

UNIVERSIDAD NACIONAL

SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
DOCTORADO INTERDISCIPLINARIO EN LETRAS Y ARTES
EN AMÉRICA CENTRAL

La fotografía de desnudo en Centroamérica.
Discursos de masculinidad.

Miguel Flores Castellanos

Heredia, Costa Rica, Septiembre de 2012

Trabajo sometido a consideración del Tribunal Examinador del Doctorado Interdisciplinario en
Letras y Artes en América Central con énfasis en Cultura Artística para optar al grado de
Doctor en Artes y Letras en América Central

UNIVERSIDAD NACIONAL

SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
DOCTORADO INTERDISCIPLINARIO EN LETRAS Y ARTES
EN AMÉRICA CENTRAL



La fotografía de desnudo en Centroamérica. Discursos de masculinidad.

Miguel Flores Castellanos

Heredia, Costa Rica, septiembre de 2012

Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador del Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central con énfasis en Cultura Artística para optar al grado de Doctor en Artes y Letras en América Central

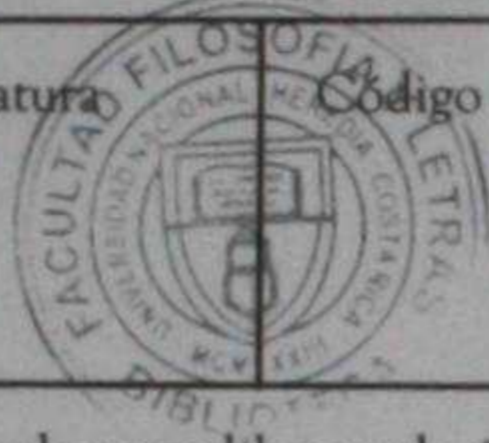
**La fotografía de desnudo en Centroamérica.
Discursos de masculinidad.**

Miguel Flores Castellanos

Tesis presentada para optar al grado de Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central con énfasis en Cultura Artística. Cumple con los requisitos establecidos por el Sistema de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional.
Heredia, Costa Rica

Signatura

Código de barras

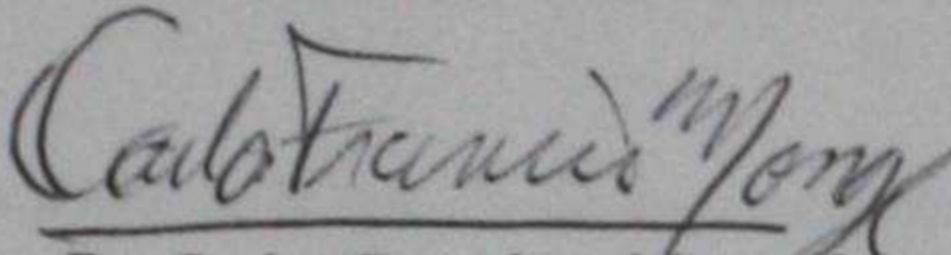


Devuelva este libro en la última fecha indicada

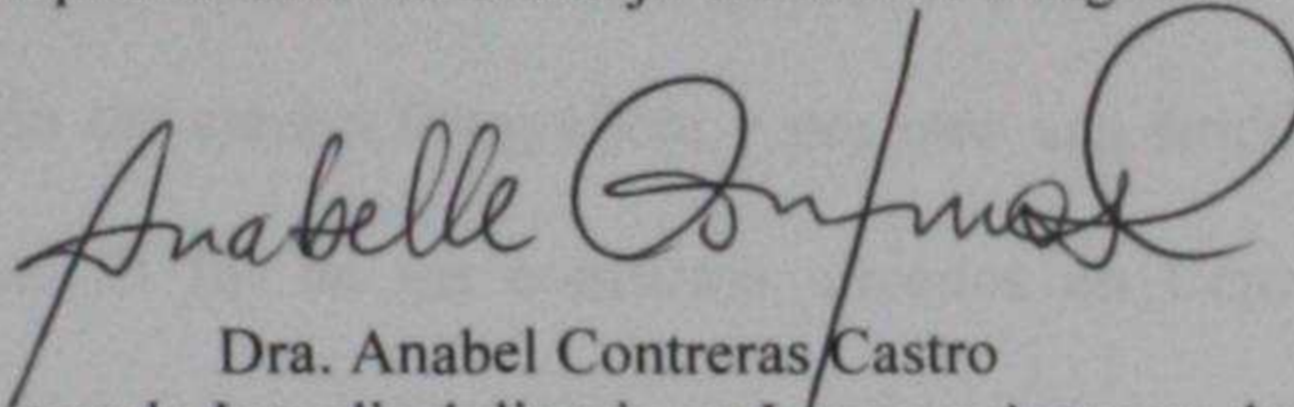
20 MAY 2013

18 AGO 2016

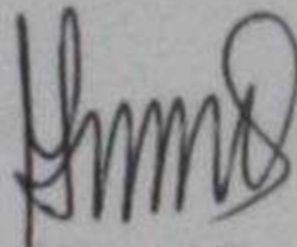
Miembros del Tribunal Examinador



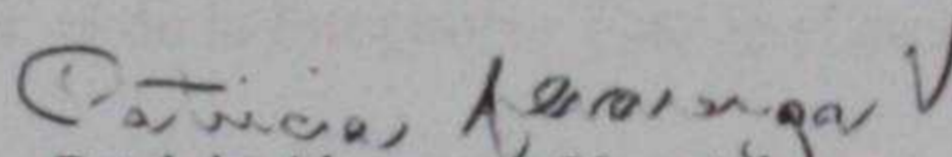
Dr. Carlos Francisco Monge Meza
Representante del Consejo Central de Posgrado



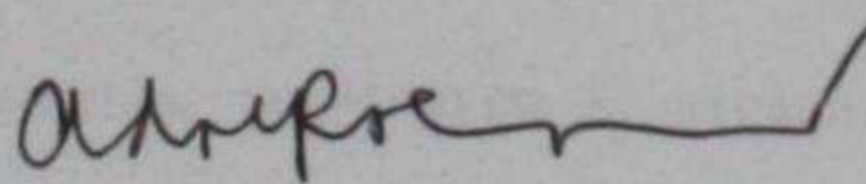
Dra. Anabel Contreras Castro
Directora del Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central



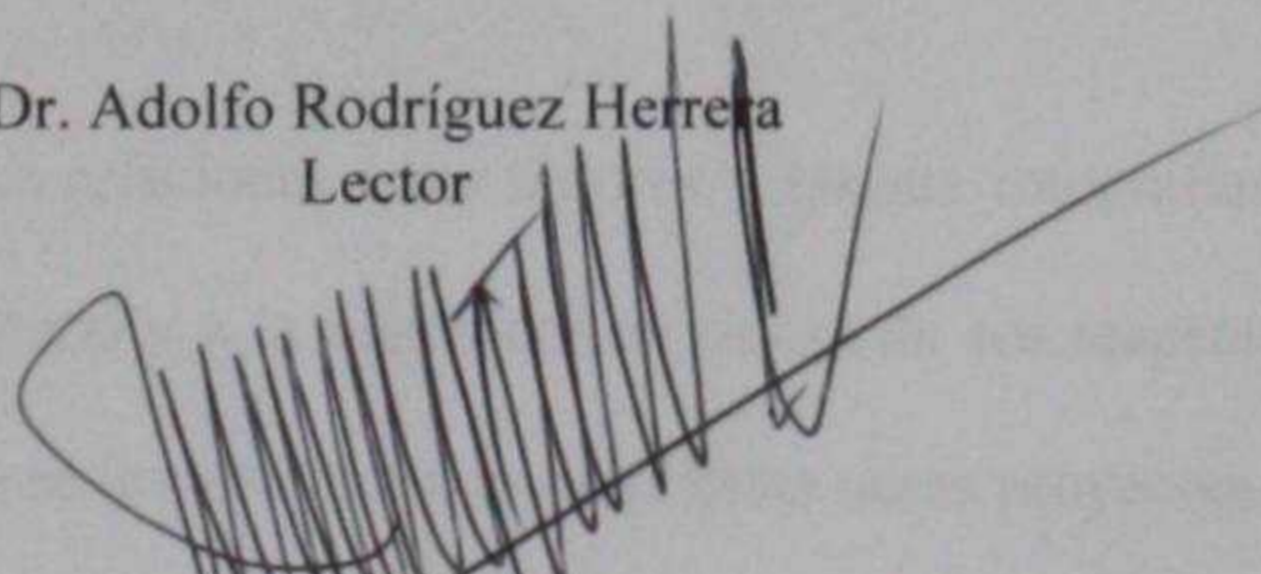
Dra. Grace Prada Ortiz
Directora de Tesis



Dra. Patricia Alvarenga Venutolo
Lectora



Dr. Adolfo Rodríguez Herrera
Lector



Miguel Flores Castellanos
Sustentante

RESUMEN

LA FOTOGRAFÍA DE DESNUDO EN CENTROAMÉRICA. DISCURSOS DE MASCULINIDAD.

La fotografía en el mundo, a partir de la década de los cincuenta, evidenció transformaciones que impactaron en la región centroamericana. Muchos indicios apuntan a visualizar por un lado, el proceso de autonomización del campo fotográfico, y por otro una tendencia a la absorción por parte del campo del arte. El fin de los conflictos armados en Centroamérica, permiten el florecimiento de nuevas ideas, se perciben aires de cambio, esto se refracta en una dinámica fotográfica poco estudiada.

En el istmo centroamericano en la década de los setenta se empieza a visualizar la fotografía como una expresión artística, siempre que cumpla con determinados preceptos. Es a mediados de los años noventa que se valida en los siete países el canon del arte contemporáneo por algunas instituciones, y además el de la fotografía. Este es el escenario para los fotógrafos y fotógrafas de la región centroamericana en el final del siglo XX.

Las fotografías de varones desnudos, son un conjunto de imágenes que por su contenido se las mal interpreta. Paradójicamente, constituyen el espacio donde los discursos de la masculinidad se manifiestan.

Esta investigación establece relaciones entre autores y rescata fotografías expuestas solo una vez, debido a la dinámica cultural y a la visión conservadora de sus respectivas sociedades. Estas imágenes, y a más de uno no se les volvió a nombrar. Estas obras proyectan nuevas ideas de lo masculino y se producen en momentos en que la investigación de género daba sus primeros pasos en Centroamérica y aún no se pensaban enfoques desde la masculinidad.

La presente investigación asume perspectivas teóricas como el género, y la construcción de la masculinidad. De igual forma asume los postulados del análisis del discurso y la semiótica. También se hace un acercamiento a la estética de la recepción para constatar el impacto de estas imágenes en los diferentes públicos.

El corpus de fotografías analizado pertenece a cada una de las exposiciones que se presentaron en el istmo entre 1985 y el 2000, que obligó a repensar lo masculino. Por primera vez estas imágenes rompen la hegemonía del desnudo femenino como sinónimo de belleza. Son perceptibles las diferencias institucionales y de equipos para exhibiciones en museos, galerías privadas o estatales en todos los países de la región centroamericana lo que influye en las posibilidades y formas de lectura de este tipo de imágenes.

El análisis de la recepción de la fotografía de desnudo masculino, es el primero que se genera con un corpus de obras fotográficas en la región. Con los datos encontrados, se pudieron observar las reacciones del público. El resultado hace evidentes los niveles de violencia con que estas imágenes fueron recibidas.

Este estudio da cuenta del paulatino deterioro de las instituciones culturales y la ausencia, en los diferentes estados de políticas efectivas referente al arte y la fotografía en forma específica. La estructura institucional de cada uno de los países viene a menos. Las iniciativas privadas (fundaciones, galerías, museos) surgen como un paliativo, lo que permite establecer mecanismos de exclusión.

Se constata que la investigación en el campo fotográfico es precaria. Los pocos estudios existentes solo lo hacen desde el punto de vista histórico, dejando de lado el abordaje interdisciplinario y el análisis de la condición simbólica de las imágenes y sus diferentes contextos.

AGRADECIMIENTOS

A los fotógrafos:

Daniel Hernández-Salazar
Leonardo Izaguirre
Enrique Estrada
Javier Antino
Giorgio Timms
Jaime David Tischler
Susy Vargas
Adela Marín
Mario Madriz
Luis González-Palma

A mi maestros:

Dra. Grace Prada Ortiz
Dra. Patricia Alvarenga Venutolo
Dr. Adolfo Rodríguez Herrera
Dr. Jorge Chen Sham
Dra. María Amoretti Hurtado

A mis amigos:

Dr. Henry Vargas Benavides
Dr. José Luis Escamilla
Daniel Hernández-Salazar
Oscar Maldonado
Daniel Borja Rosales
Luis Fernando Quirós

A la fundadora del DILAAC

Dra. Magda Zavala González

En forma especial a:

Dra. Lucrecia Méndez de Penedo.
Ms. Sonia Ivonne Recinos del Cid

ÍNDICE

Descriptores	viii
INTRODUCCIÓN	
Delimitación del tema	2
Universo de investigación	3
Justificación y planteamiento del problema	4
Objetivos	9
Estado de la cuestión	9
Marco teórico – conceptual	21
Metodología	49
CAPÍTULO I	
Apuntes históricos de la fotografía de desnudo masculino en América Central	56
La práctica fotográfica a finales del siglo XX en Centroamérica	59
Aproximación al campo fotográfico guatemalteco en la década de los noventa	62
Aproximación al campo fotográfico costarricense en la década de los noventa	64
La situación nicaragüense	66
Las exposiciones de fotografía	67
Las exposiciones de fotografía de desnudo masculino en Centroamérica	73
CAPÍTULO II	
Prácticas discursivas en la fotografía de desnudo masculino	80
Introducción	81
El discurso erótico	81
Cuerpo como objeto de deseo	82
Gestos de seducción	87
Cuerpo fragmentado	91
Sexo entre varones	93
El discurso religioso	96
Una nueva figura de Cristo	98
Santos, ángeles y personajes bíblicos	101
El discurso político	107
Últimos hallazgos	113
¿Zadik un precursor del desnudo masculino?	114
El hombre y sus miedos	123
Luis González Palma y el desnudo masculino	126
Javier Antino	129
Resumen	131
CAPÍTULO III	
La recepción de la fotografía de desnudo masculino en Centroamérica	142
Fuego en la oscuridad	147
Ecce Homo	151
En la ciudad de los miedos	170
Recepción de la obra de Giorgio Timms	172
Fragmentos de un deseo mendicante	174
Censura a Fragmentos de un deseo mendicante	176
La recepción de la obra de Javier Antino Berríos, Nicaragua	200
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	208
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	224

ÍNDICE DE CUADROS

TABLAS Y MAPAS

Tabla 1	Inventario de fotografías de desnudo masculino en Centroamérica	234
Tabla 2	Cronología de las exposiciones de fotografía de desnudo masculino en Centroamérica 1990 – 2003	235
Tabla 3	Cronología de exposiciones y autores de fotografía de desnudo masculino en Centroamérica 1980-2000.....	236
Tabla 4	Momentos en que se dan los enunciados de la fotografía de desnudo masculino en Centroamérica	237
Tabla 5	Visualización del corpus de análisis por país en forma cronológica	238
Tabla 6	Rúbrica de análisis fotográfico	239
Tabla 7	Fuerzas que presiden el acto ilocutorio de las exposiciones de desnudo masculino en Centroamérica	240
Tabla 8	Resumen de la visualización de las prácticas discursivas en el corpus analizado	242
Mapa 1	Aproximación al ámbito fotográfico centroamericano 1985-2000 / Instituciones	244
Mapa 2	Diagrama de relaciones del ámbito fotográfico en Centroamérica entre 1995 y 2000	245
Mapa 3	Diagrama de relaciones del ámbito fotográfico en Centroamérica entre 2000 y 2010	246

ANEXOS

Análisis de fotografías	Daniel Hernández Salazar	248
	Leonardo Izaguirre.....	273
	Enrique Estrada	283
	Javier Antino	293
	Giorgio Timms	299
	Jaime David Tischler	309
	Sussy Vargas	334
	Adela Marín	346

Descriptores

Fotografía ◊ Desnudo masculino ◊ Arte ◊ Fotografía centroamericana ◊
Artistas centroamericanos ◊ Masculinidad ◊ Discursos ◊ Cuerpo masculino

Algo está cambiando en Centroamérica, es un momento crítico en donde una situación política, económica y social se será reflejada en sus expresiones artísticas. Un cambio de época a nivel mundial del cual no estamos excluidos, que incidirá en nuestra evolución, pero dentro del cual debemos buscar incidir también. Ya es hora de abrir la ventana para mostrar otra cara de Centroamérica, que no olvida, pero mira hacia el futuro.

V. Pérez-Ratton, *Mesótica II: regeneración*, 1996: 11.

INTRODUCCIÓN

Aspectos teórico-metodológicos

1.1. Delimitación del tema

El presente estudio es un análisis de la creación artística producida por hombres y mujeres de la región centroamericana que utilizan la fotografía, en formato digital o análogo, para crear imágenes del desnudo masculino, las cuales se expusieron en los últimos veinte años del siglo XX (límite inferior 1980 – límite superior 2000). Periodo en el que se identifica un giro en *el sentido* de la expresión fotográfica de la región tanto en el ámbito de la gestión, tratamiento temático y utilización de nuevas técnicas; así como en la concepción del ‘ser’ y del ‘deber ser’ en la imagen, ya sea desde la percepción del fotógrafo, como desde el criterio de los curadores.

La circulación de signos culturales de la posmodernidad en la región centroamericana, los vestigios de los discursos religiosos, el proceso de transición política de los conflictos armados hacia la democratización en los países que libraron guerras civiles, la implementación del modelo neoliberal, la globalización económica y la mundialización cultural son algunas de las principales características del contexto que produce cambios en las subjetividades y estimulan nuevos productos estéticos. En un ámbito más amplio, a nivel mundial se registran transformaciones conceptuales significativas en la fotografía como expresión artística, lo cual le da una relevancia sin precedentes desde su invento en el Siglo XIX. Además, en el plano del uso de la técnica, otros aspectos que influyen en el quiebre epistemológico de la imagen en la fotografía es la influencia de la nuevas tecnologías; tanto en el proceso de la toma fotográfica (captura de imágenes), el cambio de uso de la cámara análoga a la digital, el proceso y las técnicas de impresión; así como el tránsito del laboratorio hacia la impresora.

En la historia de la fotografía en América Central se identifican rasgos comunes en el desarrollo del campo fotográfico; así como una serie de similitudes con las producciones a nivel latinoamericano. Según los registros, la producción fotográfica centroamericana es significativa; sin embargo, limitaciones como la escasa promoción y circulación la han convertido en un producto cultural “desconocido”.

A partir de la problemática expuesta, la presente investigación tiene como propósito explicar el campo de la fotografía del desnudo masculino a nivel regional¹, específicamente la producida y expuesta en Costa Rica, Guatemala y Nicaragua; lugares en los que se detectó una producción de desnudo fotográfico relevante. Por su parte, en los otros países de la región no se identificó este tipo de muestra fotográfica, ya que en los casos como el de El Salvador y Panamá este tipo de expresiones artísticas comienzan a circular hasta inicios del Siglo XXI, no así en países como Honduras y Belice, en los cuales no se encontraron expresiones fotográficas con estas características hasta la fecha.

1.2 Universo de investigación

La investigación partió del hecho de que la fotografía es un campo en transformación que cuenta con un estatuto aún sin decidir. Es notorio el grado de autonomía que muestra esta disciplina con el correr de los años, lo que se evidencia en acciones de gestión y políticas culturales. Además, mantiene un continuo diálogo con las artes plásticas².

Los libros de historia de la fotografía brindan información sobre el desenvolvimiento de los denominados *géneros fotográficos*. Entre ellos destacan el

¹ En este estudio se utilizarán al igual que en Zavala y Araya, indistintamente los términos América Central y Centroamérica, en su sentido contemporáneo, que incluye las cinco provincias del período colonial, Belice y Panamá. (Zavala y Araya, 2000:15).

² Cfs. Durand, Régis. **El tiempo de la imagen, ensayos sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

fotoperiodismo, foto documental, paisajista, retratista, o publicitaria. Dentro de este inmenso universo, el presente estudio se focalizó en la producción fotográfica como forma de arte, es decir, en imágenes presentadas en exposiciones realizadas en o por instituciones culturales de los diferentes países de la región. Dentro de estas muestras se abordaron específicamente las que presentaron fotografías que contenían, en alguna forma, el cuerpo del varón desnudo.

1.3 Justificación y planteamiento del problema

Las artes visuales, en términos generales, han sido poco analizadas con profundidad y en forma sistemática en la región centroamericana, y existen múltiples razones para ello, dentro de ellas destaca que no se les considera temas prioritarios. Por otra parte, muchas veces son estudios que no se remuneran apropiadamente. A esto se suman las dificultades de acceso a bibliografía actualizada, que brinde nuevos marcos teóricos y formas de abordaje interdisciplinario y no encasillado en lo meramente histórico. Los estudios que abordan la fotografía desde las nuevas tendencias estéticas, o desde una perspectiva multidisciplinaria son escasos.

De manera particular la fotografía, a nivel mundial, se considera un campo específico en formación, con autonomía de las artes plásticas, pero no desvinculada totalmente de ellas. La fotografía denota un marcado desarrollo a partir de la década de los ochenta, cuando empieza a ser considerada por galerías y museos del mundo.

Desde los setenta es perceptible un cambio de paradigma, cuando también nace el interés por la historia de la fotografía, se rescata el valor de antiguos fotógrafos, que anteriormente eran considerados como técnicos de la imagen.

En Guatemala, la creación de la Fototeca del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA), es un ejemplo. De igual forma, los archivos nacionales empiezan a preservar fotografías entre sus colecciones de documentos que datan desde el siglo XIX hasta la fecha, dado el carácter simbólico que han adquirido estas piezas. Desde su creación, la fototeca de CIRMA ha efectuado pocos estudios sobre el tema, debido a factores económicos³. En Costa Rica destaca el estudio *La mirada del tiempo, historia de la fotografía en Costa Rica 1848-2003*, editado por la Universidad Véritas y la Fundación de Museos del Banco Central. En el resto de países no se encuentran antecedentes similares.

La investigación de las artes visuales es casi inexistente en Centroamérica. La ausencia de investigaciones acerca del área de estudio de la fotografía⁴ ha generado la invisibilidad del campo fotográfico en eventos internacionales durante las décadas de los ochenta y noventa, aspecto que cambió durante la primera década del siglo XXI. Si bien es cierto, que los fotógrafos centroamericanos son tomados en cuenta cada vez más en exposiciones internacionales y certámenes, esto se debe a recomendaciones de curadores internacionales (especialmente españoles). Regularmente, para los estudiosos y organizadores de actividades de difusión internacional de fotografía, Centroamérica ha sido invisible.

En la actualidad se vislumbra un cambio significativo de apertura que se manifiesta a partir de los años noventa, que le permite a la fotografía salir de su aislamiento. Esto se puede comprobar en programas como el Encuentro Latinoamericano de Fotografía, o Ferias

³ Dos de las actividades más importantes ha sido la exposición Guatemala ante la lente, imágenes de la Fototeca de CIRMA 1870-1997 (1998), durante el evento Fotojornada 1998 y la exposición Imaginando Guatemala, fotografías de la colección CIRMA, 1850-2006 (2007).

⁴ La poca que se hace en las universidades costarricenses no circula.

como Art Basel, o Foto Fest por decir algunas.

Se carece de edición de libros de autores y en las agendas de investigación académica de algunas universidades de la región este tipo de temas no son objeto de estudio. El más reciente acercamiento a la fotografía Latinoamericana, *Mapas abiertos*, si bien tomó en cuenta a algunos fotógrafos centroamericanos, muchos importantes fueron invisibles para el curador.

Las instituciones, organizadores y creadores de fotografía en Centroamérica no se conocen entre sí y aún menos su producción. Cada uno de los países ha mantenido una política aislacionista, pero sí con pretensiones de ser interlocutores con los centros hegemónicos del arte (Estados Unidos o Europa), el resultado es que muy pocos centroamericanos han puesto sus ojos en América Central, y esta rica región cultural no figura entre sus prioridades de estudio.

