of Chicago Press. Chicago and London.
- Molina, A. (28 de enero de 2016). Llamadme Paul. *El país*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2016/01/27/eps/1453910313_124066.html
- Montesinos, R. (2002). Masculinidad ante la nueva era. *El cotidiano*, 18 (113), 113.
- Mortimer-Sandilands, C., & Erickson, B. (Eds.). (2010). *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*. Indiana University Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/j.ctt16gzhnz>
- Monsiváis. C. (2012). *Los rituales del caos*. México: Ediciones Era.
- Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones.
- Muñiz, E. (2014). *Prácticas corporales: performatividad y género*. México: La Cifra Editorial.
- Need, L. (2013). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Buenos Aires: Editorial Tecnos.
- Núñez, G. (2016). Los estudios de género de los hombres y las masculinidades: ¿qué son y

- qué estudian? *Culturales*, 4(1), 9–31.
- _____ (2015). *Sexo entre varones, Poder y resistencia en el campo sexual*. México, D. F.: UNAM
- Paz, O. (1994). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Padva, G. (2005) “Dreamboys, Meatmen and Werewolves: Visualizing Erotic Identities in All-Male Comic Strips”. *Sexualities*, 8. 587-599.
- Peace, B. (2000). *Recreating Man: Postmodern Masculinity Politics*. Londres: Sage.
- Piontek, T. (2006). *Queering Gay and Lesbian Studies*. Champaign: University of Illinois Press.
- Platero, L., R., Rosón, M. y Ortega, E. (eds.). (2017). *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Edicions bellaterra.
- Puga García, S. (2017). El cómic underground y su relación con el Lowbrow Art. *Tercio Creciente*, (12), 29–38. <https://doi.org/10.17561/rtc.n12.3>
- Sánchez, A., & Chaves, Á. (2014). *Transformar la realidad social desde la cultura: planeación de proyectos culturales para el desarrollo*. CDMX: CONACULTA
- Segarra, M. (2014). *Teoría de los cuerpos agujereados*. Barcelona: Muselina.
- Sontag, S. (1969), *Contra la interpretación*, González-Pueyo, J. (trad), Barcelona, Seix Barral.
- Spivak, G. C. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona.
- Stavrakakis, Y. (2007). Lacán y lo político. *Revista de estudios sociales*. Buenos Aires: Prometeo UNLP.
- Varillas, R. (2013). El cómic, una cuestión de formatos: de los orígenes periodísticos al comic-book. Barcelona: CuCo Cuadernos de cómic.
- Vasallo, B. (2018). *Pensamiento monógamo. Terror poliamoroso*. Madrid: La oveja roja.
- Vidarte, P. (2010). *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGBTQ*. España: Egales Editorial.
- Waugh, Thomas. (1995). Men’s Pornography: Gay vs. Straight, in Cory K. Creekmur and

Alexander Doty (eds.) *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*, pp. 307–27. London: Routledge.

Weeks, J. (1991). *Against Nature: Essays on History, Sexuality and Identity*. London: Rivers Oram Press

Wölfflin, H. (2011). *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Espasa.

Zurian Hernández, F. (2011) “Héroes, machos o, simplemente, hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades”. *Revista de Historia del Cine*. No. 34.

VII. LISTA DE GRÁFICAS

Gráfica 1. Participantes por identidad sexual.....	44
Gráfica 2. Participantes por identidad sexual [porcentajes].....	45
Gráfica 3. Participantes por rango de edad	45
Gráfica 4. Participantes por profesión.....	46

VIII. LISTA DE FIGURAS

Figura 1. La pierna cruzada te va mejor con rosa.	47
Figura 2. Revolución.....	49
Figura 3. Green amish gay boy	51
Figura 4. Amor revolucionario.....	54
Figura 5. Woman in a yellow dress & more	59
Figura 6. Kio portrait.....	61
Figura 7. Mancream (ice cream guy)	62
Figura 8. Spice Girls Gay Power	64
Figura 9. La ascunción.....	66
Figura 10. Desnudo enmascarado	69
Figura 11. A love song of old Mexico	70
Figura 12. Los mariachis.....	72
Figura 13. ¡Viva la Revolución!.....	73
Figura 14. La flor	75
Figura 15. Qué importa qué dirán	76
Figura 16. Howling at the Moon Transgender Werewolf.....	77
Figura 17. Squid Guy	78
Figura 18. El jardín de las delicias	79
Figura 19. El fauno danzante	80
Figura 20. Merlove.....	81
Figura 21. Banana naked gay man	83
Figura 22. La venida del señor.....	84

Figura 23. Luchador	85
Figura 24. El chile	86
Figura 25. Desnudo enmascarado	87
Figura 26. Corazón de quinceañera II	88
Figura 27. Trans	89
Figura 28. La Muxe.....	91
Figura 29. Jalisco Pin-up.....	93
Figura 30. El trans	95
Figura 31. Corazón de quinceañera.....	96
Figura 32. Madonna & Britney	97
Figura 33. Drag Queen.....	97