En la primera década del siglo XXI los centros culturales de España y otras organizaciones afines dirigidas por artistas como Teorética, Espira/Espora, contribuyen a modificar este panorama. La toma de consciencia sobre la riqueza artística contemporánea de la región surge con la primera exposición de arte contemporáneo centroamericano *Mesótica II: Regeneración*, organizada por el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica, en 1996.

La fotografía ha logrado su despegue gracias a las nuevas formas editoriales. El surgimiento del *table book*⁵ ha hecho que los fotógrafos pongan en circulación sus obras. Sin embargo, Centroamérica presenta una total ausencia editorial de este tipo, que no permite una circulación y conocimiento del trabajo de las y los creadores. Lo usual en el

⁵ *Table book* recibe en el mundo editorial los libros de arte que regularmente son empleados como decoración sobre una mesa. Casi siempre se trata de ediciones muy cuidadas y su contenido gira al rededor de las ilustraciones, dejando poco espacio a un estudio profundo del tema.

mundo de la fotografía es que el fotógrafo pueda contar con un libro que recopile su producción, como carta de presentación. A partir del siglo XXI, esto cambia y los fotógrafos invierten en la edición de sus propios libros. A esto debemos sumar las pocas posibilidades e interés para la publicación de estudios especializados. Además, no existen los espacios idóneos para la difusión de la crítica fotográfica, un aspecto que es característico de toda la región mesoamericana.

No existen publicaciones periódicas o revistas⁶ que den cuenta del desarrollo y estado del quehacer de la fotografía como expresión artística. Las revistas tienen poca duración y dificultades de distribución⁷. Cuando los medios de comunicación llegan a publicar algo sobre el tema, lo hacen a través de acercamientos impresionistas, similares a los efectuados para las artes plásticas, destacando únicamente la destreza de la técnica sin apreciar su valor estético. Se carece de estudios multidisciplinarios o transdisciplinarios que puedan brindar otras lecturas. Muchos de los textos sobre fotografía, cuando llegan a escribirse, quedan registrados en catálogos de exposiciones (los cuales no son frecuentes por la falta de fondos de las instituciones) o reducidos en comentarios de prensa, en el mejor de los casos.

En América Central, al igual que en otros países, el desnudo ha sido sinónimo de imagen femenina, algo que también sucede en la pintura y la escultura. Es evidente una mentalidad conservadora que persiste en perpetuar únicamente ese tipo de imagen. La fotografía en Centroamérica presenta muchos ejemplos de desnudo femenino, sin embargo, existen muchas obras de desnudo masculino que no han circulado. Prueba de ello es que se

⁶ Durante el año 2000 se publicó en Guatemala la revista *Fotografía y Diseño*, bajo la dirección del fotógrafo Mario Madriz. Su línea editorial se orientó a los aspectos técnicos, su manipulación y diseño por medios digitales. Por razones financieras la publicación únicamente duró un año y solo circuló en algunas ciudades de Guatemala.

⁷ Un ejemplo de esto lo constituye la revista *Artmedia* producida en Costa Rica, que empezó a tener una presencia importante, desde el 2005 pero que fue interrumpida en el 2008. Esta revista, en su corto tiempo, logró visibilidad internacional, y en sus páginas la fotografía logró una difusión como nunca se había logrado.

han encontrado este tipo de imágenes en pasadas exposiciones, en archivos de los fotógrafos y en colecciones privadas, que las nuevas generaciones no conocen. El hecho se registra en Costa Rica, Guatemala y Nicaragua, últimamente en El Salvador y Panamá. Las sociedades en estos países han recibido con estupor la imagen del cuerpo masculino desnudo⁸. En países como Belice y Honduras no se ha registrado por el momento producción de este tipo de fotografía.

Ante la falta de información sobre la fotografía, y en especial sobre la de desnudo masculino se vio la necesidad de analizar su desarrollo, pues en varios países centroamericanos son el inicio de la carrera de los fotógrafos. Hasta el momento, no existe un estudio que pueda evidenciar lo que acontece en la región, pero se detecta una cierta animación acerca de esta disciplina. Esta investigación brinda la posibilidad de identificar un corpus crítico, reconocer líneas futuras de investigación y estudiar la forma en que inciden los nuevos paradigmas teóricos de la fotografía en Centroamérica, todo ello con miras a establecer un registro del desarrollo fotográfico al fin de siglo XX y principios de siglo XXI.

Este estudio se hace visible la fotografía del desnudo masculino como un hecho artístico y social desde la perspectiva centroamericana y con enfoque de género. Esto enriquece la crítica y los procesos de investigación regionales y complementará desde otros ángulos los estudios de género. Otra veta de investigación es entender el papel del desnudo masculino como discurso estético “alternativo” en América Central.

Por las razones expuestas, la presente investigación busca responder las siguientes

⁸ Algunos autores de este tipo de fotografía han manifestado que han sido objeto de censura por parte de propietarios de galerías de arte, del público o de instituciones patrocinadoras. Por ser un hecho que puede revertirse sobre quien lo realice, estas censuras no quedan documentadas. Se han detectado tres casos, dos en Costa Rica y otro en Guatemala, donde existe algún tipo de evidencia de esta censura y que salió a luz pública. Para mayor información consúltese capítulo III en esta tesis.

interrogantes: ¿Qué connota este conjunto de imágenes? ¿Cómo son recibidas por el público este tipo de fotografías en Centroamérica?

1. 4. Objetivos

a. Objetivo general:

Analizar la fotografía de desnudo masculino presentada en exposiciones de arte en Centroamérica a finales del siglo XX.

b. Objetivos específicos:

b.1 Establecer el derrotero histórico de la fotografía de desnudo masculino en el istmo centroamericano.

b.2 Realizar un acercamiento de análisis de las prácticas discursivas que se evidencian en las exposiciones de fotografía de desnudo masculino de los diferentes países centroamericanos, en el periodo 1986 -2000.

b.3 Explicar cómo ha sido la recepción de las fotografías de desnudos masculinos en Centroamérica.

1. 5 Estado de la cuestión

Como se ha podido establecer, la investigación en el campo fotográfico casi no se realiza, esto obedece a múltiples factores. Desde los aspectos técnicos, se asumen los postulados que rigen el mundo de la fotografía a nivel global, que dictan los grandes productores de insumos para esta disciplina. Por muchos años se ha priorizado el hacer fotografía más que estudios que den cuenta de su historia, aspectos estéticos o discursivos. El presente estado

de la cuestión se estructuró en tres líneas: investigaciones, compilaciones de imágenes y exposiciones que abordaran el asunto de la fotografía de desnudo masculino en Centroamérica, y en algunos otros países, así como estudios o investigaciones sobre masculinidades en el campo fotográfico.

Esta revisión documental sobre el tema de investigación deja claro que es posible detectar la coexistencia de dos tipos de fotografía de desnudo masculino. Una definida por sus creadores como una expresión artística y otro tipo, la concebida con fines de consumo masivo a través de medios de comunicación⁹, en especial revistas especializadas orientadas a público femenino y homosexual, y cuyos realizadores no se autoidentifican como parte de la comunidad artística, estas publicaciones circulan en la región pero no son producto de fotógrafos del área. Para efectos de la presente investigación, dada la amplitud del tema, se abordará la fotografía como producto artístico, presente en exposiciones de arte de museos y galerías. No se estudiarán las propuestas de la publicidad. La situación de la imagen del desnudo masculino, concebida como arte, por el momento puede visualizarse a través de la publicación de libros de fotografía¹⁰, exposiciones o material promocional.

La única investigación encontrada en Guatemala que menciona la fotografía de desnudo masculino es *Datos dispersos de la plástica guatemalteca 1892-1998* de Guillermo Monsanto (2002), concebida desde su origen como una herramienta de fácil acceso proyectado a la población estudiantil. En ella se reconstruyen cronológicamente muchos hechos relacionados con la evolución de las artes plásticas en Guatemala, así como

⁹ Un antecedente de este tipo de publicaciones masivas se encuentra en la revista *Cosmopolitan*, que fue la primera que publicó un desnudo masculino dirigido al público femenino, el modelo fue el actor Burt Reynolds. Este tipo de fotografía encuentra un pleno desarrollo en la publicidad de Calvin Klein para ropa interior de varones.

¹⁰ Las nuevas concepciones mercadológicas editoriales han ideado un género de libros denominado *table books*, generalmente sobre temas de arte (todas sus manifestaciones), fotografía, arquitectura, turismo etc.

cortas biografías de artistas. El documento dedica algunas páginas al tema de estudio y registra varios nombres de fotógrafos. Este texto no es crítico, pero es el referente fiable sobre el arte en Guatemala. Un aporte importante de este texto a la fotografía del desnudo masculino es que registra el surgimiento de estas fotografías en Guatemala, y lo define como el inicio de un nuevo período. A propósito de la obra del fotógrafo Daniel Hernández-Salazar indica:

El sólo hecho de presentar a un hombre desnudo que sin preámbulos no modelaba una acción bíblica o mitológica y que en erección [sic] invitaba a romper la timidez del embarazo que provocaron sus inusuales fotos, fue un paso de ruptura entre el abundante público complaciente y el escaso observador analítico. En la pintura ya había ingresado en este campo, aunque con diferentes motivaciones plásticas, el artista Manolo Gallardo. (Monsanto, 2000: 123).

El texto anterior permite observar la importancia de Hernández-Salazar que se aleja de la representación tradicional del cuerpo del varón, asumida en el arte hasta ese momento. Incluso llega a perfilarlo como un cambio de paradigma en el arte, tanto en el nuevo lenguaje –fotográfico- como temático. Además, brinda escasos pero valiosos indicios de su recepción. Deja claro que el tratamiento del cuerpo desnudo ya se hacía en las artes plásticas con anterioridad.¹¹

Anualmente se publican numerosos libros de fotografías de desnudo masculino, a manera de compilaciones, es decir, libros para ser mirados. Para esta investigación se han tomado en cuenta aquellos de circulación regional.

Dentro las publicaciones a las que se ha tenido acceso y que contienen ensayos críticos, destaca *Naked Men Too* (2000), de David Leddick publicado en Estados Unidos.¹²

¹¹ Esto daría pie a iniciar una investigación sobre el desnudo masculino en la pintura.

¹² David Leddick es un prolífico autor de varios libros sobre la fotografía de desnudo masculino, *Naked Male Too* en el 2001, es publicado luego de su exitoso *Male Nude*, de 1998.

El autor hace una correlación de hechos socioculturales de la década del cincuenta en Estados Unidos y Europa, a partir de la imagen del cuerpo desnudo de varones. Por primera vez, una obra presenta las fotografías tomadas a los modelos en su momento de esplendor junto a otras donde presenta al mismo modelo al momento de la edición del libro. Leddick registra los efectos del tiempo sobre el cuerpo masculino, así como el cambio de actitud de los modelos desnudos, o parcialmente vestidos ante la cámara. El autor ensambla los hechos culturales y el producto fotográfico, en el que se refleja la incidencia de la industria pornográfica gay, en particular. Este es un libro de imágenes que incluye un ensayo, que constituye un insumo importante para la especulación de nuevo conocimiento acerca de las masculinidades, se decanta por los modelos, no tanto por los fotógrafos.

La importancia de su ensayo estriba en que hace evidentes los cambios en el tratamiento del cuerpo masculino y su intersección con asuntos de tipo social, como la liberación femenina y la homosexual. Este libro incluye dentro de las imágenes que integran su corpus de estudio, dos fotografías del guatemalteco Daniel Hernández-Salazar: *Fuego en la oscuridad* (1994) y *Dorso* (1995). Aunque aparecen mal fechadas, constituyen la segunda vez que estas imágenes aparecen en una publicación relevante del mundo fotográfico.

El libro *Amor y deseo*, de William A. Ewing (1999), también posee un completo registro de la historia y desarrollo de la fotografía de desnudo sin identificar su procedencia, desde el siglo XIX y durante el siglo XX. Es uno de los primeros registros que brinda una estructura histórica fiable para cualquier estudio sobre el tema, ya que es presentado como un trabajo académico, donde se puede estudiar la evolución del discurso de la desnudez masculina. Su estrategia es delimitarlo y comprender su práctica ante el comercio y la pornografía. Lamentablemente se percibe este estudio exclusivamente desde

el punto de vista estadounidense. Sus imágenes no son exclusivamente de desnudo masculino, sino que las intercala con fotografías de mujeres. Lo valioso de este texto es la forma de abordaje del tema desnudo, es uno de los primeros por decantarse por aspectos discursivos, además brinda rica información histórica del proceso de construcción de la fotografía de desnudo masculino en la cultura occidental.

David Leddick, también publicó en 1998 el libro *The male nude*, en la prestigiosa editorial Taschen.¹³ Esta obra ofrece una amplia recopilación de imágenes de desnudo masculino producidas a lo largo de dos siglos. El autor estructura su punto de vista por décadas, brindando al investigador una panorámica de su tratamiento desde finales del siglo XIX y el XX. Esta obra posee una visión histórica, donde son visibles quiebres epistemológicos por el auge de los viajes, el surgimiento del fisicoculturismo, de los movimientos homosexuales y de liberación femenina. También permite entender las mentalidades sociales, las motivaciones e intertextos culturales posibles, así como la concepción del cuerpo y el desnudo en sí mismos. En esta obra es perceptible un discurso propio de las teorías de género, pero no llega a profundizar en él.

La mirada a todo el corpus investigado es eurocéntrica, los fotógrafos y fotógrafas citados son, en su gran mayoría, europeos y estadounidenses. Puede pensarse como limitación que el autor no emplea un enfoque académico, no cita fuentes bibliográficas, tampoco documentales. La obra es significativa porque deja claro que el desnudo masculino ha sido una constante durante toda la historia de la fotografía y que no es un fenómeno de finales del siglo XX. Hace notar que una de las estrategias de sobrevivencia de estas fotos ha sido el plegarse a los intereses y censuras de la sociedad, adoptando

¹³ La editorial Taschen, en la década de los ochenta, revolucionó el mercado de libros de arte, convirtiéndose en una institución importante para la circulación de obras de arte. Aunque raras veces incluye ensayos que brinden una panorámica sobre determinado tema.

modalidades como fotografía deportiva —específicamente fisicoculturismo—, o de moda y limitadamente como una forma de arte.

Por otro lado, señala cruciales conexiones con hechos culturales que influyen en la composición y estética de estas imágenes, igualmente permite visualizar la evolución de las técnicas fotográficas y, lo más valioso, las diversas formas de expresión de las diversas masculinidades. Con esta información es posible que un investigador centroamericano deduzca intertextualidades que puedan darse en esta región. El hecho al cual se le ha puesto interés es que también en esta obra Leddick registra, por primera vez, dentro de ciento sesenta y seis fotógrafos entre los siglos XIX y XX, la obra del guatemalteco Daniel Hernández-Salazar (Guatemala), con dos imágenes: *Fuego en la oscuridad* (1994) y *Dorso* (1995). A pesar de que este autor no justifica la forma de selección de su corpus de análisis, dentro de su muestra es claro que el trabajo de Hernández-Salazar le impacta por su discurso y valor estético. Es importante destacar que Hernández-Salazar es el único fotógrafo latinoamericano en esta publicación¹⁴.

Stewart, Tabori & Chang Inc, editan en 1996 el libro *Eros*, donde reúnen obra fotográfica de contenido erótico, con imágenes tanto de hombres como de mujeres y parejas, junto a textos poéticos cargados de sensualidad. Esta publicación es un estudio sobre la fotografía erótica en sí, considerada como un libro de arte (*table book*) que amalgama la imagen y el texto poético. Dentro del corpus de obras se presenta la pieza *Siesta de una tarde de verano* (1995), de Daniel Hernández-Salazar. Esta edición

¹⁴ Hay que hacer notar que en este libro su autor no tuvo claro el origen del fotógrafo, lo que se deduce de la siguiente oración: *Hernández presents sensual material and models from Colombia and Miami* (Leddick, 1998: 508). La presente revisión bibliográfica permitió corroborar que Hernández-Salazar, nunca ha empleado modelos de Colombia ni de Miami, este artista trabaja su obra con personas de su entorno, no profesionales del modelaje. Esta aparente confusión, queda disuelta cuando Leddick visita Guatemala en el 2000 con motivo de la presentación de sus libros.

demuestra el grado de interés que la imagen erótica alcanza en los libros de arte, así como el valor que se da a la fotografía de este tipo. *Eros* es inofensivo, elegantemente editado, no provocativo, se enmarca claramente en la categoría estética, que se disfruta en soledad, o que se muestra cuando es propicio. Este libro es una loa al término erótico, sin llegar a teorizar sobre él.

Lo relevante que se ve para esta investigación estriba en que se incluyó a un centroamericano dentro de una gran gama de fotógrafos del mundo. Esto demuestra que la obra de Hernández-Salazar ha sido, comentada y valorada en forma frecuente fuera del istmo centroamericano. En general, este libro deja claro que el desnudo masculino también es sujeto de consumo en la sociedad estadounidense, y en que Centroamérica tiene en ese mercado sus propios creadores.

Uno de los estudios más destacados sobre la fotografía de desnudo masculino lo constituye la investigación *The Male Nude, in Contemporary Photography* (1991), de la autora Melody D. Davis, que ha publicado la Universidad de Temple. Su estudio ha sido uno de los primeros que analizan la interrelación entre las percepciones sociales y la fotografía de desnudo masculino en Estados Unidos. Basa su estudio en fotógrafos controversiales como Robert Mapplethorpe, Lucas Samaras, John Coplans, George Dureau, Joel-Peter Witkin y el cineasta Dusan Makavejev. La autora explora cómo el cuerpo masculino cambia ante la intervención del fotógrafo, donde el hombre ahora es visto desde diferentes perspectivas y géneros fotográficos. Basándose su marco teórico en Foucault, Freud, Julia Kristeva, Jacques Lacan y Janine Chasseguet-Smirgel, ella encuentra los mecanismos psicológicos y sociales detrás de la atracción por el cuerpo del varón desnudo.

Esta obra es una muestra de la vigencia del tema en la última década del siglo XX. Lo valioso de esta investigación radica en la interdisciplinariedad de su abordaje, donde su

objeto de estudio obedece a criterios estratégicos que le brindaron la posibilidad de demostrar su hipótesis, lo que se constituye en un modelo a seguir para otras investigaciones, cambiando los sujetos de estudio.

Como es evidente, los libros publicados de fotografía de desnudo masculino son mayoritariamente recopilación de imágenes, son escasas las investigaciones que brindan mayor información, desde la perspectiva académica, ya que también ahí el tema del desnudo parece ser espinoso. Es evidente la ausencia de publicaciones de este tipo desde la perspectiva centroamericana, debido al escaso interés de la academia por el tema fotográfico, y más sobre el tema de masculinidades. A esto se suman factores económicos para sufragar la investigación y la producción de la publicación. Este tipo de trabajos debe enfrentarse a la mentalidad imperante, problemas de distribución, y en el caso de la fotografía específicamente, dificultades de impresión¹⁵. Todos estos factores sumados hacen invisibles a las fotógrafas y fotógrafos. Las publicaciones sobre este tema que circulan en la región son regularmente estadounidenses y (o) europeas, hecho que se ha multiplicado debido a las compras directas vía internet.

Las exposiciones son el otro escenario de la fotografía de desnudo masculino. Al igual que en Europa y Estados Unidos,¹⁶ en América Central también este tipo de imágenes fueron expuestas públicamente. El referente por excelencia de estas actividades es el catálogo. En Centroamérica, la mayoría de las veces es inexistente casi siempre por motivos económicos. Si llega a editarse, no incluye muchas referencias fotográficas y son escasos los que cuentan con textos críticos. Se nota en muchos el descuido en su edición,

¹⁵ La impresión de fotografía es un proceso complejo que requiere gran experiencia en el ramo. En el mundo se distinguen por su impresión, Estados Unidos, Alemania y Japón.

¹⁶ Resulta importante señalar entre estas muestras las de Robert Mapplethorpe, en Washington, censurada su exhibición en la Galería Corcoran, debido a una demanda judicial. Igualmente polémicas resultan las obras del hondureño-estadounidense Andrés Serrano.

inexistencia de números de página, falta de historia de vida de los artistas, en algunos casos sin fechas o lugares donde se presentó la exhibición. El investigador se encuentra con fuentes documentales poco precisas para el abordaje del objeto-sujeto de estudio. Los documentos a los que se tuvo acceso pertenecen a los propios creadores, a los archivos hemerográficos y de los museos¹⁷ de la región.

A pesar de los problemas en la documentación, se pudo comprobar la existencia de 20 exposiciones en las cuales se presentó el desnudo masculino en toda la región. Costa Rica y Guatemala destacan como los países con mayor producción entre 1980 y 2000. Se encontró una escasa producción en Nicaragua. En El Salvador y Panamá donde son evidentes este tipo de imágenes después del año 2000. Honduras y Belice aún no presentan indicios de la producción de este tipo de fotografías. Como puede apreciarse en la tabla Presencia del desnudo masculino en exposiciones fotográficas en Centroamérica (ver Tabla No. 1).

Determinar sus fechas, participantes y obras requirió una investigación profunda por cada país. De la fotografía de desnudo masculino en Nicaragua existe únicamente documentación publicada en un medio de comunicación (versión digital), no hay más vestigios.

Antes de 1986 no se registra ninguna exposición de fotografía de desnudo masculino en la región. Aunque la reciente publicación del libro: *Zadik, un fotógrafo moderno*, por la Fundación Zadik (2008), demuestra la presencia de este tipo de imágenes dentro de su producción artística desde 1937, pero con escasa, por no decir ninguna, circulación. Hay que comprender la época en que no existían galerías de arte y además se enfrentaban a una

¹⁷ Hay que tomar en cuenta que los museos de la región muestran características particulares, la gran mayoría, a excepción de los de Costa Rica, no presentan una promoción, difusión, programación, catalogación, conservación y archivo adecuado.

mentalidad netamente patriarcal. Estas obras ven la luz en el mundo del arte hasta el 2008.

Las exposiciones que llevan el nombre de desnudo masculino son escasas, regularmente asumieron otras denominaciones. Es notorio que a pesar de ser consideradas obras de arte, las fotografías de desnudo masculino desataron la polémica en el momento en que se exhibieron. Las galerías de arte y museos serán el escenario idóneo de protección para estos discursos, ante una mentalidad falocéntrica, que impera en mayor o menor grado en todos los países de la región. El detalle de estas exposiciones será tratado con amplitud en el capítulo I de esta investigación.

Como el estado de la cuestión lo evidencia, el tema del desnudo masculino es una realidad dentro de la fotografía contemporánea de América Central y posiblemente también responde a la dinámica del discurso de género, el tema ha sido estudiado y difundido solo desde los centros hegemónicos del arte (Estados Unidos y Europa), pero las imágenes centroamericanas no han encontrado interlocutores, a pesar de ser evidente una producción con altos índices de calidad desde la década de los ochenta. En Centroamérica, el desnudo masculino ha sido abordado en forma cuidadosa por algunos museos y más libremente por las galerías de arte, en diferentes tipos de muestras, a pesar de las mentalidades conservadoras imperantes.

Los estudios desde la perspectiva de género ofrecen una visión amplia de los hechos y se está consciente de que no son patrimonio exclusivo de las feministas. Es una nueva forma de crear conocimiento. El área de los estudios de masculinidades es muy reciente, se perfila como una nueva veta de investigación que puede hacer aportes tanto para feministas como para toda la sociedad. Por el momento, no se han encontrado estudios sobre la fotografía desde esta perspectiva en la región centroamericana.

Los libros de fotografía de desnudo masculino a los que se ha tenido acceso son

escritos fuera de la frontera centroamericana y asumen posiciones históricas eurocéntricas. América Central simplemente no existe. El hecho de no existir en la región procesos de sistematización de la investigación en el campo de las artes¹⁸ hace que la fotografía tampoco se registre, a pesar de ser un campo en formación¹⁹. Lo anterior crea un enorme vacío y muchas limitaciones para una investigación en esta temática.

Como se pudo verificar en los apartados anteriores de este estudio, la fotografía en América Central no ha sido objeto de estudio desde el ámbito académico (a excepción del trabajo realizado en ésta línea por la Universidad Véritas²⁰), y menos aún desde la perspectiva de género. Algunos escritos en catálogos, revistas y sitios de internet brindan ideas generales sobre el acontecer en materia de fotografía en Centroamérica, pero se percibe una convivencia confusa. Se han encontrado algunos textos, casi siempre realizados desde fuera del área, con imprecisiones y múltiples inexactitudes. Como ejemplos, el ensayo realizado por Nahela Hechavarría (2004), especialista de la Dirección

¹⁸ Es importante indicar la labor de los museos en Costa Rica, que empiezan a sistematizar y registrar el hecho artístico, incluso aplicando nuevas tecnologías. Destacan los proyectos promovidos por el Museo de Arte Costarricense y el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, que cuentan con unidades de documentación e investigación. Un ejemplo de extender su acción a Centroamérica lo constituye el sitio web del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, que además de documentar sus exposiciones, cuenta con una revista digital y una sección dedicada a los artistas centroamericanos. En el resto de países de América Central, la información sobre artes plásticas es dispersa, cuando llega a existir.

¹⁹ Como ya se dijo, en fotografía, a pesar que el campo ha empezado recientemente un marcado desarrollo, no se está documentando ni investigando sobre él. Las primeras investigaciones sobre fotografía las constituyen tesis de grado y pregrado de algunas universidades en Guatemala y Costa Rica. En Costa Rica, la Universidad Véritas ha generado investigaciones previas a optar a los diferentes grados en fotografía, su temática cubre un variado espectro del quehacer fotográfico. Lo mismo ocurre con el Colegio Universitario de Alajuela. En Guatemala, la Universidad Rafael Landívar, en la carrera de Letras y Filosofía, ha generado un estudio sobre la obra de los fotógrafos Luis González-Palma y Daniel Hernández-Salazar; el departamento de Ciencias de la Comunicación en los últimos años ha generado un insipiente corpus de investigación sobre el tema fotográfico. Nicaragua cuenta con una investigación en el campo de la fotografía documental realizada por Dolores Torres desde el Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica de la Universidad Centroamericana. Costa Rica cuenta con una historia de la fotografía editada por la Universidad Véritas, reúne documentación hasta el momento dispersa sobre fotografía y fotógrafos destacados.

²⁰ A finales del siglo XX, la Universidad Véritas establece la carrera de fotografía, primero a nivel técnico y luego como licenciatura, lo que generó la investigación en el campo fotográfico a través de tesinas y tesis.

de Artes Plásticas de la Casa de las Américas en Cuba²¹, y el libro sobre fotografía latinoamericana publicado en el 2003, coordinado por Alejandro Castellote²², que si bien toma en cuenta a Centroamérica, lo hace en forma superficial y poco veraz. Aunque en este texto se aclara la necesidad de profundizar en futuros estudios, esta publicación dejó fuera a muchos representantes de la fotografía de la región, lo que hace invisible ahora y para el futuro a creadores importantes, con lo que no brinda una visión acertada de la fotografía en América Central.

Ante el panorama actual de la investigación en el campo del arte, el estudio de la fotografía de desnudo masculino resulta una novedad, ya que no se han realizado estudios similares en la región centroamericana. La fotografía ha sido poco estudiada, cuando mucho desde sus aspectos técnicos, pero no desde una perspectiva de género. La originalidad de este estudio estriba en que se vio la necesidad de, primero, restituir la historia de las fotografías y obtener información directamente de los fotógrafos para poder establecer el sentido diacrónico de la fotografía de desnudo masculino de la región. Se encontró con la dificultad de que muchas de estas imágenes están en colecciones privadas, forman parte de los archivos de los fotógrafos o se han perdido, por lo que se hace otro aporte al rescatarlas y difundir su contenido.

Las imágenes existen, así como sus autores y registros documentales, por lo que se vio la viabilidad del estudio para que se pueda brindar una visión panorámica de la fotografía de desnudo masculino en América Central en un período histórico determinado. Como se ha demostrado anteriormente, al no existir hasta el momento una investigación

²¹ Cfs. Hechavarría, N. La fotografía en Centroamérica: una mirada a su contemporaneidad. <http://www.arteamerica.cu/1/dossier/hahela.htm#_ftn1> Citado el 11 de marzo de 2004.

²² Cfs. Castellote, Alejandro. *Mapas abiertos, fotografía latinoamericana 1990-2003*, Madrid, Edit. Eischen (2003).

que estudie la fotografía de desnudo masculino, se ve su pertinencia, ya que permite aportar información importante para la construcción del campo fotográfico de la región, además se establece una visión sobre el tema.

Esta investigación genera material de información tanto para el conocimiento de los propios fotógrafos del istmo, que muestran evidencias de mutuo desconocimiento de su trabajo artístico, como para el resto de la comunidad artística. Más que un recuento histórico del arte fotográfico, esta investigación se propuso observar los objetos de estudio más allá de las características formales de una obra de arte; así, la inclusión del asunto masculinidades, agrega interés a otro campo del conocimiento como es el género, lo que abre nuevas rutas de análisis en favor de expectativas de nuevas propuestas de masculinidad y, de paso, brindar una visión de una parte de la fotografía desde América Central.

1.6 Marco teórico – conceptual

El presente marco teórico aborda la fotografía como objeto de estudio, asumiéndola como texto simbólico, con todas las implicaciones teóricas que ello significa. Por otra parte, se hace necesario revisar y resumir aspectos conceptuales implicados por el propio objeto y otros relacionados con la teoría de género. Esos conceptos teóricos se abordaron de la siguiente forma:



1.6.1 Perspectivas teóricas

A.1 Estudios de género:

Los *Estudios de género*, son una disciplina que permite un acercamiento ontológico al ser, desde lo masculino o lo femenino. Para sentar las bases de lo que son ese tipo de estudios se asumirá lo planteado por Susana Gamba en su artículo *¿Qué es la perspectiva de género y los estudios de género?*²³, donde propone que:

El género es una categoría social transdisciplinaria, que desarrolla un enfoque globalizador y remite a los rasgos y funciones psicológicos y socioculturales que se atribuye a cada uno de los sexos en cada momento histórico y en cada sociedad. Las elaboraciones históricas de los géneros son sistemas de poder, con un discurso hegemónico y pueden dar cuenta de la existencia de los conflictos sociales. Y la problematización de las relaciones de género logró romper con la idea del carácter natural de las mismas. Lo femenino y lo masculino no se refiere al sexo de los individuos, sino a las conductas consideradas femeninas o masculinas. (...) En este contexto, la categoría género puede entenderse como una explicación acerca de las formas que adquieren las relaciones entre los géneros. (Gamba, 2008: párr. 1)

De lo anterior se desprende que estos estudios permiten una aplicación en diferentes facetas del actuar humano en momentos históricos determinados, donde emergen y explican las relaciones de poder entre los sexos. Los estudios de género están en pleno desarrollo, permiten una lectura crítica e interpelante de la realidad, para analizar y transformar la situación de las personas. Se trata de crear nuevas construcciones de sentido para que hombres y mujeres visualicen su masculinidad y su feminidad a través de vínculos no jerarquizados ni discriminatorios. Es hasta finales de los ochenta que estos estudios tienen impacto en Latinoamérica y más tarde aún en Centroamérica.

²³ Este artículo fue publicado inicialmente en el *Diccionario de estudios de género y feminismos* de la editorial Biblos en el 2008 y luego en *Mujeres en Red. El periódico feminista*. Cfs. www.mujeresenred.net/spip.php?article1395

A.2 Género

El género es un concepto que en los últimos años ha recibido innumerables revisiones, una de las más provocadoras es la de Judith Butler, desde su posición como profesora de retórica y literatura comparada, y desde su militancia como activista del feminismo. Su trabajo se hace a la luz del pensamiento de Lévi-Strauss, Lacan, Foucault y de teóricas feministas como Simone de Beauvoir, Irigaray, Kristeva y Witting, entre otras²⁴.

En su ensayo *Los cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (2002), hace ver que el género es performativo. Este término ha llevado a muchas confusiones, por lo que para ampliar la concepción de esta investigadora se citará a Adrián Cangi, quien en referencia este término indica:

Lo performativo no debe entenderse como un libre juego ni como una auto-representación teatral y nada tiene que ver con el sentido de realización. No emerge de un acto único sino de un ritual repetible que logra su efecto naturalizándose culturalmente en el cuerpo. El género resulta para la autora performativo, porque registra en sucesivas capas rituales, vigilancias y castigos que configuran en el tiempo el aparato psíquico. Aquello que habilita socialmente a los cuerpos que importan es la cadena repetible de citas que el género expone simbólicamente como la red de autorizaciones y prohibiciones. Entonces, éste funciona por repetición e impone formas hegemónicas de masculinidad y feminidad, Butler sostiene que cuando no logran repetirse fielmente dichas formas se abre en su fracaso una posibilidad de resignificación del género. A este quiebre de la repetición, la autora lo llama espacio ocasional en el que habita el cuerpo abyecto. (Cangi, 2010:1)

La insistencia de Butler en hacer referencia a la reformulación de la materialidad de los cuerpos, la que lleva: primero, asumir los cuerpos como el efecto de una dinámica del poder; segundo, el comprender la performatividad, como ese poder reiterativo del discurso

²⁴ Su producción hasta la fecha, y abarca las obras: *El género en disputa* (1990; editado en castellano por Paidós en 2001), *Mecanismo psíquicos del poder* (1997; editado por Cátedra en 2001), *El grito de Antígona* (El Roure, 2001) y *Cuerpos que importan* (Paidós, 2002).

para producir fenómenos que regula e impone. Tercero, tener en cuenta la construcción del sexo como una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos; cuarto, que el sujeto asume, se apropia, adopta una norma corporal, no como sometimiento, sino como una evolución en la que el sujeto se forma en el proceso de asumir un sexo. Quinto, que existe una vinculación entre asumir un sexo con la cuestión de identificación y con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir y repudiar otras. Esto último creará una serie de seres abyectos que se mantendrán en la periferia, zona 'invivibles' e 'inhabitables' de la vida social. (19-20)

El poder, en Butler "opera delimitando la materialidad de los cuerpos y definiendo la interioridad psíquica del sexo. Opera como efecto forzado que forma al sujeto, le proporciona condición de su existencia y la trayectoria de su deseo" (Cangi, 2010; 1).

Todas las anteriores concepciones teóricas tienen una incidencia fundamental al momento de la lectura de la representación de los cuerpos, en especial los desnudos masculinos, cada fotografía es en sí el registro de esa performatividad. Lo que la lente captó es un registro primero de un cuerpo que por un lado delata las prácticas discursivas que hacen evidentes los fotógrafos. Se haría obvio en estas imágenes una postura respecto a lo masculino.

Desde otra perspectiva, Teresa de Lauretis (1987) en su obra *Tecnologías del género* exploró la forma en que en el cine se producen las concepciones culturales de lo masculino y lo femenino. Para esta autora se trata de categorías complementarias y mutuamente excluyentes dentro de las que están colocados todos los seres humanos dependientes del sistema de género. Sus argumentaciones son concebidas partiendo del pensamiento de Foucault, como puede apreciarse en esta cita:

El género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja. Pero debe decirse ante todo, y de ahí el título de este ensayo, que pensar al género como el producto y el proceso de un conjunto de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales. (De Lauretis, 1987: 3)

De Lauretis, ve el género como un sistema de sentido –conjunto de significaciones articuladas entre sí- dentro de cada cultura a través de determinados mecanismos que la sociedad impone. Su propuesta se basa en cuatro proposiciones: la primera, que el género es (una) representación; la segunda, que esta representación es su construcción y en el sentido más simple se puede afirmar que todo el arte y la cultura occidental es el cincelado de la historia de esa construcción. Tercera, la construcción del género continua hoy diligentemente a través de instituciones como la escuela, la familia, los deportes, el arte, los medios de comunicación, etc., lo que Althusser denomina *los aparatos ideológicos del Estado*. Cuarta, la construcción del género, paradójicamente es también afectada por su deconstrucción; es decir por cualquier discurso, feminista u otro, que pudiera dejarla de lado como una tergiversación ideológica. Porque el género, como lo real, es no sólo el efecto de la representación sino también su exceso, lo que permanece fuera del discurso como trauma potencial que, si no se lo contiene, puede romper o desestabilizar cualquier representación (9). Para De Lauretis, la noción de *tecnología del sexo*, abarca:

...un conjunto de técnicas para maximizar la vida que han sido desarrolladas y desplegadas por la burguesía desde finales del siglo XVIII para asegurar su supervivencia de clase y su hegemonía permanente. Esas técnicas involucran la elaboración de discursos (clasificación, medición, evaluación, etc.) acerca de cuatro figuras privilegiadas u objetos de conocimiento: la sexualización de los niños y del cuerpo femenino, el control de la procreación y la psiquiatrización del comportamiento sexual anómalo como perversión. (De Lauretis, 1987: 19)

La teoría que propone De Lauretis, del aparato cinematográfico no solo responde a como es la construcción del género por esta tecnología, sino también como es asimilada

subjetivamente por cada individuo al que esta se dirige. Un aspecto que esta autora considera crucial es el concepto de espectador/a porque los modos de identificación (masculina o femenina) es solicitada y estructurada por el film mismo, y están íntima e intencionalmente, conectados con el género del espectador(a). (20).

Lo planteado por De Lauretis es susceptible de aplicar a la fotografía, una tecnología que fue vista primero como un instrumento rival por los pintores²⁵, luego empezó a ser empleada por determinados creadores como ayuda al dibujo y la pintura, luego la sociedad encontró nuevas aplicaciones y la disciplinó, en especial en las temáticas que *debía* abordar, y donde el cuerpo, bajo cientos preceptos preestablecidos se identificó como *arte*. Existen evidencias de desnudos masculinos desde finales del siglo XIX, pero solo asignándole representaciones de dioses mitológicos y leyendas heroicas fantásticas. El cuerpo masculino aun sigue siendo objeto de controversia, ya que todo el andamiaje institucional tiene a evadirlo, cuando no menospreciarlo, o censurarlo. De los conceptos expresados en *Tecnologías del género*, queda claro que el cine ha participado en la enseñanza de los roles masculinos y femeninos, y los ha perpetuado en el imaginario de la cultura occidental.

Algo similar ocurre con la fotografía y las demás artes visuales, que se ha orientado, e insistido en el desnudo femenino como una auténtica forma estética, quedando oculto, la mayoría de las veces, el varón desnudo. La fotografía resulta ser un procedimiento cuya finalidad es la de producir (y registrar) las imágenes del mundo. Pero en el campo del arte y la fotografía se remarca como desnudo solo el de la mujer, en ámbitos como la

²⁵ Hay que hacer notar que los pintores eran los únicos que mantenían el monopolio de la representación grafica de la cultura desde el Renacimiento, esto terminó con la aparición de la tecnología fotográfica a mediados del siglo XIX.

enseñanza fotográfica y la normatividad institucional aunque esta última no sea explícita²⁶.

Se puede hablar de tecnología de género en fotografía, asumiré las ideas de Hortensia Moreno (2011), quien define las tecnologías de género como procedimientos históricos, sociales, culturales e intencionales. La idea de procedimiento remite al ámbito de la representación (las fotografías, las exposiciones), pero también al ámbito de la acción: una producción artística que se encuentra negada, a través de diferentes actitudes y acciones por parte de diferentes agentes.

Si se asume el concepto de tecnología de género en fotografía, deberán tomarse en cuenta los siguientes aspectos: 1) La institucionalidad relega y discrimina el desnudo masculino como forma estética, estrechamente vigilado por agentes masculinos. 2) prescriben la presencia del desnudo de varones en las manifestaciones artísticas, solo es bien visto el desnudo femenino que es asumido como arte por excelencia. 3) la fotografía del varón desnudo es una representación que si se hace pública afectan las disposiciones, percepciones y acciones de los individuos respecto a sus cuerpos en una organización jerárquica, donde se prescribe la fuerza como cualidad masculina y la fragilidad como cualidad femenina.

Hay que notar que la fotografía es una tecnología antecesora del cine, y comparte en cierta forma aspectos simbólicos similares al cine, del que De Lauretis basó su teoría. Si lo cinematográfico es una tecnología que ha orientado a los públicos a asumir (y reforzar) un

²⁶ Para verificar esta aseveración basta con consultar alguno de los programas de la enseñanza fotográfica de las distintas universidades de la región, o clubes fotográficos.

género, masculino o femenino, lo mismo sucede con la fotografía²⁷. Desde esta perspectiva se encuentran explicaciones a las reacciones ante la fotografía de desnudo cuando se sale de la norma, pues se activan todas las concepciones atávicas de los diversos públicos, algo de lo que no están excluidas las sociedades centroamericanas.

A.3 Masculinidades

Marcela Lagarde (1992) indica que los hombres se definen por la creación, el poder y el protagonismo. Para Kenneth Reinicke, la masculinidad se percibe como una construcción social, que explica de la siguiente forma: "*la masculinidad no tiene una forma fija. Hay muchas masculinidades distintas entre los hombres blancos, heterosexuales, de clase media, y sus prácticas de género forman una fuente ideológica hegemónica*". (Reinicke, 2002: 268).

En la construcción apuntada por Reinicke podrán sumarse ciertos rasgos que definen esta construcción, como los recientemente definidos por el investigador Fernando Barragán (2002) en su estudio *Masculinidades en la Nueva Europa: de la homofobia a la ética del cuidado de los demás*, quien para la masculinidad hegemónica muestra los siguientes rasgos: a) oposición a la feminidad, b) ocultación y dificultades para expresar sentimientos, c) las relaciones, no siempre identificadas, violencia y masculinidad, d) homofobia, e) contradicción entre lo que son y lo que les gustaría ser. (166). Para Richard Parker, *la*

²⁷ La fotografía como arte, la que se expone en galerías y museos, pero aun más la fotografía publicitaria que esta creada específicamente para inducir a determinadas conductas, un ejemplo de esto es la publicidad de Calvin Kline, Dolce & Gabana, Benetton, etc., que utiliza el desnudo (o semidesnudo) masculino como un elemento promotor de ventas y con el interés de crear un efecto de aspiración a un nuevo deber ser de lo masculino.

masculinidad rara vez constituye un fenómeno estático o inmutable (Parker, en Valdéz y Olabarría, 1998: 107). La teoría de género ha deconstruido la masculinidad, esto favorece a los varones en poder tener una visión propia. Luis Rojas Marcos expresa: *La conquista social más notable del siglo XX fue el descubrimiento de que el hombre no es la única medida de todo lo humano, sino que hay dos medidas: el hombre y la mujer.* (Rojas, en Emakunde, 2002: 259). Se evidencia que la vida diaria ha hecho al hombre efectuar cambios y se están perfilando nuevos modelos de masculinidades.

En la presente investigación se asumieron las teorías de masculinidad de Reinicke y Parker, así como los conceptos vertidos por Luis Rojas y Fernando Barragán, por estimarse que las cuatro posiciones concuerdan y forman una línea continua en el entendimiento del concepto masculinidad y subyace en ellos una ética de la que esta investigación quiere hacer eco. La teoría aquí expuesta es posible concatenarla con la esencia de la teoría de género de Butler y al mismo tiempo, se percibe la factibilidad de visualizarla mediante expresiones físicas que la semiótica de la imagen permite analizar.

B. El discurso

El poder visualizar el discurso en la fotografía parte del hecho de considerarla un texto simbólico y a la vez un enunciado. El discurso como campo de investigación fue planteado por Michael Foucault, su texto fundamental lo constituye *La arqueología del saber*, donde se encuentran nociones del análisis discursivo, aunque otras obras anteriores como *Las palabras y las cosas* ya brindan indicaciones que luego aplicará en textos hoy canónicos como *Vigilar y castigar*, *Historia de la clínica*, e *Historia de la sexualidad*.

La presente investigación partirá del concepto de discurso expresado por Foucault quien lo define de la siguiente forma:

El discurso es una serie de elementos que operan dentro del mecanismo general del poder. En consecuencia hay que considerar el discurso como una serie de acontecimientos, acontecimientos políticos, a través de los cuales el poder se transmite y se orienta. (...) El discurso no es más que un componente ligado a otros componentes. Son elementos de un conjunto. (Foucault, 1999:60).

Desde esta perspectiva, la fotografía centra el poder cuyo discurso funciona dentro del campo discursivo que parte de lógicas propias. La práctica fotográfica se considerará como un conjunto de enunciados²⁸ que se manifiestan en el campo social. Cada una de las fotografías pertenece a un conjunto mayor, una exposición, que a su vez pertenece a una de las muchas actividades artísticas de un determinado espacio (galería de arte o museo). La práctica fotográfica como acontecimiento está sometida a las fuerzas del poder, que es ejercido ante el fotógrafo, la galería de arte o lugar de exposición.

Para hacer operativo el concepto de discurso se parte de lo expresado por Dominique Maingueneau quien lo define como: “un cierto modo de percepción del lenguaje: éste no es considerado como una estructura arbitraria sino como actividad de sujetos inscritos en contextos determinados (37)²⁹. Ante estos planteamientos, la fotografía fue asumida como un lenguaje, con determinadas formas (en este caso como fotografía artística) y preceptos (aspectos técnicos propios de la imagen fotográfica), que develan cierta actividad -y actitud- de los fotógrafos en los diferentes contextos (países).

Si las fotografías de desnudo masculino son un conjunto de enunciados, se transformarán para el análisis del discurso en una ‘formación discursiva’ término que

²⁸ Se entiende por enunciado como un equivalente del texto, una superficie simbólica que es creada en forma intencional por el fotógrafo (enunciador) que forma un todo que pertenece a un género discursivo determinado.

²⁹ Los subrayados son de la autora.

Foucault introduce para “designar conjuntos de enunciados que pueden relacionarse con un mismo sistema de reglas, históricamente determinadas” (Maingueneau, 1999: 51). De toda esta información se deduce que estas formaciones implican la existencia de posiciones ideológicas. Estas fotografías exhiben representaciones que contienen huellas simbólicas producidas por una sociedad que las controla de diferentes formas, siempre cambiantes.

Jäger (2003), para determinar la estructura del discurso, sugiere la determinación de los siguientes aspectos: hilos discursivos, fragmentos discursivos, emaranjamiento de hilos discursivos, acontecimientos discursivos, planos y postura discursiva. Si bien este investigador lo propone para el análisis de textos lingüísticos, se percibe que es viable para el análisis, ya que la fotografía es considerada como un texto, a la manera del Estructuralismo.

Se entenderá por ‘hilos discursivos’ los grandes ejes temáticos que aparezcan en las imágenes, que tienen tanto una dimensión sincrónica como diacrónica. Por “fragmento discursivo” se entenderá a cierto texto que aborda un determinado tema, al combinar el fragmento discursivo con otros similares se convierte en un hilo discursivo. Regularmente el enunciado muestra evidencias de una conjunción de varios “hilos discursivos” en su interior, es decir que en una fotografía puede aparecer un elemento que remita a determinado tema pero que a su vez otros elementos de la composición remitan a otra temática pero ambos se enredan creando una maraña, por lo que puede, en algunos casos, hablarse de “nudos discursivos”.

Para Jäger, “todo acontecimiento tiene raíces discursivas. En otras palabras, pueden hallarse las huellas de su origen en constelaciones discursivas cuyas materializaciones son los acontecimientos” (82). Para los fines de la presente investigación se asumirá como acontecimiento fundamental al hecho que un grupo de fotografías abarca la fotografía de

desnudo masculino. Se ha comprobado que las fotografías con desnudo masculino crearon acontecimientos discursivos, ya que en los diferentes contextos su exhibición ha generado una serie de proliferación de otros textos (especialmente documentales) por los que los autores se hicieron notorios en los diferentes países. Es importante la identificación de estos hechos para el análisis de los hilos discursivos, ya que pueden perfilar el contexto.

Estos hilos operan en diversos planos discursivos, en el caso de la fotografía de desnudo masculino, este operará exclusivamente en el plano del arte, pero trascienden a otros campos de la cultura. Jäger expresa: "Estos planos discursivos también pueden denominarse ubicaciones societales, desde las que se produce el *habla*" (83). También pueden observarse su repercusión de unos en otros, del plano del arte, al plano del periodismo, o a la acción vandálica.

La categoría de postura discursiva se refiere a la específica ubicación ideológica de una persona o de un medio de comunicación, que en el caso de la fotografía es el autor de las imágenes, la galería donde expuso estas obras, los sitios donde han sido publicadas y reseñadas, son lugares donde será evidente una postura al respecto al objeto de estudio y al discurso mismo.

Por lo anterior, el conjunto de fotografías de desnudo masculino agrupadas en diferentes exposiciones fueron acontecimientos que causaron cierta turbulencia en las mentalidades de las sociedades que pudieron o no verlas. Sus enunciados fueron expresados bajo el cobijo del arte y de ciertas instituciones con apertura de mente. Este constructo teórico del discurso permite visualizar las fotografías de desnudo masculino como un objeto de estudio que posee todos los atributos para ser considerado una práctica discursiva, que a la vez posee una estructura (como en un principio la asumió Roland

Barthes) en la cual es perceptible la visualización de los elementos constitutivos del discurso.

C. Semiótica

La ciencia general de los signos es conocida en Europa como semiología y en Estados Unidos como semiótica. Al igual que David Crow (2008), aquí se utilizarán los términos semiótica y semiología como equivalentes, ya que se encuentran similitudes entre los estudios realizados por Pierce y Saussure, pues ambos parten de los componentes del signo para comprender el mensaje.³⁰

Como indica Peter Trifonas (2004), el factor más importante de la semiología reside en el hecho que sirve para analizar formas y estructuras de representación como parte codificadas dentro de la lógica de un sistema, la que plantea múltiples niveles de significado que funcionan individual y colectivamente en relación con un texto entero y codificado. La intención es hallar y hacer accesibles reservas de significado dentro de configuraciones de forma textual (11-12). Lo anterior permite asumir la fotografía como un sistema de representación que permite la visualización de ciertos elementos (signos) que orientan el sentido de la imagen. El pensamiento barthesiano define la cualidad 'textual' de la fotografía, lo que deviene que poseerá un significante, lo denotado: lo que se ve, y un referente, lo connotado: lo que orienta a la significación, y luego el sentido de la imagen. Barthes en su obra *Lo obvio y lo obtuso* sienta las primeras bases para conocer los aspectos connotativos de la fotografía (trucaje, pose, objetos, fotogenia, esteticismo y sintaxis).

³⁰ Para una amplia explicación sobre el tema confróntese: Eco, U. Tratado de semiótica general. Barcelona, Edit. Lumen, 2000: 31-34; y Crow, D. No te creas una palabra, una introducción a la semiótica. Barcelona, Promopress, 2008.

Desde otra perspectiva Sardar y Van Loon (2005) indican que la semiótica es un método de análisis de los estudios culturales, que tienen como concepto fundamental el signo. Para estos autores “el proceso y los productos que dan a los signos su significado particular forman la representación. A través de la representación, los conceptos abstractos e ideológicos reciben una forma concreta” (13). Esto refuerza el empleo de la semiótica en el presente estudio, ya que las ideas planteadas por los diversos fotógrafos quedan plasmadas a través de poses, uso de objetos, recursos propios de la fotografía como el encuadre o enfoque e iluminación, si elaboran una o varias imágenes. Se asume que la fotografía es un texto, que posee una estructura interna (significante) que encierra un contenido simbólico. Todos estos procedimientos connotativos del autor se visualizan concretamente sobre la imagen, lo que hace factible el análisis de sus diversos significados. Esto hace decantar esta investigación a los estudios de semiótica de la imagen y también a los estudios culturales.

1.6.2 Conceptos y categorías de análisis

A. Fotografía / texto fotográfico

La fotografía nació con vocación de arte. Debido a la rápida asimilación por parte de la sociedad, se le asignaron roles específicos mayormente utilitarios. Las Vanguardias de principios de siglo XX siempre vieron la fotografía como el arte del futuro. Paralelamente a la valoración que se ha dado en la fotografía, se han estructurado numerosas teorías

epistemológicas acerca la misma, sobre las bases semióticas del post estructuralismo³¹, todas siempre en tirantez sobre su definición ontológica y su especificidad. Algunos la conceptualizan como un índice, otros como un icono. Otros como lo uno y lo otro³². La irrupción de las nuevas tecnologías ha modificado lo relativo al procedimiento de obtención de la imagen, ya que actualmente convive la practica analógica³³ junto con la nueva versión, la fotografía digital³⁴. En ambos casos lo que tiene preeminencia es la imagen, el producto final, lo que remite a un estudio semiótico de la imagen. Otros apuntan a un estudio fenomenológico. Una discusión epistemológica a este nivel desborda los objetivos de esta investigación, por lo que, obviando esas disquisiciones ontológicas, en la presente investigación se abordó la fotografía como un texto simbólico, enunciado en un momento preciso por un autor, no importando su especificidad análoga o digital.

Uno de los teóricos más importantes de la fotografía es sin duda Roland Barthes, acucioso investigador de la imagen que brindó lo que en apariencia llega a la actualidad como apuntes teóricos sobre este tema, pero sobre el cual aun hoy, no hay certezas. Barthes (2001) definió el carácter textual de la fotografía al decir "...una fotografía; es un texto, es decir, una meditación compleja, extremadamente compleja, sobre el sentido" (145). Esta denominación sitúa la fotografía al campo de la Semiología, "herramienta" importante para la búsqueda del sentido (significación). Los principales textos de Barthes sobre fotografía son: *El mensaje fotográfico*, *Retórica de la imagen*, *El tercer sentido y la Cámara lúcida*.

³¹ Hay que hacer notar que muchos de los escritos sobre fotografía son en francés y su traducción al español demora aproximadamente diez años, como se puede comprobar en los textos consultados.

³² Cfs. Costa.,1991.;Dubois., 1994.; Flusser., V. 1998.

³³ Captura de la imagen sobre película, la cual se revela e imprime en cuarto oscuro sobre papel sensible a la luz.

³⁴ Este tipo de imagen se obtiene a través de procesos alfanuméricos, y se visualiza a través de la computadora y se imprime por impresores.

El plan de ruta para la comprensión de los textos de Barthes en la búsqueda de una definición y forma de interpretación es el realizado por el investigador Raúl Beceyro en su libro *Ensayos sobre fotografía* (2003) para quien, en *El mensaje fotográfico* de 1964, es donde se hacen explícitas importantes premisas para comprender la estructura de la fotografía “periodística”. Este escrito en la medida en que se desarrolla presenta aspectos interesantes por tomar en cuenta: el trucaje, los objetos, la pose, la fotogenia, el esteticismo y la sintaxis. Un segundo texto barthesiano lo constituye *Retórica de la imagen*, también de 1964, donde se analiza la imagen publicitaria, “Barthes establecerá la existencia de tres mensajes, en este tipo de texto que incluye a la fotografía: el lingüístico, el icónico literal –denotado- y el tercero, el mensaje icónico simbólico –connotado-“ (112-113).

Otro de los textos orientados al análisis fotográfico lo constituye *El tercer sentido* que data de 1970, donde Barthes, indica Beceyro, a través del análisis de fotogramas de películas de Eisenstein, insiste en tres niveles de sentido [fotográfico]: el primero, el informativo, literal, lo que se ve, lo denotado. El segundo sentido el simbólico, que está más allá de la literalidad, que Barthes llama sentido obvio. Al tercer sentido le llama obtuso, el cual define Beceyro como un detalle de la imagen que *toca* al espectador³⁵. Ese detalle de la imagen que apunta, señala y atrapa a su espectador, que como se puede intuir es sumamente subjetivo y apunta:

El propio Barthes dice que se experimenta ‘cierta incertidumbre cuando se trata de describir el sentido obtuso (de dar alguna idea de adónde va [ese sentido] o adónde se va; de ahí la dificultad para nombrarlo: mi lectura permanece suspendida entre la imagen y su descripción’ (Barthes en Beceyro, 2008: 115).

³⁵ El término obtuso deberá entenderse en su acepción de *torpe, tardo de comprensión*. (Cfs. DRAE).

El siguiente eslabón en el intento por definir la significación de la fotografía es *La cámara lúcida*, donde determina dos componentes de la imagen: el *studium*, donde es posible visualizar lo denotado, y el *punctum* donde se intuye el sentido. Barthes dirá, además, que la lectura de una fotografía, dependerá del *saber* del observador. Como reflexiona Beceyro, en este texto Barthes utiliza el concepto *studium-punctum* en la primer parte del libro, frente a las fotos “que le gustan”.

Frente a una foto de James Van der Zee, que muestra a una familia norteamericana de raza negra, se interesa al comienzo, ‘con simpatía’, en esta ‘buena foto’. De repente surge el ‘punctum’ y un detalle lo atrae: los zapatos con tiras de uno de los personajes. Pero diez páginas después vuelve a hablar de esa foto y se retracta. El ‘verdadero punctum’ no era en verdad los zapatos con tiras, sino un collar que le hacía pensar en otro collar que llevaba ‘alguien de la familia’. (Beceyro, 2008: 116).

Todo indica que este Barthes emitió dudas sobre su método. Pero es gracias a la fotografía de su madre a la edad de 5 años acompañada de su hermano que este investigador francés, indica Beceyro, encuentra la esencia ‘el rasgo inimitable de la fotografía’: ‘el esto ha sido’. Para Barthes toda fotografía certifica la existencia real, en el pasado, de su referente (117). Con el descubrimiento de Barthes, el *esto-ha-sido*, concluye su libro y todo análisis posible.

En la presente investigación se asume la fotografía como un texto, lo que brinda una posibilidad metodológica de análisis semiótico. Para el efecto se hicieron operativos los planteamientos teóricos de Barthes, en lo relativo a las estrategias de connotación (pose, objetos, fotogenia, esteticismo y sintaxis), incluidas en el *studium* (superficie) de cada una de las fotografías. Así como el *punctum* donde se concentra la carga simbólica. Se partirá de estos postulados teóricos de Barthes para poder abordar la lectura de la imagen y visualizar los signos que conforman el discurso.

B. Obscenidad

Al igual que la designación de pornográfico, surge el concepto obsceno. Este término muchas veces se usa sin pensar en su verdadero significado. En su libro *Suspender toda certeza*, una antología que reúne sus escritos entre 1959 y 1976, en el ensayo titulado *José Donoso: parodia y pornografía*, Noé Jitrik (1997) expone:

Obscenidad quiere decir lo que está fuera de la escena o, en otros términos, escenificar aquello que de ordinario se oculta en virtud de una convención que así lo exige. Es 'obsceno' en consecuencia mostrar lo que se supone no debería ser mostrado. De este modo, la obscenidad se constituye entre lo privado, reglamentado, y lo público, sobrerreglamentado, pues no sólo se determina a sí mismo sino que determina también lo privado. (Jitrik, 1997: 207).

El planteamiento teórico de Jitrik resulta importante al aplicarlo a la fotografía. En primer lugar, porque quien fotografíe, a través del visor de la cámara, en forma deliberada recorta el mundo a su conveniencia y crea escenas de él. En el caso de la fotografía de desnudo masculino, regularmente estas imágenes son 'puestas en escena' porque no son registros documentales, sino que de forma premeditada incluyen un cuerpo sin ropa, algo que se ha negado, si no es bajo ciertos parámetros, en especial cuando en la foto son perceptibles los genitales, que no deberían aparecer en escena según las normas sociales. Por otro lado, el desnudo es un elemento que pertenece a la esfera de lo privado y sumamente normado por la sociedad, en especial en su representación.

Desde la perspectiva del patriarcado, determinadas representaciones de desnudo masculino, según las normas sociales, no debería estar en escena, no debería presentarse, exhibirse, ya que el arte lo ha normado. Por otro lado, estas imágenes surgen de un mundo

privado –del fotógrafo y el modelo- al público, donde rigen distintas normas a las del espacio privado. Pero no es del cuerpo, sino la represión que se tiene ante él, que surge desbordado fuera de control. El cuerpo desnudo, entonces, es solo el vehículo hacia un despertar de emociones diversas.

Desde otra perspectiva, Linda Nead (1998) al estudiar el desnudo femenino parte de la mismo origen etimológico de la palabra obscenidad planteado por Jitrik, y ve en los conceptos arte y obscenidad la posibilidad de explorar el pensamiento propuesto por Kant sobre lo bello y lo sublime. Esta autora expone que:

El desnudo femenino marca tanto el límite interno del arte como el límite externo de la obscenidad. Es ésta la importancia simbólica del desnudo femenino. Es el lazo estructural interno que une arte y obscenidad y un eterno sistema de significados. Y, si bien el desnudo femenino puede funcionar bien, envuelve el riesgo y amenaza con desestabilizar los mismos fundamentos de nuestro sentido del orden. (Nead, 1998:47).

Lo indicado podría aplicarse no solo a ese objeto de estudio, sino también al desnudo masculino. El despojar al cuerpo del varón de su vestimenta es un riesgo, una amenaza latente al orden social instituido. Esta investigadora introduce la noción de lo bello y lo sublime de Kant y los contrapone a la noción de arte/obscenidad y lo explica así:

... la forma de lo bello reside en la limitación (por ejemplo en la contemplación de una pintura enmarcada), lo sublime desafía ese acto del juicio al sugerir la posibilidad de la forma más allá del límite. Mientras que el sentimiento de la belleza se predica en un sentido de armonía entre el hombre y la naturaleza y la racionalidad e inteligibilidad del mundo, lo sublime se concibe como una mezcla de placer, dolor y terror que nos fuerza a reconocer los límites de la razón. Kant especifica esta relación en términos de enmarcamiento: lo bello se caracteriza por la finitud de sus contornos formales, como una unidad contenida, limitada por sus bordes. Lo sublime, por el contrario, se presente en términos de exceso, de lo infinito, no puede ser enmarcado y, por lo tanto, está casi más allá de pre presentación [en un sentido bastante literal, pues, obsceno]". (Nead, 1998: 47)

El cotejo de los binomios: arte/obscenidad y lo bello / lo sublime, permiten comprender que lo bello es algo inofensivo y controlado que induce a la contemplación.

Pero lo obsceno (eso que no debe estar en la escena), causa placer, dolor y terror. Si se sigue el pensamiento de Nead / Kant, la fotografía es un acto de enmarcamiento, ya que el fotógrafo a través de su encuadre definirá el cuerpo –y específicamente que parte- le interesa presentar, de ahí dependerá en que momento la imagen se califique de arte u obscenidad, algo que coincide también que se le denomine bella o sublime. Lo que para unos puede ser obsceno, bien podría denominarse sublime, es ese mostrar excesos (los genitales por ejemplo) que dan camino a la imaginación y al placer lo que censura el contexto social. Nead al respecto indica:

Tan pronto como una imagen se convierte en un 'incentivo para la acción' se expulsa del ámbito del arte y la creatividad y entra en el dominio inferior y corrompido de lo documental, la propaganda y la pornografía. En este dominio no hay escape imaginativo de lo real, y el espectador se convierte en alguien estimulado y perturbado en lugar de elevado a la contemplación estética. (Nead, 1998:50)

Es esta acción de lo sublime lo que causa tanta controversia en determinados desnudos, lo que la sociedad pretende es mantener el control, de esa posible acción que los que observan puedan emprender. Lo indicado por Nead releyendo a Kant resulta importante porque rebasa incluso la definición que de sublime que dan los diccionarios comunes, que tienden a llevar el contenido semántico de este concepto a de contemplación y no al de una posible acción.

Para Nead lo sublime adquiere una nueva resignificación en la postmodernidad y expresa:

Lo sublime es ahora una palabra clave de la postmodernidad. Se ha presentado como la única estética viable para los tiempos contemporáneos, mientras que la armonía y la totalidad de lo bello son desechadas como el sueño *demodé* de un temprano momento utópico. La interpretación de lo sublime de Jean Francois Lyotard se basa en una lectura muy próxima de Kant. Lyotard presenta lo sublime en términos del hueco entre las facultades de presentación y el juicio del sujeto, y la idea u objeto de conocimiento; lo sublime es la percepción de lo que no es presentable. (Nead, 1998: 53)

En el arte actual lo que era impensable presentar antes, ahora se muestra como algo sublime digno de atención, con lo que hace ver todo lo anterior como algo desactualizado, hoy lo bello es sinónimo de tranquilidad y pasividad, lo que antes estaba fuera de escena hoy ocupa un lugar privilegiado, algo que no logra ser entendido ya que la gran mayoría de los observadores no están capacitados para interpretarlo de esa forma. Nead expone:

Lo sublime postmoderno puede ser fácilmente apropiado por los museos, los conservadores, y los críticos como el siguiente paso en la tradición de lo nuevo. Pero no es ésta la única posible comprensión de las posibilidades de lo sublime; lo que sigue siendo sugestivo en la categoría de lo sublime es su ambigüedad, su poner en cuestión las categorías del juicio y la experiencia. (...) lo sublime proporciona un punto de partida sugerente para teorizar el hueco entre los conocimientos del cuerpo (...) producidos por los discursos como la medicina y la publicidad, el arte y la religión. (Nead, 1998: 54)

En resumen puede plantearse que la fotografía de desnudo masculino regularmente calificada de obscena, está proporcionando visiones que el planteamiento tradicional del arte nunca pensó en presentar. Lo que por muchos es calificado de obsceno, es algo que puede ser visto como sublime, ya que puede hacer teorizaciones sobre cómo la sociedad influye en la representación del cuerpo del varón.

C. Pornografía.

A la pregunta ¿qué es la pornografía? Ruwen Ogien (2005) expresa que no existe una respuesta clara y universalmente aceptada. Lo que es visto como pornográfico es algo que cambia y está sujeto a muchas variables y contextos. Sin embargo, existe una fórmula que puede ser útil y que podría llegar a hacer posible un acuerdo. Dice este filósofo: “Toda

representación pública (texto, imagen, etc.) de actividad sexual explícita no es pornográfica; pero toda representación pornográfica contiene actividades sexuales explícitas” (49). Para que una representación pública sexual pueda catalogarse de pornográfica, expresa este autor, los filósofos proponen los siguientes criterios:

1. Intención del *autor* de estimular sexualmente al consumidor; 2. Reacciones afectivas o cognitivas del *consumidor* (positivas como la aprobación, la atracción, la excitación sexual, el placer, la admiración, o negativas, como la desaprobación, la repulsión, la irritación, el asco, el tedio); 3. Reacciones afectivas o cognitivas del *no consumidor* (en principio, sólo negativas); 4. Rasgos estilísticos como la representación de actividad sexual no simulada, repetición de escenas de penetración, multiplicación de primeros planos de los órganos sexuales, lenguaje directo, etc.; 5. Rasgos narrativos como la ‘degradación’, la ‘objetificación’, la ‘reificación’, la ‘deshumanización’ de los personajes. (Ogien, 2005: 50).

Como indica este autor, los rasgos 1, 2 y 3 son subjetivos, mientras que los 4 y 5 pueden considerarse objetivos, porque aluden a la forma y al contenido de las representaciones. Pero aun así estas definiciones contienen fisuras complejas, ya que dependen más del contexto, de la mirada de quien ve, de los elementos culturales o de la forma en que son presentadas dichas imágenes que las imágenes sí. Desde la perspectiva de Roland Barthes (1989), en *La Cámara Lúcida*, expresa que este tipo de fotografía es lo que él considera fotografía unaria³⁶, y expresa:

Nada más homogéneo que una fotografía pornográfica. Es una foto siempre ingenua, sin intención y sin cálculo. Como un escaparate que sólo mostrase, iluminado, una sola joya; la fotografía pornográfica está enteramente constituida por la presentación de una sola cosa, el sexo: jamás un objeto secundario, intempestivo, que aparezca tapando a medias, retrasando o distrayendo. (Barthes, 1989: 86-87)

³⁶ Hay que tener en cuenta que Barthes toma el concepto unario de la gramática generativa: ‘una transformación es unaria cuando a través de ella una sola sucesión es generada por la base: así son las transformaciones: pasiva, negativa, interrogativa y enfática. La fotografía es unaria cuando transforma enfáticamente la ‘realidad’ sin desdoblarla, sin hacerla vacilar (el énfasis es una fuerza de cohesión): ningún dual, ningún indirecto, ninguna disturbancia (Sic). La fotografía unaria tiene todo lo que se requiere para ser trivial, siendo la ‘unidad’ de la composición la primera regla de la retórica vulgar (y especialmente escolar [...]) (Barthes, 1989:85). (cfs. Barthes, R. *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1989: 85-86)

Del texto anterior se puede inferir que una fotografía pornográfica es la que: a) unariamente muestra solo sexo, b) no cuenta con ningún elemento que, además, llame la atención. Este investigador lo prueba con las polémicas obras de Robert Mapplethorpe³⁷ donde hace ver por qué este tipo de imágenes no son pornográficas:

Mapplethorpe hace pasar sus grandes planos de sexos de lo pornográfico a lo erótico fotografiando de muy cerca las mallas del slip: la foto ya no es unaria, puesto que me intereso por la rugosidad del tejido. [...] La pornografía representa ordinariamente el sexo, hace de él un objeto inmóvil (un fetiche), incensado como un dios que no se sale de su hornacina; a mi parecer, no hay punctum en la imagen pornográfica; a lo sumo me divierte (y aun: el tedio aparece pronto). La foto erótica, por el contrario (ésta es su condición propia), no hace del sexo un objeto central; puede perfectamente no mostrarlo; arrastra al espectador fuera de su marco, y es así como animo la foto y ella me anima a mí. (Barthes, 1989: 87-109).

Como puede inferirse de lo expresado en el momento en que una foto, incluso que pueda mostrar el sexo, si tiene detalles que atrapen la visión del observador ya no es pornográfica, se transforma en erótica, aspecto que es inherente al campo del arte. Como puede apreciarse, el punto de vista de quien emite el juicio es fundamental y hace evidente la consistencia tambaleante (gelatinosa) al momento de definir este tipo de obras como pornográficas o no pornográficas.

Un aspecto importante que se ha considerado es la designación que el propio artista hace de su obra, todos los artistas que se han focalizado en la presente investigación ven su obra como arte y no como pornografía. En la presente investigación se asumirá el concepto estético de que "El arte puede ser lo que quieran los artistas y los patrocinadores" (Danto, 1999:57).

³⁷ Las fotografías de Robert Mapplethorpe han sido fuente de ardientes polémicas en Estados Unidos de América, las que han hecho vigente el debate sobre los límites de arte y la pornografía. Cfs. Vance, C. Photography, Pornography and Sexual Politics, Revista Aperture, Fall 1990: 53-64.; Mathews. Fine Art of Foul?, Revista Newsweek, volumen CXVI, N°1, 46-52, 1990.

D. Erotismo

El tema erótico es amplio y muchas veces nebuloso. Para la presente investigación se asumen las principales ideas planteadas por Georges Bataille sobre el tema, en especial las propuestas en *El Erotismo* (1997) sin duda su obra clásica, que llevó este asunto al campo filosófico. Otra obra donde retoma el tema desde la perspectiva de la iconografía es *Las lágrimas de eros* (2000), donde trata sobre los aspectos de la representación erótica desde la era Prehistórica hasta principios del siglo XX.

Bataille define el erotismo como “la aprobación de la vida hasta la muerte” (15). A partir de este concepto, lo explica como una forma particular de la actividad sexual reproductiva, separada de la actividad sexual simple, es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado a la reproducción (15), es decir que el hombre³⁸ que se busca algo más que una acción biológica. Este hecho lo hace desde la concepción que los seres humanos son seres cerrados –dicontínuos- que buscan una continuidad en otro ser, algo que se da especialmente en la actividad sexual. Pero esa búsqueda está condicionada por las prohibiciones (religiosa, social, ética, etc.) de donde surge la transgresión a esos condicionamientos, y que tendrían origen en el deseo.

Bataille habla de tres formas de erotismo: de los cuerpos, de los corazones y el sagrado, los que ve “como una sustitución del aislamiento del ser –su discontinuidad- por un sentimiento de profunda continuidad”. (20). Para este autor el erotismo es terreno de la violencia, de la violación (21) la que es necesaria para romper el estado discontinuo del ser.

³⁸ Debido a la época en que produce este texto, Bataille se refiere al hombre como un término válido para la representación de los humanos, tanto hombres como mujeres. Una lectura actual, podría parecer tener un pensamiento machista, centrado en lo androcéntrico.

Toda operación del erotismo, dice este autor, tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto de desfallecimiento (21) y puntualiza:

La acción decisiva es la de quitarse la ropa. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela unir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos da un sentimiento de obscenidad.³⁹ (Bataille, 1997: 22)

Bataille ve en el cuerpo desnudo el inicio del erotismo, algo que es un acto íntimo (que no “debe” mostrarse en escena) cuando el sujeto entra en contacto con el otro, he ahí las costumbres occidentales de la privacidad del acto sexual-erótico, que sus respectivos seres salen de sí mismos y los sujetos dejan de ser. Este el principio de una serie de acontecimientos que trascendentes para los dos seres que entran en contacto. Sobre este tema Maider Tornos (2010) refiriéndose al erotismo de Bataille explica:

El sujeto es soberano en la medida en que ya no es; la ausencia del ser, la pérdida es su soberanía. La ontología de Bataille, fundada en el deseo, se convierte en una ontología de la ausencia, en donde el sujeto es, paradójicamente, en tanto que no es. (...) En este sentido, la experiencia interior, a diferencia de la experiencia mística, permite al sujeto dirigir la mirada hacia sí mismo (es el ojo en blanco de Bataille, vuelto hacia la interioridad del ser). Y ese ojo en blanco ¿qué descubre? La nada, la ausencia, el vacío del ser. (...) La experiencia interior es una experiencia de lo “imposible”; el sujeto transgrede los límites del ser y llega al extremo de lo posible, pero ya no encuentra a nadie que calme su angustia. La experiencia interior ya no afirma nada, más allá del desgarramiento interior del sujeto. No hay salvación, sólo sacrificio. (Tornos, 2010: 202).

Con el erotismo el sujeto pierde control de sí, solo queda el deseo que lo impulsa a la búsqueda interior del placer que lo encuentra en su propio goce, es por eso esa representación del ojo en blanco el que se entiende como el movimiento del ojo hacia

³⁹ Consúltense la noción de obscenidad planteada en la presente investigación.

arriba, como que quiere ver hacia adentro del ser (algo imposible por la conformación fisiológica del ojo) pero que le es imposible, lo que hace que en ese momento se pueda observar a los seres mostrando gran parte de la esclerótica, esto graficaría el momento culminante de la experiencia interior que transgrede los límites del ser y roza la nada, la pequeña muerte. Es por eso esa vinculación tan cercana con el éxtasis místico, en el erotismo sagrado la búsqueda interior se dirige a Dios, no hacia uno mismo, tal como se aprecia en la obra de Santa Teresa de Lorenzo Bernini.

Para Bataille el erotismo de los cuerpos tiene algo de pesado, algo siniestro. Preserva la discontinuidad individual, y siempre actúa en el sentido de un egoísmo cínico. El erotismo de los corazones es más libre, se distancia aparentemente de la materialidad del erotismo de los cuerpos, pero se estabiliza por la afección recíproca de los amantes, aunque también puede estar desprendido de esta afección. Lo que actúa como detonante de lo erótico es la pasión, que es la que prolonga lo erótico o es su introducción. Para quien se siente afectado por la pasión, puede tener un sentido más violento que el deseo de los cuerpos (24). La pasión introduce desavenencia y perturbación, sobre esto Bataille puntualiza:

Hasta la pasión feliz lleva consigo un desorden tan violento, que la felicidad de la que aquí se trata, más que una felicidad de la que se puede gozar, es tan grande que es comparable con su contrario, con el sufrimiento. Su esencia es la sustitución de la discontinuidad persistente entre dos seres por una continuidad maravillosa. Pero esta continuidad se hace sentir sobre todo en la angustia; esto es así en la medida en que esa continuidad es inaccesible, es una búsqueda impotente y temblorosa. (...) La pasión nos adentra así en el sufrimiento, puesto que es, en el fondo la búsqueda de un imposible; y es también superficialmente, siempre la búsqueda de un acuerdo que depende de condiciones aleatorias. (Bataille, 1997: 24-25)

La pasión, motivada por el deseo, será el motor del erotismo pero ese desorden se

torna violento, al no obtenerlo se sufre, pero ese sufrimiento continuo provoca angustia que también provoca cierto placer, se puede ver al otro ser, se sabe que puede provocar la continuidad, he ahí el temblor que provoca el erotismo contenido, un desafío que puede desembocar en violencia física, o en la frustración. De la angustia y el interés por la búsqueda de ese imposible deviene la transgresión de la prohibición. Pero en medio de esa violencia transgresora surge el dolor, sobre este asunto Tornos explica que en Bataille:

...la experiencia interior, más bien, enfrenta al sujeto consigo mismo, con la ausencia de su propio ser, con la animalidad de sus pasiones y, finalmente, con la muerte (pero tampoco es una ética del sufrimiento y la resignación, en donde el dolor es el camino hacia la soberanía) (Tornos, 2010: 206).

Desde este punto de vista Bataille ve el dolor como un camino para experiencia interior, y en cierta forma hacia una liberación. Estos conceptos dieron origen a una visión peculiar del cuerpo, una visión mutilada, una mirada fragmentada, no una representación unitaria, he ahí el interés por la boca, el dedo gordo del pie, el ojo, u otras partes del cuerpo. Esa muerte que indica este filósofo no es una muerte física y real, sino una simbólica donde el sujeto participante deja de ser quien es para convertirse en otro. El erotismo despierta al sujeto a la conciencia de la muerte y revela en no ser del sujeto.

La fotografía de desnudo es la materialización de ese acto del despojo de la ropa, donde es posible, en forma simultánea, reconocible otro ser. A esta acción se suma que el estar desnudo supone una vulnerabilidad del sujeto que observa, donde puede mismo tiempo surgir el deseo. Estas fotografías, por su carácter de índice (esto ha estado o esta ahí) y de icono (ese alguien de la imagen existe) provocan en el observador una tensión, que surge ante la posibilidad de posesión y erotización de esa fotografía. Los cuerpos

desnudos están prohibidos, por su posibilidad erótica o por la obscenidad de su presencia.

E. Poder

Para Foucault, el poder es “la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización; el juego, que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza, las invierte”. (1998:113).

Se consideró pertinente esbozar esta categoría, ya que la fotografía de desnudo masculino, por su especificidad, entra en tensión con los lineamientos sociales, y regularmente hay una fuerza para prejuzgarlas de obscenas o pornográficas, el poder ejercido por el contexto social se manifiesta de diferentes formas, se materializa en una posible censura por parte de los observadores e instituciones donde estos enunciados se exhiban. Para ilustrar esto es pertinente la siguiente cita de Foucault extraída de su *Diálogo de poder*:

El poder no está al margen del discurso. El poder es algo que opera a través del discurso, puesto que el discurso mismo es un elemento en un dispositivo estratégico de relaciones de poder. (...) El poder no es el sentido del discurso. El discurso es una serie de elementos que operan dentro del mecanismo general del poder. En consecuencia hay que considerar el discurso como una serie de acontecimientos, acontecimientos políticos, a través de los cuales el poder se transmite y orienta. (Foucault, 1999: 59-60).

La presencia de cualquier enunciado fotográfico es dinámico, al entrar en contacto con los observadores despliega todo el poder simbólico de las imágenes, y se constituyen en acontecimientos que perfilan una forma de pensar de los autores referente a determinada

situación o temática, y en las cuales el poder se hace presente, y ante el cual el autor asume una posición determinada.

En la presente investigación, la mirada hacia el corpus de análisis es la de un objeto de arte que ve en el cuerpo y sus diferentes entornos de representación una forma de expresión. Se considera a la fotografía de desnudo masculino como la superficie que contiene importantes sedimentos de tipo social. Los diferentes contextos de donde fue extraída la muestra de análisis considera estas piezas como obras de arte, algunas de las cuales han trascendido las fronteras de la región.

1.7 METODOLOGÍA.

La fotografía permitió realizar un estudio de carácter interdisciplinario que mezcla aspectos propios de la imagen y de la teoría de género orientado hacia las masculinidades. Este abordaje mereció la creación de una metodología que funde aspectos metodológicos de la semiótica para poder llegar a visualizar los discursos de lo masculino.

1.7.1 Tipo de investigación

Por las características del tema propuesto y por el criterio de originalidad del mismo, y en virtud de que no existen antecedentes similares, la presente investigación se inscribió en el marco de diversos tipos, que se complementan a su vez:

- a) Exploratoria: porque se identificaron autores, conceptualizaciones, estudiar las prioridades que establecen los artistas, sugerir afirmaciones verificables. Hay que tomar en cuenta que es un campo de estudio nuevo.

b) Descriptiva: porque se establece cómo se manifiesta el fenómeno de la fotografía de desnudo masculino en Centroamérica.

c) Explicativa: porque busca explicar las obras en sí mismas y visualizar sus respectivos contextos.

La importancia de hacer esta investigación desde el punto de vista exploratorio obedeció a que en la actualidad no se encuentran estudios que hayan tratado la fotografía contemporánea centroamericana. Se vio la necesidad de visualizar el campo de acción y sus actores; igualmente, se perfiló la pertinencia de aplicar técnicas descriptivas, ya que este estudio debe describir cómo se hace explícito el o los discursos del desnudo masculino. Por lo anterior, se ve la necesidad de explicar sus contextos y motivaciones, así como los procesos que la han llevado a su desarrollo.

El presente estudio, en cuanto al análisis de la imagen, emplea el análisis semiótico el cual ofrece la posibilidad del análisis de la fotografía en una forma directa y de hacer visibles los remanentes connotativos, a los que regularmente el público no llega a acceder por diferentes motivos. El acercamiento a la imagen de la forma planteada brinda la posibilidad de estudiar simultáneamente los aspectos constitutivos de la teoría de género (construcción de la subjetividad masculina) y los aspectos sociales colaterales de este proceso en América Central.

Con los registros documentales, se estableció el contexto histórico, y especialmente para verificar la recepción de la obra, y al mismo tiempo sirvió para completar mucha de la información dispersa. El acceso a los archivos de los fotógrafos permitió apreciar toda su producción sobre el desnudo masculino, y se comprobó como muchas de estas imágenes aún permanecen ocultas a pesar de tratar discursos importantes. El no entrevistar al fotógrafo sobre su obra fue una estrategia para no contaminarse de interpretaciones

preestablecidas por ellos mismos.

1.7.2 Instrumento de análisis

Los principios teóricos planteados por Roland Barthes, especialmente lo referente a la imagen, junto con aspectos propios de la construcción de la masculinidad, permitieron elaborar un instrumento que hiciera posible un análisis pormenorizado de las imágenes y visualizar las variables estéticas y formas de construcción de la masculinidad. Se ha elaborado un cuadro de análisis que muestre la imagen y las diferentes estrategias de connotación, así como hilos discursivos evidentes, (ver Tabla No. 6). Con la recopilación de los datos de este documento se elaboraron cuadros que permitieron visualizar los discursos en los objetos analizados (ver Tabla No. 7).

1.7.3 Sujetos de estudio

Fotógrafos que realizaron fotografías de desnudo masculino en Centroamérica, en el período establecido para el estudio y que hayan exhibido estas imágenes en una exposición, en alguna de las instituciones culturales de la región.

1.7.4 Unidades de análisis

Para el estudio que se propone, se tomaron como unidades de análisis los textos fotográficos, así como otro material disponible de las exposiciones que integran la muestra de análisis. Se asume la fotografía como texto simbólico que refleja una postura estética, ideológica e histórica y política.

El paratexto define un tiempo y un espacio específico, los cuales determinarán la

recepción del texto (la fotografía) en sí mismo. Las leyes de creación del paratexto se modifican y cambian por gustos determinados, lo integran los títulos, prólogos, dedicatorias, epígrafes, casas editoriales, notas al pie de página, epílogos, anexos.

Los peritextos están unidos a los productos de la mercadotecnia de las exposiciones de arte. Hoy en día, los *mass media* actúan como producciones simbólicas textuales sobre la producción artística, por ejemplo, anuncios de prensa, notas de prensa, crítica especializada, catálogos, volantes, invitaciones, etc.

1.7.5 Fuentes

Se constituyen como fuentes de información para la presente investigación: varios tipos:

1) bibliográficas; libros, revistas, suplementos culturales, periódicos 2) los fotógrafos que realizan este tipo de obras; 3) espacios e instituciones que promuevan, difundan la fotografía.

1.7.6 Criterios para la selección de la muestra de análisis

Las fotografías seleccionadas como corpus de análisis son imágenes que han sido expuestas; es decir, que de esta forma han sido observadas en los diferentes ámbitos sociales, a lo largo del istmo centroamericano. Otro criterio ha sido el que estuvieran comprendidas entre los años 1980 al 2000, para poder verificar posibles fluctuaciones estéticas y formas de representar lo masculino. La procedencia debió ser de fotógrafos y fotógrafas que desarrollan su vida artística en América Central.

El promedio de fotografías que integran una exposición es de 25. En el momento en

que se realizó el presente estudio, estas series se encontraron incompletas, debido a que algunas obras fueron vendidas durante las exhibiciones, o se han perdido. Se tuvo acceso al archivo de los artistas, de donde se han seleccionado cinco imágenes consideradas como representativas de cada una de su(s) serie(s). En el caso de Giorgio Timms, el creador con más exposiciones, se ha seleccionado la más representativa de cada una de ellas. Por lo anterior, se establecen como criterios de selección de la muestra de análisis los siguientes aspectos:

- a. Fotografías que pertenecen a exposiciones (series) individuales⁴⁰
- b. Que el periodo de exhibición comprendido entre 1980 y 2000
- c. Que el lugar de exhibición haya sido la región centroamericana dentro del período de estudio
- d. Únicamente integrarán la muestra fotografías que exhiban el cuerpo desnudo masculino. El concepto de desnudo se asumió como aquella imagen que exponga una porcentaje considerable del cuerpo sin ropa
- e. Se estableció una media de cinco obras por exposición

1.7.7 Procedimiento de análisis de la información

Una vez definido el corpus fotográfico, se procedió de la siguiente forma:

- a. Ordenamiento de todo el material documental obtenido de los artistas y fuentes bibliográficas. Muchos de los documentos fueron obtenidos a través de los propios fotógrafos, así como de las instituciones consultadas. Los aspectos

⁴⁰ No se tomaron en cuenta las exposiciones colectivas, porque en ese tipo de exposición se tiende a participar con imágenes sueltas pertenecientes a las series que antes han sido expuestas como un conjunto en las exhibiciones individuales.

históricos fueron estructurados a partir de catálogos y notas periodísticas publicadas en los medios de la región centroamericana. Se fecharon y se ordenaron en forma cronológicas por autor y por país.

b. Análisis de las imágenes. Para el análisis de las imágenes luego de diseñar el formulario respectivo, que incluyó una reproducción de cada fotografía sujeto de análisis. Se procedió a la visualización de la composición fotográfica y luego a una lectura semiótica poniendo énfasis en los aspectos discursivos. Cada fotografía que integra el corpus cuenta con un análisis. La lectura semiótica de las imágenes permitió la visualización de las estrategias de connotación utilizadas por los fotógrafos y además hizo visibles los hilos discursivos en cada una de ellas. Luego se ordenaron los hilos discursivos, lo que permitió determinar los diferentes discursos que emergen de las fotografías. En esta parte de la investigación se hizo caso omiso de las nacionalidades y solo se indican los discursos que son visibles en Centroamérica. Luego al determinar cada uno de los discursos pudo determinarse determinados ejes temáticos que los autores emitieron en sus diversos enunciados visuales.

c. Análisis de bitácoras de exposición y críticas periodísticas. Para el estudio de la recepción de las fotografías de desnudo masculino se trabajó con las bitácoras (libros de visitas) de cada una de las exposiciones indicadas, así como notas periodísticas publicadas en los medios de comunicación. Esto permitió tener de primera mano las reacciones del público a este tipo de imágenes. Estos documentos también se ordenaron en forma cronológica, por exposición y por país.

d. Planteamiento de resultados, fueron consignados en los capítulos 1, 2, 3 y 4 de la

presente investigación.

1.7.8 Esquema del estudio

La investigación se organizará de acuerdo con el formato establecido por el Sistema de Estudios de Postgrados de la Universidad Nacional, de la siguiente forma:

Capítulo I. Aspectos teóricos-metodológicos

1.1 Delimitación del tema

1.2 Universo de investigación

1.3 Justificación y planteamiento del problema

1.4 Objetivos

1.5 Estado de la cuestión

1.6 Marco Teórico-conceptual

1.7 Metodología.

Capítulo II. Visión retrospectiva de la fotografía de desnudos masculinos en
Centroamérica

Capítulo III. Prácticas discursivas en las fotografías de desnudos masculinos

Capítulo IV. La recepción de la fotografía del desnudo masculino en Centroamérica

Conclusiones

Bibliografía

Anexos

... desvelada directamente, la inyección de sentido y de valor que llevan a cabo el comentador, él también inscrito en un campo, y el comentario, y el comentario del comentario (y a la que a su vez contribuirá el desvelamiento, ingenuo y astuto a la vez, de la falsedad del comentario).

La ideología de la obra de arte inagotable, o de la 'lectura' como recreación, oculta, a través del casi desvelamiento que suele darse a las cosas de fe, que la obra es hecha en efecto no dos veces, sino cien, mil veces, por todos aquellos a quienes interesa, que sacan un interés material o simbólico al leerla, al clasificarla, al descifrarla, al comentarla, al reproducirla, al criticarla, al combatirla, al poseerla.

Bourdieu, P. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*.
Barcelona: Anagrama. 1995: 259

CAPÍTULO I

APUNTES HISTÓRICOS DE LA FOTOGRAFÍA DE DESNUDO MASCULINO EN CENTROAMÉRICA

INTRODUCCIÓN

Con base en pesquisas documentales y visitas a estudios, así como a galerías de arte, se procedió a realizar un inventario y posteriormente un ordenamiento de las fotografías del desnudo masculino y sus creadores en Centroamérica, en el período comprendido entre 1980 y 2000. Un inventario a priori dio como resultado constatar que existe una gran cantidad de imágenes de este tipo (ver Tabla No. 1). Algunas han sido expuestas y muchas más no.

En Centroamérica destacan dos polos de creación de estas imágenes: Guatemala y Costa Rica. Al mismo tiempo se comprueba que muy pocas obras han sido censuradas abiertamente, pero también son muchas las que por diversos motivos aún son invisibles. Solo dos fotógrafos centroamericanos han logrado publicar sus obras fuera de la región, en libros especializados de desnudo masculino: Daniel Hernández-Salazar y Jaime David Tischler. Existen publicaciones alternativas como postales, regularmente generadas desde los propios estudios de los fotógrafos, hecho que también se da en Costa Rica y Guatemala. Es perceptible gran animación alrededor del desnudo masculino en los primeros años del siglo XXI en Costa Rica, algo que no sucede en el resto de países de la región, lo cual valdría realizar otra investigación al respecto.

Las imágenes que integran la muestra de análisis permiten conocer los diferentes contextos de cuándo surgen este tipo de obras y así, poder fijar este corpus en la historia de la fotografía centroamericana. Además son evidentes sobre su superficie planteamientos que los fotógrafos crearon con el desnudo masculino como discurso. De igual forma resultó importante verificar el tipo de recepción que estas exposiciones tuvieron en los distintos países de una misma región.

Muchas de las obras aparecen sin título, un número menor sí tienen nombre. La mayoría de las piezas estudiadas pertenecen a series que actualmente se encuentran desarticuladas.

De todo el conjunto de fotografías algunas pocas han recibido el reconocimiento institucional, por ejemplo las primera presentada en Costa Rica por el Museo de Arte Costarricense, algo que no ha sucedido en Guatemala, que logró hasta la fecha solo la consagración de editoriales en Alemania y Estados Unidos. Por otro lado, es notoria la escasez de espacios para realizar exposiciones fotográficas en general y programas que brinden la posibilidad a nuevos creadores para producirlas.

Resaltaron en la muestra de análisis los siguientes aspectos:

- a) Diferencias del número de imágenes producidas en un mismo país para una misma exposición; igualmente dispar, el número de fotografías realizadas hasta la fecha por un mismo creador.
- b) Existe un alto porcentaje de obras que no han sido expuestas, especialmente de fotografías, aspecto que las hace invisibles, por no permitirse su exhibición.
- c) Todas las exposiciones cuentan con escaso material peritextual (mercadeo). Es evidente que la exhibición fue el único vehículo por medio del cual estas imágenes llegaron al ámbito social de los diferentes países de la región. La situación de precariedad con que se formularon las muestras dejó de lado la posibilidad de la elaboración de catálogos impresos.
- d) La crítica no se manifiesta, ni realiza investigaciones sobre este tema y tipo de fotografías.

Como puede observarse (ver Tabla No. 1), estas imágenes no han sido difundidas. Salvo algunas pocas que sus autores han logrado exponer ya sea en otras ciudades fuera de

la región centroamericana o la publicadas en libros, editados en Alemania o Estados Unidos. No existe hasta la fecha una política de difusión de la fotografía, como tampoco para el resto de manifestaciones artísticas dentro de Centroamérica.

1.1 La práctica de la fotografía a finales del siglo XX en Centroamérica

La práctica fotográfica como arte a finales del siglo XX en Centroamérica vivirá las consecuencias de tres escenarios importantes en el desarrollo de las artes en la región, como lo señala Edelberto Torres Rivas en la *Historia General de Centroamérica* (1994, 194-195). Uno de ellos es la creación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes en Costa Rica. El primero que se establece en el istmo, que estructura políticas culturales decisivas en la gestión y promoción de las artes. En segundo lugar, la puesta en marcha del proyecto cultural sandinista que, además de crear el Ministerio de Cultura, apoyará otras instancias descentralizadas de acción artística (sindicatos, asociaciones obreras y civiles) y de animación cultural, lo que da por resultado eventos artísticos que se extenderán por todo el país. Como tercer escenario está la situación de violencia extrema en Guatemala (y El Salvador y Honduras, cada una con matices diferentes), que a pesar de que en 1986 crea el Ministerio de Cultura, con instituciones dedicadas y con experiencia en la gestión artística, ubicadas en el Ministerio de Educación, le asigna un presupuesto bajo y una estructura organizacional inoperante que no rinde los frutos esperados.⁴¹

⁴¹ Cfs.: Torres-Rivas, en *La sociedad: la dinámica poblacional, efectos sociales de la crisis, aspectos culturales y étnicos*, *Historia General de Centroamérica*. San José CR, FLACSO, 1994: 191-195.

Los escenarios planteados por Torres-Rivas generan condiciones particulares en cada uno de los países de la región, donde destaca cierta holgura de maniobra en Costa Rica gracias a sus instituciones, algo que no ocurre en el resto de los países. Hay que tomar en cuenta que la fotografía es un arte costoso de producir, lo que lo limita solo a ciertos estratos sociales, he ahí que la promoción y difusión de la fotografía correrá a cargo de la iniciativa privada y al final del siglo de organizaciones culturales no lucrativas, pero dirigidas regularmente por mentalidades conservadoras. A partir de la década de los noventa, casi todos los esfuerzos por difundir la fotografía son de agentes privados (galerías y curadores), aspecto que condicionará la visión de lo que es la fotografía a lo largo de Centroamérica.

En el caso de Costa Rica, el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes revive en 1972 los "Salones Nacionales de Artes Plásticas"⁴² y luego, en una segunda etapa, en 1981, los "Salones Nacionales de Fotografía". Con estas acciones institucionales se establece un ambiente favorable para la foto, pues se convierten en espacios de consagración de la labor de los fotógrafos, lo que connota además que esta es vista como un objeto de arte desde la década de los ochenta, aunque se manejen conceptos ortodoxos de lo que es fotografía. Estos salones se interrumpen en 1983, y es hasta finales de la década de los noventa que la fotografía nuevamente vuelve a tener presencia en museos y galerías de arte. En Nicaragua y El Salvador la presencia de numerosos corresponsales de prensa extranjeros, que dieron cobertura fotoperiodística a los conflictos bélicos de esos países, crearon sin proponérselo una formación en el campo de la fotografía documental, llegando algunos fotógrafos

⁴² Según indica José Miguel Rojas, en el catálogo Salones Nacionales de Artes Plásticas, editado por el Museo de Arte Costarricense, la iniciativa de revivir los salones de artes plásticas fue del ministro de cultura de ese tiempo, el licenciado Alberto Cañas. La idea era retomar los salones que se realizaban en Costa Rica entre 1928 a 1937. Cfs. Museo de Arte Costarricense. Salones Naciones de Artes Plásticas 1972-1993. San José CR: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, s/fc.

centroamericanos a ser publicados en importantes diarios del mundo, a través de prestigiosas agencias noticiosas; aún hoy en la actualidad, se percibe cómo en El Salvador se tiende a privilegiar el fotoperiodismo como el deber ser de la fotografía.

En el caso de Guatemala, ante la frágil estructura gubernamental con propuestas hacia las artes plásticas en general, e inexistentes en particular para la fotografía (al igual que en otros campos del arte) dio origen a que nacieran estrategias del sector privado, dentro de las que destacan la actividad del Club Fotográfico de Guatemala y la Bienal de Arte Paiz, único espacio de consagración para la fotografía en este país⁴³. A esto debe sumarse la labor de las galerías de arte y a principios del siglo XXI a los organizadores de subastas, que dieron cabida a la fotografía en el campo artístico.

En Honduras, la fotografía encuentra un espacio para su reconocimiento en los eventos anuales conocidos como Antología de las artes plásticas.

En Panamá no se encuentran registros de acciones institucionales a favor de la fotografía. En el caso de Nicaragua solo en los últimos años es visible el registro y acopio realizado por el Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, de la Universidad Centroamericana, que cuenta con un valioso archivo fotográfico documental. Las acciones notorias son de índole personal de los mismos creadores, como puede apreciarse en el libro 'Estampas del Caribe Nicaragüense' de María José Álvarez y Claudia Gordillo.

Debe destacarse como una característica de la región la iniciativa y gestión de los propios fotógrafos en la organización de sus propias exposiciones individuales. A esto hay que sumar el trabajo realizado por los Clubes fotográficos en el istmo, que reúnen a

⁴³ La Bienal de Arte Paiz es el primer evento en su tipo que se mantiene sin interrupciones cada dos años desde su creación en 1978. A partir del año 2000, la Bienal de Arte Paiz dejó de considerar la fotografía como un género artístico individual y pasó a considerarla como parte del grueso de manifestaciones artísticas. En el siglo XXI surgen eventos como Foto 30, actividad especializada en fotografía.

creadores amateurs, que mantienen principios ortodoxos de la fotografía, cultivan el interés por la imagen que de alguna forma se constituye en una cantera de futuros creadores.

1.2 Aproximación al campo fotográfico guatemalteco en la década de 1990

Después de más de treinta años de un conflicto armado, a partir de la década de los noventa en Guatemala se nota un clima de libertad artística, lo que permite ideas renovadoras, dando continuidad a la década de los setenta en aspectos plásticos. Esto es claramente perceptible en la actividad de Galería Imaginaria, difusora de la fotografía de Luis González-Palma. A esta actividad se sumarán los espacios de exposición del Instituto Guatemalteco Americano, la Alianza Francesa, y las Galerías Sol del Río y El Attico. En este período se desarrollan cinco ediciones de la Bienal de Arte Paiz, único espacio de consagración de la fotografía, hasta el año 2000. A este panorama hay que sumar la actividad del Club Fotográfico de Guatemala (CFG), fundado en 1957 por el fotógrafo Ricardo Mata. Según Guillermo Monsanto (2000), el CFG para 1999 contaba con más de 200 afiliados.

Los fotógrafos que marcarán esta década son Luis González-Palma, Daniel Hernández-Salazar, Mario Madriz y Ann Girard de Marroquín. De todos, solo Hernández-Salazar es quien asume el desarrollo del desnudo masculino como línea temática de trabajo. Los demás en algún momento hacen fotografía de desnudo masculino pero no ha quedado registrado.

Cazalli (2001), en su ponencia publicada por Teorética (2001) durante el *Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y curatoriales contemporáneas*, realizada

en San José, Costa Rica, expresó que el término posguerra era el más adecuado para definir las prácticas artísticas de esa época, donde los artistas se enfrentaban a sí mismos ante los hechos de guerra. Además señaló las condiciones precarias y la ausencia de un orden e intenciones coherentes por parte de las instituciones, creando una erosión de la autoridad y la credibilidad de las instituciones, ante un grave crecimiento de la violencia. Para esta autora, los artistas de los noventa parecían abrirse a un repertorio temático más amplio (52).

En esta década se realizan nuevamente exposiciones internacionales que toman en cuenta a los artistas guatemaltecos, tal es el caso de *Mesótica II*, organizada por el Museo de Diseño y Arte Contemporáneo de Costa Rica; *Arqueología del silencio*, organizada por el Museo Universitario del Chopo de México.

La fotografía como discurso tendrá visibilidad en Guatemala gracias a la consagración de la obra de Luis González-Palma, por galerías y museos de Estados Unidos, México y Europa. Este autor será un referente ineludible al hablar de fotografía en este país.

En esta década la fotografía de desnudo masculino de Daniel Hernández-Salazar aparece en antologías importantes como *Naked Men*, y *Naked Men Too*, de David Leddick⁴⁴ y otras publicaciones más. La época manifiesta cierta animación hacia la fotografía, que se puede apreciar en la programación de las galerías de ese momento⁴⁵. Durante esta década es cuando se llevan a cabo la mayoría de exposiciones de fotografía de

⁴⁴ David Leddick es uno de los más importante investigadores de la fotografía de desnudo masculino. Sus publicaciones, realizadas por prestigiosas editoriales, alcanzan gran tiraje de ejemplares situados a nivel mundial.

⁴⁵ Un ejemplo de esto son los certámenes, con una clara orientación promocional hacia una marca, patrocinados por la Cervecería Centro Americana y la empresa Quick Foto (que incluso llegó a abrir una galería especializada en fotografía en La Antigua Guatemala), que sin criterio lo que hizo fue crear una visión particular de la estética fotográfica.

desnudo masculino. Otro aspecto importante de este tiempo es la fundación de la Fototeca del Centro de Investigaciones de Mesoamérica (CIRMA).

En 1998 se lleva a cabo Fotojornadas, instituida por la organización Colloquia (presidida en ese momento por Luis González-Palma), CIRMA y el Patronato de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno. Este evento marca una nueva época para la apreciación y valoración de la fotografía como obra de arte, en el cual se pretendió familiarizar al público con la fotografía como arte, borrar las fronteras genéricas entre la fotografía (documental, artística, de registro, amateur). Curada por una artista plástica como María Dolores Castellanos hizo ver que varios creadores guatemaltecos coinciden e insisten en realizar fotografía de desnudo. Lamentablemente este evento que reunió a gran número de exponentes de la fotografía guatemalteca, solamente se realizó en una oportunidad.

El ámbito fotográfico guatemalteco muestra la presencia de algunas mujeres fotógrafas que han exhibido sus obras en exposiciones personales, tal es el caso de María Cristina Orive, Irene Torrebiarte, Diana Lisette de Solares, Paola Beberini, Lissie Habie. Muchos otros nombres aparecen intermitentemente en exposiciones colectivas, especialmente del Club Fotográfico de Guatemala y otros certámenes convocados por empresas comerciales.

1.2 Aproximación al campo fotográfico costarricense en la década de 1990

Costa Rica muestra una presencia institucional de gran envergadura que cubre aspectos como la formación y espacios de consagración. La fotografía en esta década se caracteriza por el empleo de técnicas tradicionales como la foto en blanco y negro o color, y efectos

especiales como la solarización, el tramado y el viraje, entre otros. Durante esta época surge el Colegio Universitario de Alajuela (CUNA) en cuya oferta académica se encuentra la carrera de fotografía a nivel técnico. A finales de los noventa, el fotógrafo Jaime David Tischler funda la escuela Memorándum. A nivel de promoción estatal se realizan aún algunas ediciones de los Salones Nacionales de fotografía Manuel Gómez Miralles hasta 1993, cuando dejan de realizarse.

Con la creación de instituciones como el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), Costa Rica dará importancia a nuevos lenguajes como la fotografía y demás manifestaciones de la imagen. Además, esta institución tiene una repercusión a nivel regional debido a su comunicación directa con los artistas, lo que crea una red de contacto proyectando los paradigmas del arte contemporáneo. Paralelamente, se gestan instituciones como los institutos binacionales mexicano y español, y surgen nuevas galerías de arte contemporáneo como la Jacobo Carpio y, en los últimos años, la Klaus Steinmetz Arte Contemporáneo. De igual forma existe una apertura hacia la fotografía por parte de los Museos del Banco Central, lo que se evidencia en las exposiciones que genera.

La fotografía de desnudo masculino tiene como primer exponente a Giorgio Timms, quien es el primero que hace fotografías de desnudo masculino. La fotografía costarricense muestra un cambio conceptual, vinculado con los discursos plásticos, específicamente de la pintura, con la obra de Jaime David Tischler, Karla Solano, Sussy Vargas y Adela Marín.

En 1999 surge TEOR/ética, que abre sus puertas como galería y centro de documentación y gestión de arte contemporáneo, dirigido por la exdirectora del MADC, Virginia Pérez-Rattón. En ese año, Jaime David Tischler gana el Premio Nacional de Artes Plásticas en la rama de fotografía, otorgado por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. En toda esta etapa la fotografía costarricense se renueva, gracias a las nuevas

tecnologías y las artes gráficas, y se entra de lleno a la producción digital, videoarte cd interactivos y proyecciones multimedia. Son notorios los formatos digitales y la video instalación.

1.3 Situación nicaragüense

Existe escasa información sobre la fotografía vista desde la perspectiva artística en Nicaragua. Entrevistas a las galerías de arte dan cuenta de ello. En este país se intuye que ha prevalecido la visión de la fotografía como registro documental, desde la década de los ochenta, tal como indica María Dolores Torres (2000), quien expresa que durante la guerra contra la dictadura de Somoza, la norteamericana Susan Mieselas llegó a Nicaragua a fotografiar 'el nacimiento de una insurrección' y, en 1981, publicó su libro con los acontecimientos captados con su cámara.

La actividad política vivida en los ochenta y noventa en Nicaragua fue propicia para la llegada continua de fotoperiodistas, con lo que se privilegió la concepción documental de esta disciplina, como bien deja entrever Torres.

A finales de ésta década existe un registro en el cual, por medio de una nota de prensa, se da a conocer la existencia de un fotógrafo con una visión diferente. Se trata de Javier Antino que incursiona en la fotografía como arte por medio de imágenes de desnudo masculino. A través de una entrevista se llega a conocer que este fotógrafo estudió en la Universidad Centroamericana donde presenta sus primeras imágenes que son censuradas. Luego expone en Europa y Guatemala. Pero más adelante no se encuentran vestigios de su trabajo.

Se conoce del esfuerzo de la Galería Añil por promover la fotografía a la par de la obra plástica, prueba de ellos fue la exposición colectiva *Materia nueva*, donde se incluye a Antino como un artista destacado. Todo parece indicar que la fotografía no ha llegado a constituirse en un discurso artístico privilegiado como en otros países de la región.

1.4 Las exposiciones de fotografía

La exposición como actividad de las artes visuales es el medio donde se exhibe la producción artística. Mostrar en una exposición conlleva el principio de la lucha por el reconocimiento. Las exposiciones, si bien hay de variada índole, las de arte conllevan el respaldo institucional, ya sea de las instituciones del Estado o del sector privado. En la región centroamericana las exposiciones han sido poco estudiadas como parte de los procesos de consagración artística; para entender como un artista adquiere notoriedad es importante conocer dónde expuso, el porqué de ese espacio, qué beneficios pudo traerle, además de la evaluación de qué tan auténtico es ese lugar para otorgarle valor estético a las obras. El ámbito de resonancia de una exposición dependerá de la institución o entidad que la proponga, que emitirá un enunciado conjunto (el artista y la institución misma).

En las artes visuales, sobresalen las exposiciones ya sea colectivas (con la participación de más de un artista) o personales (de un solo autor). Los espacios de consagración en Centroamérica a finales del siglo XX lo constituyen los museos y las galerías de arte, los cuales conllevan diferentes formas de gestión, así como los medios de comunicación, en especial la prensa.

El término *exposición* era conocido en el istmo en el siglo XIX, puesto que muchos

de los países participaron en las primeras Exposiciones Universales o Ferias Internacionales como la de Chicago donde por ejemplo Guatemala tuvo un pabellón. De igual forma este tipo de eventos se realizaban entre los países centroamericanos con una vocación de promover el intercambio comercial y se tiene noticia de que incluían obras de arte. La falta de vestigios documentales hace difícil investigar a profundidad quienes participaron y con qué obras.

La exposición⁴⁶ es una de las formas por medio de las cuales las diferentes imágenes llegan a interactuar en su entorno social. Puede entenderse, además, como un acto deliberado de un creador o creadora, similar al de otros artistas plásticos. Es pertinente tomar en cuenta que una exposición de arte tiene múltiples significados, y no solo los que denotativamente la muestra pueda contener.

En Centroamérica no se han encontrado, por el momento, estudios que brinden una idea de los efectos de las exposiciones de arte en sus respectivos contextos, y aún menos a nivel regional. De las muestras en general se desconocen aspectos como la recepción, consumo, formas de mercadeo y mecanismos de consagración. En el resto del mundo, la fotografía también se difunde a través de productos editoriales como los libros y ediciones de postales, que en esta región enfrentan problemas de altos costos de producción y sistemas deficientes de distribución. A lo que se suma la falta de capacidad de apreciación

⁴⁶ Actualmente la fotografía forma parte de la vida cotidiana, la producción y reproducción de imágenes es algo accesible al gran público. Las exposiciones en el ámbito de las artes visuales se constituyen en un medio de comunicación válido entre el o la artista y una sociedad determinada. García-Blanco (1999) concibe la exposición como un espacio de significados, como soporte de información (46); para esta investigadora española es el medio idóneo para inducir cambios de actitud. El artista regularmente presenta series, obras colocadas en un orden determinado, a esto es a lo que se denomina en sí exposición, las que pueden ser colectivas, cuando participan varios artistas, o individuales cuando la obra que se presenta es de solo un autor. El tema o artista que se expone dependerá, regularmente, de un espacio llámese galería de arte, museo, espacio alternativo, –privados o estatales- donde los o las creadoras podrán exponer al público sus ideas. Hay que tomar en cuenta que estos espacios cuentan con una dinámica propia y actúan como agentes –con poder- dentro del campo artístico. Los espacios expositivos determinan el contenido de sus exposiciones y manifiestan su criterio con lo que llegan a exhibir.

estética. Es por esto que la circulación de la fotografía como texto artístico es escasa.

La fotografía fue útil como material promocional turístico desde el siglo XIX, esto se puede apreciar en los álbumes como "El Libro Azul" en Guatemala, la fotografía de viajeros como Muybrige. La forma en que se pudieron apreciar las primeras imágenes del fotógrafo guatemalteco Julio Zadik [1916-2002] fue gracias al Ministerio de Relaciones Exteriores o las oficinas de Turismo, así como instituciones como la Organización de Estados Americanos (OEA), en una época donde las instituciones culturales no se habían definido a plenitud, y a la fotografía se le asignaba un papel de registro documental.⁴⁷

Costa Rica fue el primer país centroamericano que estableció una valoración estética de la fotografía a través de las exposiciones de los Salones Nacionales, realizados durante la década de los setenta, hasta principios de los noventa⁴⁸. Incluso uno de sus máximos galardones a las artes fue otorgado al fotógrafo Jaime David Tischler, a finales del siglo XX.

Guatemala lo hará hasta 1986 desde del sector privado, a través de la Fundación Paiz, que durante su Bienal de Arte, empezó a otorgar premios fotográficos en las categorías de fotografía a color y blanco y negro, algo que dejó de hacer en el año 2008. Luego la Fundación Colloquia, junto con el Patronato de Bellas Artes, auspició Fotojornadas en mayo de 1998, donde una sección especial de la exposición, desarrollada en el Museo de Arte Moderno, contempló la exhibición de desnudos masculinos en una sección denominada "Íntimo". Durante el período de estudio son estos países los únicos que reconocen el valor estético de este tipo de obras, con lo que de alguna forma consagran a

⁴⁷ Cfs. Fundación Zadik. **Zadik, un fotógrafo moderno**. Guatemala: Fundación Zadik, 2008

⁴⁸ cfs. Museo de Arte Costarricense. **Salones Nacionales de Artes Plásticas 1972-1993**. San José: Museo de Arte Costarricense, *sin fecha*.

sus autores.

El establecer el horizonte histórico de la exposiciones de fotografía de desnudo masculino permitió comprobar que las instalaciones para hacer muestras de foto son escasas en toda la región, especialmente en el período comprendido de 1980 al 2000. En el ámbito estatal, Costa Rica es evidente una infraestructura que brinda este tipo de servicios a los artistas, y propicia el acercamiento al arte, mientras que en Guatemala el Estado no propicia ninguna política al respecto, aspecto que no ha variado hasta hoy.

Es notorio que las carencias del Estado guatemalteco, fueron suplidas por las acciones privadas de organizaciones y galerías de arte, algo que no ocurre en Costa Rica. En Nicaragua, después de los procesos políticos y sociales que le tocó vivir en las décadas finales del siglo XX, sobresale la fotografía documental, que empezó a valorarse en forma tardía como forma de arte.

Las galerías de arte privadas dieron cobijo a las exposiciones de fotografía y mostraron el desnudo masculino, junto con otros géneros de arte visual. Destacan Sol del Río, El Attico en Guatemala; algo similar sucede en Costa Rica donde destaca la galería de Jacobo Carpio, al igual que la galería Añil en Nicaragua.

El investigador David Leddick (1998) fija la primera exposición de fotografía de desnudo masculino en 1981, en la galería Marcuse Pfeifer Gallery de Nueva York, donde se mostraron por primera vez este tipo de imágenes, delineándose lo que podría denominarse un género fotográfico, el que realmente no existe como tal. Toda esta apertura coincide con los movimientos de liberación homosexual que se dan por esa época en dicha ciudad. El desnudo masculino como registro fotográfico es asumido desde los inicios de la fotografía, tal como queda demostrado por Leddick, gracias al fisicoculturismo, como una foto comercial orientada al consumo privado.

En la región desnudo masculino más antiguo es la obra *Chepe desnudo*, de Julio Zadik, fechada en 1936; pero todo hace suponer que no fue expuesta ni publicada, no existen registros documentales, a pesar de ser un fotógrafo meticuloso en clasificar sus obras y exposiciones. Luego le sigue otra obra del mismo autor que data del año 1941 que fue publicada en una revista de turismo, pero el discurso no era el desnudo masculino, sino más bien de tipo paisajístico. En el resto de países centroamericanos no se encuentran antecedentes similares por el momento.

La exhibición pública de la fotografía de desnudo masculino como forma de arte se da en Guatemala hasta 1986, con la exposición Tricono, realizada en el Museo Ixchel por iniciativa de sus participantes: Luis González-Palma, Daniel Hernández-Salazar y Mario Rivera. En la ella Hernández-Salazar muestra las primera imágenes de varones desnudos. Luego será en 1989, que una obra de este tipo es exhibida y premiada durante el Salón Nacional de Fotografía Manuel Gómez Miralles, con un desnudo no titulado de un hombre en un río, de Giorgio Timms.

Durante la década de los noventa, se da una gran actividad de exposiciones de desnudo masculino. Destaca Costa Rica por el número de estas actividades. Nicaragua muestra un perfil peculiar, ya que solamente se detecta la existencia de las fotos pero con escasos rastros documentales de su exposición en ese país. Una escueta nota de prensa permite poder abordar a su creador y conocer que su obra también se expuso en Guatemala y Holanda. El resto de los países del istmo no muestran evidencias del abordaje del cuerpo desnudo del varón, algo que cambiará en el primer lustro del siglo XXI, donde se observan ejemplos en El Salvador y Panamá.

Como puede apreciarse en el cuadro que se indica (ver Tabla No. 3), en el período entre 1980 al 2000, se han realizado dieciocho exposiciones con imágenes de desnudo

masculino en la región, por dos fotografías y seis fotógrafos. Este conjunto de muestras es el andamiaje sobre el cual se puede entrever la historia de éstas fotografías en Centroamérica e igualmente su nivel de desarrollo en los diferentes países.

Los vestigios documentales disponibles están desordenados y dispersos, algunas veces inexistentes. Al ordenar la información documental disponible se logró crear un perfil cronológico de estas exposiciones, que pone de manifiesto quiénes, cuándo y en qué países se ha dado la fotografía de desnudo masculino. Los vestigios elocuentes son las notas de prensa que anunciaron las muestras y, en forma esporádica, entrevistas al artista. No se han ubicado estudios a profundidad sobre estos temas. Los indicios encontrados dan pie a pensar que no existen.

Sin embargo, puede que existan otras imágenes de este tipo como un registro documental de exponentes del fisicoculturismo, posiblemente publicadas en medios de comunicación impresos, como ocurrió en otros países⁴⁹. Recientemente, durante el desarrollo del presente estudio, los herederos del fotógrafo Julio Zadik han descubierto entre sus archivos imágenes de desnudos masculinos realizadas aproximadamente durante las década de los treinta y cuarenta del siglo XX, esto da pie a pensar que existen más en toda la región.

⁴⁹ Cf. Leddick, D. *The Male Nude*, Colonia: Taschen, 1998.

1.4.1 Exposiciones⁵⁰ de fotografía de desnudo masculino en Centroamérica

Puede afirmarse que la fotografía de desnudo masculino centroamericano inició en Guatemala con la obra de Daniel Hernández-Salazar en la exposición colectiva *Tricono* (1986)⁵¹ realizada en el museo Ixchel. Hernández-Salazar mostró aquí sus primeros estudios del cuerpo masculino desnudo en espacios interiores muy vinculados a la existencia del ser humano. Por tratarse de fotografía análoga, sus formatos fueron modestos. De esta serie queda la obra *Cordillera* (1986) que presenta la visión poco usual del perfil de un cuerpo masculino. (Ver Tabla No. 2).

En Costa Rica, Giorgio Timms en 1989 obtuvo reconocimiento por un desnudo que presentó en el Salón Nacional de Fotografía Manuel Gómez Miralles. Luego realizó la serie *Proyecto Efe* (1990). Esta exposición fue la primera en el istmo que se define públicamente como de *desnudo masculino*, la que presentó en las galerías de Teatro Nacional. En 1993 Enrique Estrada presentó la muestra *La otra metáfora* (1993), en la galería del Patronato de Bellas Artes de Guatemala, donde el cuerpo masculino fue el eje central, la cual no llegó a denominar como fotografía de desnudo. Un año después, 1994, en la galería el Attico, Daniel Hernández-Salazar presentó la obra *Fuego en la oscuridad* (1994), durante una muestra colectiva, cuyo tema fue el desnudo abordado desde diferentes lenguajes visuales. Esta obra paradójicamente causó descontento entre sus colegas artistas, que solicitaron retirar de la exposición esta imagen. Durante ese mismo año en Costa Rica, Giorgio Timms presentó su serie *Desencuentros* (1994), y Jaime David Tischler sorprendió

⁵⁰ De aquí en adelante se utilizará el sustantivo exposición(es), o sus sinónimos: exhibición(es), muestra(s).

⁵¹ Esta exposición se constituye en un hecho artístico importante ya que es el inicio de la carrera profesional tanto de Daniel Hernández-Salazar como de Luis González-Palma y Mario Rivera.

con una fotografía de gran formato de un modelo desnudo, *La herida narcisista* (1994), que luego pasara a formar parte de la colección permanente del Museo de Arte Contemporáneo y Diseño. Todo lo anterior puede pensarse como el comienzo de la fotografía de desnudo masculino en la región.

En 1995 en Guatemala, Daniel Hernández-Salazar exhibió en la galería El Sitio, en La Antigua Guatemala, la serie *Ecce Homo*, definida como estudio del desnudo masculino. Semanas después, Leonardo Izaguirre expuso la colección *La ciudad de los miedos*, en la que el cuerpo del varón es el tema central, en la galería el Attico. Paralelamente en Costa Rica, Jaime David Tischler exhibe la muestra *Fragmentos de un deseo mendicante*, en el museo R. A. Calderón Guardia, luego de haberlas mostrado la galería Estudio Córdoba de Roma.

Se tiene noticia que durante ese año, 1995, en Nicaragua, Javier Berríos Antino tiene una exposición de desnudo masculino, en la Universidad Centroamericana (UCA) que es censurada y descolgada. De este hecho únicamente queda el relato del autor. Durante 1996, en Costa Rica, Giorgio Timms exhibió su serie *Prometeos*, nuevamente en la galería del Teatro Nacional. En 1997 en Guatemala, Hernández-Salazar mostró *Eros y Thánatos*, serie que mostró un buen número de desnudos masculinos. Ese mismo año durante la exposición colectiva *Cuerpo, fragmento y memoria*, realizada en la Galería de Arte Contemporáneo del Museo de Arte Costarricense,⁵² Sussy Vargas participó con imágenes de desnudo masculino, en elaborados collages con objetos y fotografías en blanco y negro. Para 1998 en Costa Rica, Giorgio Timms muestra su serie *Paisaje/Desnudo* en una muestra colectiva de la galería de la Universidad Veritas. Ese mismo año, Jaime David Tischler da a conocer

⁵² En este momento esta galería se ubicaba en bajos de la Biblioteca Nacional de Costa Rica, luego entra en desuso por remodelaciones del edificio.

su colección *Hilos del deseo*, en la Latin American Gallery en Nueva York, la que años después presentaría en Costa Rica; Sussy Vargas y Adela Marín ese mismo año, en la sala de exposiciones del diario La Nación, presentan dos exposiciones individuales simultáneas que se denominaron *Legados y ausencias*, con una persistente presencia del desnudo masculino, en pequeños formatos. En 1999, Giorgio Timms presenta la colección *Lo uno y lo múltiple* en las galerías del Centro Universitario de Alajuela (CUNA), y Adela Marín exhibe la serie *Prima culpa*.

En Centroamérica la fotografía de desnudo masculino inició su exhibición pública en exposiciones colectivas, para luego hacerlo en exposiciones individuales, con esta estrategia la imagen del varón desnudo, en algunos casos diluyó su impacto al mostrarse junto a otras temáticas y técnicas, su autor igualmente se resguardó entre el conjunto de creadores. Luego es patente el interés de los creadores y creadoras de salir del anonimato y afrontar su postura artística e ideológica respecto al desnudo masculino, prueba de ello son las muestras individuales.

En sus respectivos contextos nacionales, se puede constatar que los lugares de exposición de este tipo de fotografías fueron las galerías de arte y los museos, aliados importantes que otorgan valor estético a las obras, lo que contrarresta censura y comentarios fuera de lugar hacia las obras o sus autores o autoras. Esto implica cierto grado de apertura y cambio de mentalidad de determinadas instituciones que se manifestó en dos niveles. El primero en relación a visualizar al desnudo masculino como un tema estético, algo que anteriormente solo ocurría mayormente con el desnudo femenino. Luego la fotografía alcanzó un nuevo estatus, el de obra de arte. Ambos sucesos ocurrían ya en países de Europa, Latinoamérica y América del Norte.

Los escenarios de manifestación de las exposiciones de desnudo masculino ocurrieron en dos ciudades: San José y Ciudad de Guatemala. En esta investigación se constató que hasta finales del 2010 en Honduras no existen indicios de este tipo de imágenes, ni de fotógrafos o fotógrafas que realicen este tipo de obras. En Managua se hizo un intento que recibió inexplicablemente la desaprobación institucional patrocinadora.

En el caso de Guatemala, los espacios fueron galerías de arte privadas, mientras que en Costa Rica la participación fue de los museos y galerías estatales. Esta diferencia de condición institucional obedece a las distintas estructuras del sistema de las artes que operan en estos dos países. Es importante resaltar el nivel de apertura de las instituciones culturales costarricenses a este tema. La apertura de las galerías guatemaltecas se debe más que todo a la mentalidad de sus propietarios lo que, sin duda, facilitó que estas obras encontraran un nicho de mercado, algún grado de notoriedad y de paso consagrar al fotógrafo.

Se ha podido determinar la incomunicación entre los fotógrafos y fotógrafas que han realizado fotografías de desnudo masculino. Únicamente se conocen entre sí en sus respectivos países. La información de su producción no ha fluido en la región. Por ejemplo, dos de los primeros creadores de este tipo de fotografías, Giorgio Timms y Daniel Hernández-Salazar, intercambian ideas sobre su trabajo hasta el 2002, cuando el guatemalteco visita Costa Rica por invitación de la Embajada de Francia y de quien escribe. Esto es algo común en otras disciplinas del arte⁵³, aunque ha empezado a cambiar en la primera década del siglo XXI. Esta nula relación también ocurre entre instituciones vinculadas a la cultura, tanto en el ámbito estatal como privado. No existe una producción

⁵³ Hay que apuntar que con la muestra de arte *Mesótica II* (1996), organizada por el Museo de Diseño y Arte Contemporáneo, se dio inicio a un proceso de comunicación más fecundo entre artistas de la región, que se ha incrementado en inicios del siglo XXI por diferentes medios y circunstancias.

permanente de fotografías de desnudo masculino, como puede confrontarse en el cuadro cronológico de las muestras en la región, el único que mantiene una constante en este tipo de imágenes es Giorgio Timms desde 1990 hasta la actualidad. La muestra de desnudo masculino da pie, casi siempre, al inicio de una carrera los autores y autoras luego dan paso a otras temáticas, donde lo incluyen como un elemento semántico, pero dejan la exclusividad del desnudo masculino como un tema central. Muchas imágenes de desnudo masculino permanecen inéditas en los estudios y archivos de los fotógrafos, este hecho se da en mayor medida con las fotógrafas, cuya obra ha circulado en forma escasa.⁵⁴

La fotógrafa Sussy Vargas es la primera mujer que trata el desnudo masculino en toda la región en una exposición colectiva, de hecho será junto con Adela Marín las únicas mujeres que durante el período de investigación, 1980-2000, lo exhibieron en sus diferentes exposiciones, algo que se mantiene hasta principios del siglo XXI.

En las exposiciones de fotografía de desnudo masculino pueden comprobarse los diferentes cambios de la imagen fija como un texto simbólico vinculado al arte. Durante los ochenta y noventa se da, en los principales centros de creación del mundo, un cambio de paradigma respecto a la fotografía, surgen fotos que incluyen lenguajes pictóricos, y por otro lado, la pintura que se acerca a la expresión fotográfica. Paralelamente, algunas fuerzas del campo fotográfico aluden a una autonomización de la disciplina, pero aún esto no se ha definido totalmente. Las fotografías pasan de lo bidimensional, en algunos casos,

⁵⁴ Se detectaron tres fotógrafos que tienen imágenes de desnudo masculino, pero que nunca las han expuesto. Para integrar el corpus de la presente investigación únicamente se tomaron en cuenta imágenes expuestas.

a la instalación tal es el caso de fotógrafos como Jaime David Tischler y Daniel Hernández-Salazar.⁵⁵

Es importante destacar que la fotografía es incluida como una disciplina más del arte, primero en Costa Rica, como pudo comprobarse, en 1975 el Museo de Arte Costarricense la incluyó dentro del IV Salón Nacional de Artes Plásticas. En 1981, la vio como una disciplina autónoma y convocó al Salón de Fotografía Abelardo Bonilla. En Guatemala esto sucede hasta 1986 cuando la Bienal de Arte Paiz incluye la fotografía entre las categorías a premiar. Ese mismo año el Museo Ixchel organizó la exposición *Tricono*, que mostró nuevos conceptos del manejo de la imagen. Estas actitudes en favor de la fotografía muestran un interés por consagrar un nuevo paradigma fotográfico, que coincide con la visión internacional a finales del siglo XX.

El revuelo que estas imágenes causaron en las diferentes sociedades donde se presentaron permite ver el papel de las instituciones, que como indica Teresa de Lauretis, estas forman parte del entramado que producen concepciones culturales de lo masculino y lo femenino⁵⁶.

En el periodo que entre 1980 y 2000, los países centroamericanos donde se produjo fotografías de desnudo masculino, mostraban diferentes características institucionales. En Guatemala la exhibición de estas imágenes corrió a cargo de dos galerías de arte, mientras que en Nicaragua, lo institucional fue una universidad católica.

Diferente de estos países, las exhibiciones de este tipo en Costa Rica corrieron a cargo del Museo de Arte Costarricense, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, la

⁵⁵ La crítica de arte centroamericana ha considerado como el gran iniciador de este cambio de paradigma en fotografía a Luis González-Palma, algo que se ha podido comprobar no es totalmente cierto. Existen otros nombres que aún no se les ha reconocido.

⁵⁶ Consultar el concepto *genero* en el apartado de Perspectivas teóricas, en el capítulo introductorio.

Galería Nacional. Esta desigualdad es importante, ya que la percepción de la fotografía de desnudo es diferente, el marco de la institución museo marca una condición indiscutible de obra de arte a lo que ahí se presente, algo que no sucede con una galería de arte comercial o una institución educativa que depende del criterio de los organizadores de la exposición. Los riesgos de un ataque a definir como pornográfico u obsceno un desnudo son más remotos en los museos que en galerías privadas. Estas exposiciones mostraron una visión del cuerpo masculino que no concuerda con lo establecido en el campo del arte de esa época.

Las obras que integran la muestra de analizada formaron parte de exposiciones que actualmente se encuentran desarticuladas, y que se encuentran actualmente los archivos personales de los artistas. Algunas piezas se vendieron durante la exposición o se han destruido con el paso del tiempo.



*Este, pues, miembro rey y centro vivo
de espíritus vitales,
con su asociado fuelle
-pulmón, que imán del viento es atractivo,
que en movimiento nunca desiguales
o comprimiendo ya, o ya dilatando
el musculoso, claro arcaduz blando,
hace que en él resuelle*

Sor Juana, Primer sueño, vv. 210-217

Primera contemplación en vibrato mayor

La mirada se detiene en tus ocultas joyas
y pone la atención en el "centro vivo" de la moliencia pasajera
El sueño te inunda y, musculoso portento de natura,
me mido al vasallaje que, en forma contraria, sostengo
¡Se ha dicho, *Ecce homo!*

Te derrumbas y, para sedientos, los pájaros marinos,
que ni aguardan y se zambullen en pos de su alimento vital,
Se afortunan en una danza solvente y maculada.
Inquebrantable promesa para quien se rinde y contempla
la salvación en su horizonte promisorio.

Y yo, que vulnero tus ansias y me aproximo sin distinguir ya
si tus jadeos son los míos, te acompaño;
los sentidos se acallan, como augura la mística mexicana,
en religión parsimoniosa y ofrenda radiante,
para inhumarte al movimiento perpetuo de quien sabe inmolarse.

La escena da paso al himno triunfal
y nos abandonamos.
Ecce homo. ¡Sea dicho!

Chen, Jorge. Nocturnos de mar inacabado. San José: Editorial Interartes, 2011. p 44.

CAPÍTULO II

PRÁCTICAS DISCURSIVAS EN LA FOTOGRAFÍA DE DESNUDO MASCULINO

INTRODUCCIÓN

El corpus analizado dio como resultado la identificación de tres discursos preponderantes: el erótico, el religioso y el político, entrelazados entre sí. En determinadas imágenes se comprobó lo que muchos teóricos expresan con respecto de que el discurso muestra hilos discursivos (temas) imbricados. En el caso del discurso erótico, es evidente que es abordado como objeto de deseo, gestos de seducción, fetichismo hacia ciertas partes del cuerpo y por primera vez aparece el discurso homoerótico. De igual forma, el religioso cuenta con dos vertientes notorias: una es la visión de Cristo, otra alude a santos, ángeles y personajes bíblicos.

En este capítulo se han ubicado hallazgos recientes de la fotografía de desnudo masculino, que han salido a luz, es por eso que se incluyen imágenes de Julio Zadik, Mario Madriz y Luis González-Palma, que si bien no hicieron series de desnudo masculino, en algún momento de su carrera lo abordaron y resultan importantes hallazgos para este estudio. La situación de convulsión social vivida en la década de los ochenta es visible en lo que podría denominarse discurso político.

2.1 El discurso erótico.

No todo desnudo es erótico; eso depende de varios factores predeterminados por el autor, pero el receptor no educado, tiende a verlo como fuera de lugar. El discurso erótico en la fotografía de desnudo masculino resulta incómodo. La desnudez comunica una posible continuidad del ser con el observador, indica Bataille. Ésta práctica discursiva atenta contra

lo que “debe mostrarse”, más si quien observa es un varón, porque lo hace enfrentarse a aspectos moralistas y sin darse cuenta a la construcción de su propia masculinidad.

El análisis realizado a las fotografías de desnudo masculino en Centroamérica puso en evidencia el interés por remarcar un discurso erótico, que a su vez se decanta por varias corrientes. La más difundida es la que muestra el cuerpo como un objeto de deseo. La segunda vertiente consiste en que las imágenes muestran gestos de seducción hacia el observador. La corporeidad fragmentada es la tercera corriente que se centra en zonas específicas del cuerpo. El último grupo de imágenes lo constituyen escenas íntimas entre dos varones. Hay que hacer notar que el cuerpo representado siempre es idealizado, es decir que los modelos son atléticos, de acuerdo a las proporciones que ha definido el canon grecorromano. Su belleza es cercana a la estatuaria antigua, niega la animalidad, y tiende a avivar el deseo y en la exasperación del deseo, el interés por mostrar el sexo y ejercer la sexualidad.

2.1.1 El cuerpo como objeto de deseo.

Este primer grupo de imágenes muestra, la mayoría de las veces, al sujeto de cuerpo entero. Es posible apreciarlo de pies a cabeza, como un signo al que los autores adjudican diversos contenidos simbólicos. Con naturalidad que crea la ilusión de poder tocar sin ninguna consecuencia comprometedora. Simultáneamente a esta acción de hacerse desear, estas fotografías tienen algo en común, y es que la mayoría niega al sujeto al hacer invisibles los



1. *Sin título* (1994) de la serie *Desencuentros*. Giorgio Timms.

rostros, salvo en el caso de dos piezas elaboradas por el nicaragüense Javier Berríos. Se visualiza al hombre como un ser hermoso, saludable y sensible como lo hace Giogio Timms en la fotografía que forma parte de la serie *Desencuentros* [fig. 1]. En el caso de Jaime David Tischler, en su obra *El martirio de San Sebastián* [fig. 2] deja ver el cuerpo masculino a través de un vidrio roto, que exhibe sus aristas afiladas. El cuerpo está inmóvil con las manos tras la espalda.

En otra obra del mismo nombre, *Sebastián* [fig. 3], el cuerpo hace el gesto de estar atado a un árbol. En ambas piezas existe una clara intertextualidad con la representación del santo católico del mismo nombre, que como coraza, pretende desviar el sentido real de exponer el cuerpo tal cual.

En *Ecce Homo* [fig. 4] el cuerpo surge de la oscuridad, gracias a la iluminación lateral que enfatiza la musculatura. La penumbra aumenta las proporciones de la cadera, creando un cuerpo andrógino. La postura remarca la redondez de la cadera, creando una figura curvilínea propia de la figura femenina. Esta imagen en particular causó rechazo generalizado por parte del público masculino que pudo apreciarla, no aceptaron la actitud de



2. *El martirio de San Sebastián* (1994), Jaime David Tischler.



3. *Sebastián* (1995), Daniel Hernández-Salazar.



4. *Ecce Homo* (1995), Daniel Hernández-Salazar.

quiebre de cadera en la figura musculosa de un hombre.

Llama la atención que en algunas representaciones subyace el interés por visualizar el cuerpo en su totalidad, he ahí que las poses horizontales del cuerpo sean frecuentes, tal el caso de la obra de Leonardo Izaguirre [fig. 5], donde el cuerpo boca abajo se apoya sobre el tórax y abdomen, exhibiendo la espalda y glúteos, que parece esperar ser poseído. La pieza de Javier Berríos [fig. 6] muestra al hombre yacente en el suelo que parece dormir cubierto de frutos, pero que alude a una muerte violenta. *El camino del dolor* [fig. 7], exhibe el cuerpo que mezcla una pose entre deseo sexual y dolor, se alude a un éxtasis sexual, pero también puede ser leído como producto de la violencia y represión del cuerpo.

Algo similar sucede con la obra sin título de Giorgio Timms de la serie *Prometeos* [fig. 8]. Sussy Vargas se adentra en el discurso erótico con la obra *Contemplación* [fig. 9] en la que una buena parte del cuerpo queda delimitada por el formato de la imagen, la extensión corporal parece flotar en el espacio, una variación notable desde su inicio en 1996, cuando sus imágenes de desnudo masculino no mostraban rasgos que pudieran interpretarse como eróticos. En todas estas



5. *Sin título* (1995), Leonardo Izaguirre.



6. *Sin título* (1995), Javier Antino.



7. *El camino del dolor* (1997), Daniel Hernández-Salazar.

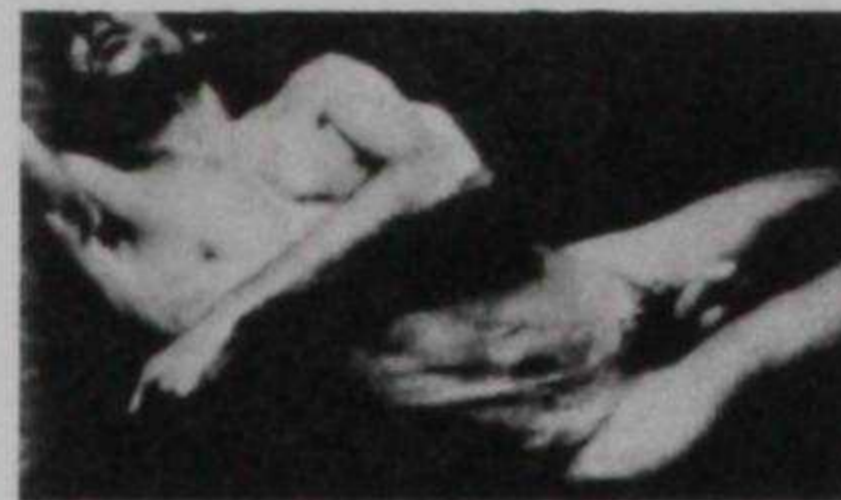


8. *Sin título, de la serie Prometeos* (1997), Giorgio Timms.

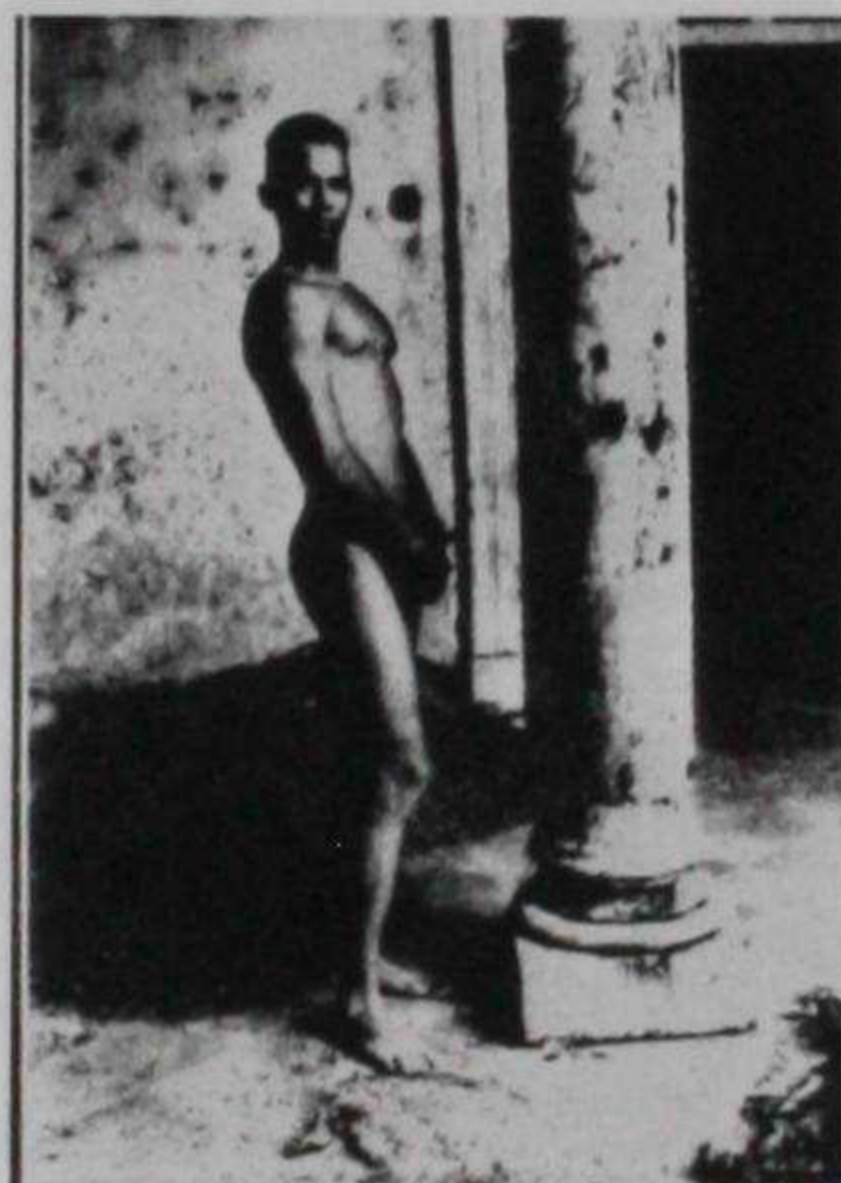
piezas que exhiben el cuerpo del varón al completo, sus autores hacen que el ojo del observador en forma obligada recorra toda la extensión corporal masculina.

Tres obras muestran el rostro del sujeto: *Columna I* [fig. 10] y *La germinación* [fig. 11], a diferencia del resto del corpus de análisis en estas obras el modelo mira a la cámara y logra contacto visual con el observador. En ambas fotografías el sujeto oculta sus genitales, creando un notorio efecto erótico, el personaje se da solo en forma parcial. En *Adán escrito* [fig. 14], de Adela Marín, el rostro a pesar de que aparece en la composición fotográfica, lo voltea hacia la izquierda, con lo que lo condena al anonimato, mientras que el cuerpo desnudo de complexión atlética es parcialmente oculto por planos con escritos sobrepuestos a la imagen, la caricia queda oculta, lo que refuerza el deseo de ver más del sujeto detrás de las letras.

La imagen de Giorgio Timms de la serie *Lo uno y lo múltiple* [fig. 13], es sin duda una de las más cargadas de erotismo realizadas en el contexto centroamericano. Un hombre desnudo, espera es obvio que no alude la llegada de una mujer. La pierna flexionada sobre el muro alude a una espera larga y tediosa, el sujeto está *disponible*. Otro



9. *Contemplación* (2000), Sussy Vargas.



10. *Columna* (1994), Javier Berrios.

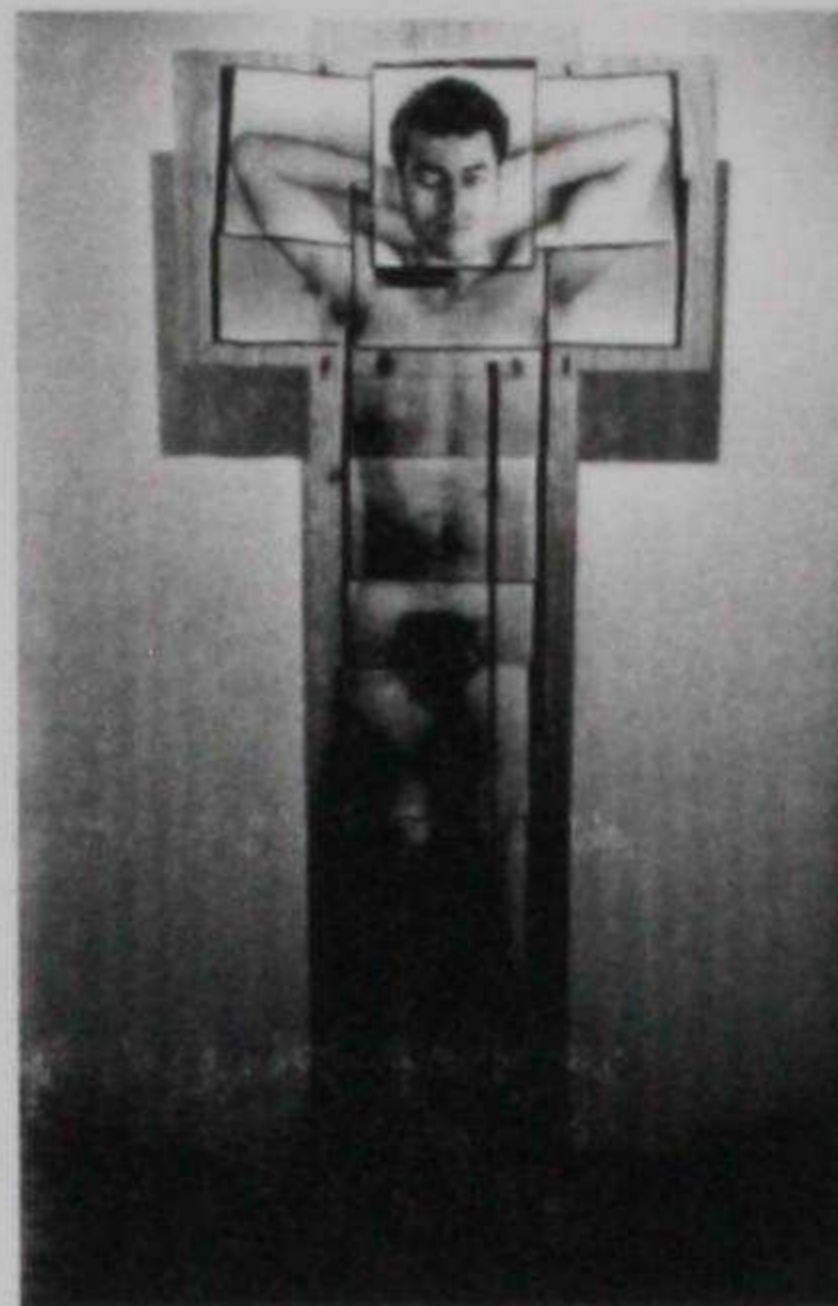


11. *La germinación* (2001), Javier Berrios.

personaje está presente y parece abordar al personaje que se muestra frente al muro. El autor fragmenta la imagen en dos, dejando inconcluso el encuentro de las dos personas, salvo por el roce de las sombras, únicos elementos que llegan a fundirse. La línea de separación de la escena crea una tensión visual que provoca querer recomponer la imagen, y quien observa tratará una y otra vez de recomponerla motivado por el deseo de contemplar el desnudo completo.

Algunas de estas imágenes parecen ofrecerse deliberadamente como el hombre en ruina de La Antigua de Izaguirre [fig. 15] que incluso levanta ligeramente un muslo; o de posar *ex profeso* como las obras donde el modelo aparece en un río, que hicieron Izaguirre y Timms, (fig. 15.1) quien también lo hace notorio en su joven entre la vegetación de un jardín.

Se explicita el entrecruzamiento de este discurso con el discurso religioso, se observa claramente que las alusiones a temas bíblicos son una estrategia que aplican los fotógrafos al título y a la pose del modelo. Esto basta para crear la metáfora que camufla el genuino deseo de mostrar el cuerpo desnudo del varón.



12. *El Cristo de mis pasiones* (1997), Daniel Hernández-Salazar.



13. *Sin título* (1999) de la serie Lo uno y lo múltiple, Giorgio Timms.



14. *Adán escrito* (2000). Adela Marín.



15. *Sin título* (1995), de la serie *La ciudad de los miedos*, Leonardo Izaguirre.



15.1 *Sin título* (c. 1995) Proyecto inconcluso, Giorgio Timms.

2.1.2 Gestos de seducción

En este tipo de imágenes es donde se condensa la esencia del discurso erótico, por lo que se constituyen en el centro de controversias registradas.

La primer fotografía de este tipo en Centroamérica que se adentra en el ámbito privado de la actividad sexual y alude a un juego erótico personal es *Fuego en la oscuridad* [fig. 16], que muestra el momento de una eyaculación provocada por masturbación. Esta pieza se inspira en la poética del escritor japonés Mishima, que denomina en forma metafórica este acto fisiológico. El cuerpo se convierte en signo vivo de placer, el autor introduce a quien observe a presenciar y compartir el acto íntimo de un varón, algo común en las imágenes de desnudo femenino. La variedad de tonos y texturas que rodean al cuerpo ayudan aun más a trascender al plano connotativo. Otra obra, *Sueño* [fig. 17], nuevamente muestra abiertamente un juego de seducción, a diferencia de *Fuego...* este nuevo personaje simula estar dormido, mientras con un dedo presiona el falo erecto. El autor, además, estratégicamente conduce al observador a mirar su imagen, al hacerla muy pequeña (10 por 7 centímetros), ya que es un tamaño inusual ante formatos propios de una exposición. Aquí no se está ante un acto íntimo, sino ante una invitación a tocar.

En esa misma línea, *Siesta de una tarde de verano* [fig. 18] muestra el gesto de seducción en una forma más



16. *Fuego en la oscuridad* (1994), Daniel Hernández-Salazar.



17. *Sueño* (1995), Daniel Hernández-Salazar.



18. *Siesta de una tarde de verano* (1995), Daniel Hernández-Salazar.

sutil, al centrarse específicamente en el torso y la caricia sobre el pubis, aquí elementos como la luz que se posa sobre el cuerpo proyecta el deseo de acariciar el cuerpo que está ante la mirada del observador. El ademán de cautivar también se da en *Dorso* [fig. 19], que muestra al personaje de espaldas al observador pero que ofrece los glúteos a través de una caricia provocadora.

Algo similar ocurre con la obra de Javier Berrios [fig. 20] donde el personaje juega al ocultamiento tanto de rostro como del sexo, al cuerpo signo se le sobreponen metafóricamente otros signos, las máscara con rostro de diablo, referente tradicional de la seducción y el pecado, así como la máscara con la imagen del burro, que alude a las grandes dimensiones del genital de este animal. Esta figuración también es una llamada a la atención de ese cuerpo. En piezas como *Prometeos* [fig. 8], de Giorgio Timms o *El camino del dolor* [fig. 7] de Hernández-Salazar la pose de desfallecidos refuerza el ademán de disponibilidad del cuerpo para el juego sexual.

Este subconjunto de imágenes abordan al inconsciente del observador donde se podrá generar una variedad de reacciones. Los autores se orientan a



19. *Dorso* (1995), Daniel Hernández-Salazar.



20. *Sin título* (1995?), Javier Berrios.



21. *La ley del deseo* (1994), díptico, Jaime David Tischler.

reconsiderar la postura personal ante la masculinidad, y analizar los efectos de presenciar actos íntimos y fuera de la tradición heterosexual impuesta. Se adentran en la esencia de lo estético del cuerpo masculino excitado, tradicionalmente visto como grosero y vulgar, por preconcepciones morales.

Las fotografías que muestran el falo erecto connotan a una masculinidad potente, dominadora, capaz de penetrar. Desde esta perspectiva se avala el concepto de masculinidad tradicional de fuerza y poder patriarcal, y de alguna forma, de paso, se valida únicamente el cuerpo que ostenta un canon idealista. Unas imágenes que se alejan de esto, y que se constituyen en emblemáticas, son las realizadas por Jaime David Tischler, por ejemplo *La ley del deseo* [fig. 21], que en un díptico muestra el gesto de la caricia que provoca excitación. Los cuerpos surgen de la oscuridad y se está ante un acto íntimo de dos varones, algo que no se había propuesto en Centroamérica hasta ese momento.



21 a. *La ley del deseo* (1994), foto I del díptico, Jaime David Tischler.

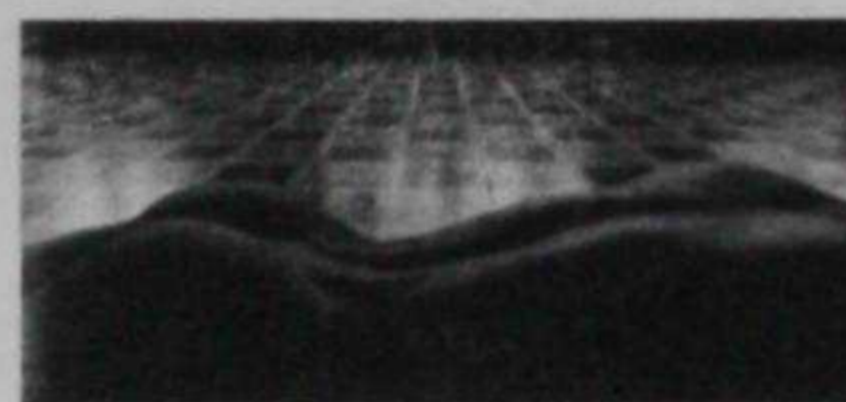


21 b. *La ley del deseo* (1994), foto II del díptico, Jaime David Tischler.

2.1.3 Cuerpo fragmentado

La fotografía permite hacer énfasis en un tema a través del acercamiento y la delimitación del encuadre. Esta acción del fotógrafo subraya su mirada sobre determinado asunto. Para el discurso erótico esto es fundamental, ya que solo se exhibe una parte del cuerpo, dejando a la imaginación el resto. Por general se muestran zonas erógenas, pezones, glúteos, espaldas, convirtiéndolas en fetiches.

En Centroamérica, con este tipo de imágenes es que da inicio la fotografía de desnudo masculino. Se muestran solo partes del cuerpo. Un ejemplo de esto lo constituye la serie de imágenes producidas por Daniel Hernández-Salazar para la exposición *Trícono*, donde destaca la pieza *Cordillera* [fig. 22] que crea una metáfora de espalda y glúteos, con lo que alude al horizonte que produce los músculos al colocar el cuerpo en forma horizontal, que lleva implícita la posibilidad de un recorrido, algo que también hace Adela Marín en su pieza *Huella* [fig. 23], donde existe un deliberado interés por mostrar la musculatura de la espalda, aunque esto camufle otro detalle fotográfico. Los glúteos son una constante que presenta el corpus. Como se comprueba en las obras *Proyecto Efe* [fig. 24] de Giorgio Timms, o el personaje en el río de Leonardo Izaguirre [fig. 25], gesto que repite al colocar a su modelo a la par de una



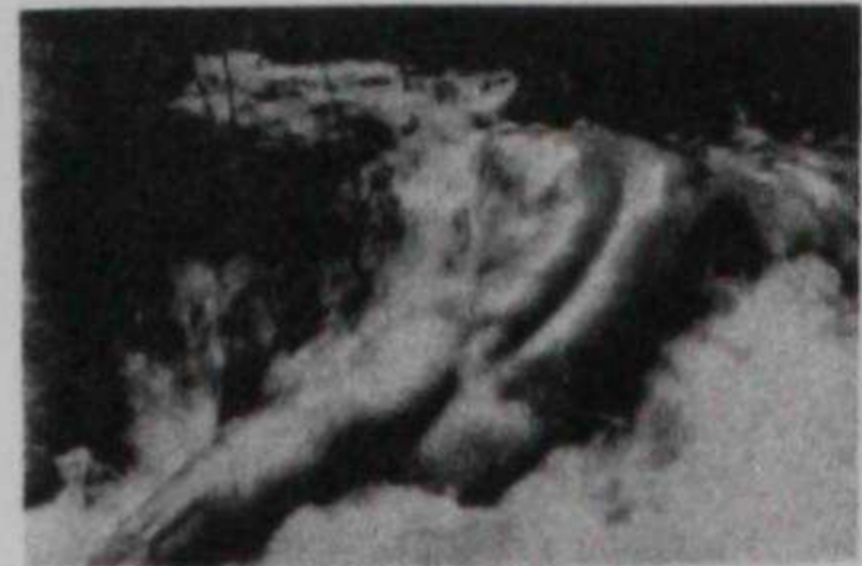
22. *Cordillera* (1986), Daniel Hernández-Salazar.



23. *Huella* (1998), Adela Marín

cúpula [fig. 5]. Los pectorales también son objetivo de la mirada fotográfica [fig. 26], que logra el efecto naturalista y de paso pone en valor el pezón masculino como un nuevo signo erótico⁵⁷. En estas imágenes es evidente la tersura de la piel, lo turgente de la musculatura, y remiten a los ideales hedonistas del cuerpo. Las imágenes que muestran los glúteos ponen énfasis en el interés simultáneo por seducir, algo que el discurso patriarcal únicamente permite al desnudo femenino. He aquí la diferencia entre desnudo tradicional y éste. El mostrar los glúteos masculinos alude a una entrega que la doxa entiende por *dar el culo*, algo que alude a la homosexualidad pasiva.

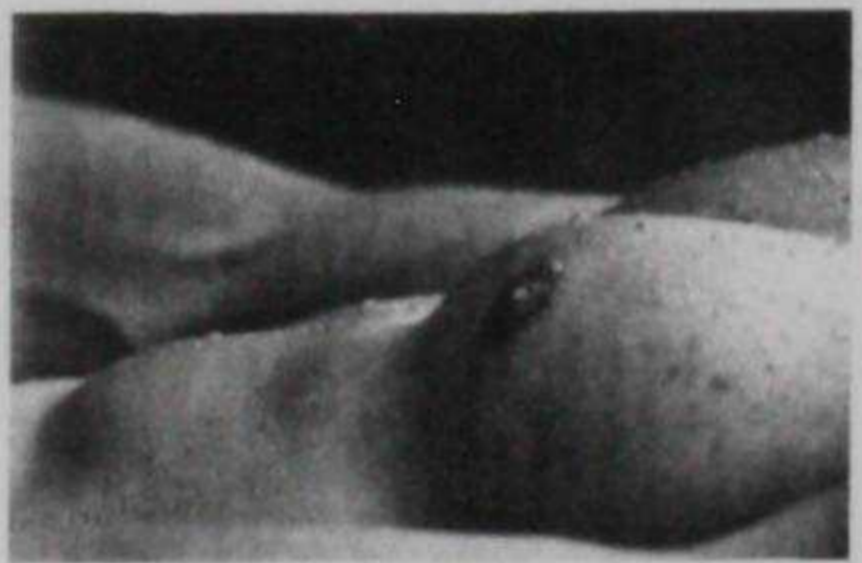
Es notorio que las primeras imágenes de este subconjunto son claramente descriptivas, que emulan el discurso patriarcal. Pero existe un autor que resulta atípico, Jaime David Tischler, cuyas imágenes si bien muestran el sexo excitado, lo hacen en forma camuflada. El segmento que presentan no solo es del una parte del área genital, sino que se muestran acciones determinadas entre dos o más modelos.



24. *Sin título* (1990), Giorgio Timms.



25. *Sin título* (1995), Leonardo Izaguirre.



26. *Sin título* (1995), Leonardo Izaguirre.



27. *La circuncisión* (1998), Jaime David Tischler.

⁵⁷ Algo similar se detecta en Estados Unidos en la década de los ochenta. Confróntese: Leddick, David. *The Male Nude*. Köln: Taschen, 1998.



28. *El contorno de tu existencia* (1998),
Jaime David Tischler.

El fragmento de cuerpo, como en el caso de la obra *La circuncisión* [fig. 27], el falo erecto es parcialmente oculto por una mano borrosa, el centro de atención lo constituye el brillo de un cuchillo que se acerca a la mano y el cual luce perfectamente enfocado, la posibilidad de dolor concentra la lectura de la imagen. En *El contorno de tu existencia* [fig. 28] el pene en erección aparece difuso, se entremezcla con la cantidad de sombras que envuelven al cuerpo, del cual solo se percibe un leve perfil iluminado lateralmente. La imagen se esconde entre sombras para mitigar el impacto de la acción descrita por el autor, quien hizo uso de estrategias fotográficas para emitir el enunciado, bajo la protección de la oscuridad que crea confusión y en cierta forma distracción.

2.1.4 Sexo entre varones

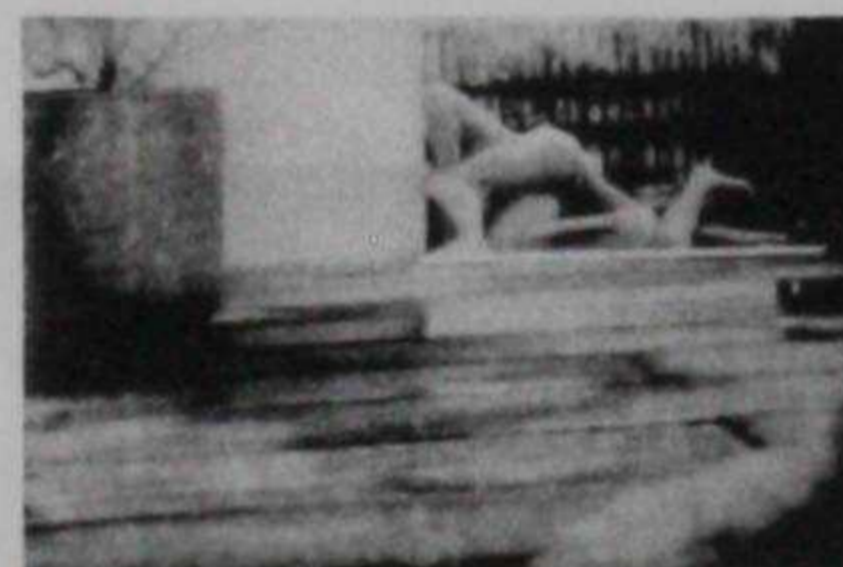
Estas imágenes aparecen en Costa Rica realizadas por Jaime David Tischler, y se constituyen en las primeras en su género. Hasta ese momento, ningún fotógrafo se había adentrado en la representación de la relación homosexual. Todas estas fotografías nacen para las exposiciones: *Fragmentos de un deseo mendicante* (1995) e *Hilos del deseo* (1998). Como lo indicara Eduardo Casares (1998), Tischler expone elocuentemente a su

audiencia a situaciones de vida, amor y deseo. Sus fotografías son vívidas recolecciones de una existencia alternativa. Tischler por primera vez muestra la intimidad de una pareja de varones, algo que había permanecido oculto. El autor revela algo que muchos se niegan a aceptar. Atenúa el impacto erótico con estrategias fotográficas como la disolvencia por lo que la imagen parece en algunas piezas como borrosas. Ambas series crean narraciones de una forma de vida desde el momento del encuentro, la seducción, el florecimiento del deseo hasta la posesión final.

Lo narrativo queda evidente en piezas como *La ley del deseo* [fig. 21], donde un integrante de la pareja acaricia y luego masturba a su compañero.

En *El jardín de las delicias* [figs, 29 a y 29 b] el acto de posesión es evidente en todo su dramatismo, acto que el autor diluye con la forma en de abordar esta escena, donde el acto sexual no está en el campo objetivo de visión, está en un segundo plano. Tischler muestra en forma sutil y elegante una alternativa a la heterosexualidad dominante.

En *A dos velas* [fig. 30], los cuerpos acariciándose están en un segundo plano, como ocurre con *Accesorios para baño* [fig. 31], donde la posesión del compañero se visualiza a través de un espejo. El juego de los formatos es también evidente, por ejemplo en *Carpe Diem* [fig. 32], donde muestra la amalgama de tres cuerpos en un abrazo pasional, debido a su acercamiento borra la



29 a. *El jardín de las delicias I* (1998), Jaime David Tischler.



29 b. *El jardín de las delicias II* (1998), Jaime David Tischler.

identidad los personajes, transformando la escena en un dibujo abstracto. Siempre manipulando el formato, la pieza *El deslumbramiento* [fig. 33] muestra otra forma de posesión del compañero, lo profuso de los tonos negros que dominan la escena dificulta la visión de los cuerpos, a lo que se une el significado lingüístico de la palabra deslumbramiento, que aquí puede ser interpretado como el inverso del alumbramiento (salida), para aludir a la entrada, al acto de penetración en las relaciones homoeróticas.



30. *A dos velas* (1994), Jaime David Tischler.



31. *Accesorios para baño* (1998), Jaime David Tischler.



32. *Carpe Diem* (1995), Jaime David Tischler.



33. *El deslumbramiento* (1998), Jaime David Tischler.

Las anteriores imágenes muestran situaciones, en forma descriptiva, a través de una estética personal del autor, que atenúa los significantes obvios a través de disolvencias, o el enfoque directo a objetos circundantes y no a actos sexuales en sí mismos. En *El jardín de las delicias* [figs, 29^a y 29 b], el texto fotográfico no se enfoca en la pareja haciendo el amor, sino en una maceta, igual sucede en *Accesorios para baño* [fig. 31], que desde el título el autor dirige la mirada a los objetos de un baño, la escena sexual queda en un

segundo plano, sobre la superficie del espejo. Si a esto se suma una profusión de sombras, el resultado final es una obra hermética.

El discurso erótico adquiere diversas formas y manifestaciones; dentro del mismo hilo discursivo surgen vertientes importantes imposibles de negar. El hecho de manifestarse como objeto de deseo, otras veces como gesto de seducción, o constituirse en fragmento simbólico que estimula la libido es adentrarse en una nueva mirada del cuerpo masculino. Ideas que de una forma u otra refuerzan una nueva visión de la masculinidad, que se hace evidente en las imágenes alternativas a la heterosexualidad dominante. Un desnudo no siempre es erótico, dependerá de factores como la pose, el encuadre del sujeto. Muchas de las piezas que integran el hilo discursivo erótico se articulan con otros discursos como el religioso, o el político, lo que las hace particularmente interesantes.

2.2 El discurso religioso

La religión es un factor por considerar cuando se visualiza la forma en que se construye el sujeto centroamericano. Ya los primeros habitantes de estas tierras mostraban un especial interés en representar a sus diversas deidades. Numerosos ejemplos de esto se encuentran en los diversos museos a lo largo de todo el istmo. Con la Conquista española, se afincó el discurso católico romano que continúa vigente hasta hoy. A partir del momento en que se instalan los procesos republicanos en el siglo XIX, la iglesia católica pierde parte de su poder, pero la ideología permanece férrea, enquistada en los procesos educativos, festividades y normas sociales. Algo similar ocurre en los últimos años con las iglesias protestantes que inciden en el quehacer político de la región, como podrá comprobarse en

los diversos países del área. Lo importante es que este discurso omnipresente en la cotidianidad y mentalidad centroamericana programa una serie de conductas y modos de vida.

El vínculo entre arte y religión es un hecho del cual existen innumerables ejemplos en la historia del Arte, es evidente que sirvió como medio de difusión de la ideología religiosa a las masas iletradas, conscientes del poder de la imagen. Sobre este tema cabe destacar el importante estudio realizado en ésta línea por David Freedberg (1992). El discurso religioso cristiano se vincula con los textos visuales casi desde su instauración en lo que es llamado el arte paleocristiano. De forma ingenua e inexperta crearon la primera simbología. Luego vendrá la consolidación de esos signos que evolucionarán a través de los siglos, pero que en esencia mantienen su fuerza ideológica y didáctica frente al observador, tal como fue el arte barroco, el cual tuvo presencia en la región durante la etapa colonial. Todo el istmo se verá impregnado de esta iconografía sangrienta, doliente, recibirá el peso de la ideología del dolor y sufrimiento. El calendario de cada uno de los países centroamericanos está marcado por fechas importantes desde el punto de vista religioso, la fuerza del discurso cristiano es evidente al mantener la supremacía sobre las demás religiones, la mayoría de celebraciones son religiosas católicas, y han logrado formar parte de la identidad de cada uno de estos países. Guatemala se destaca por su conmemoración de la Semana Santa y sus imágenes de pasión, la Virgen de Concepción venerada en todo el istmo pero mucho más en Nicaragua, en lo que se conoce como las celebraciones de la Purísima, únicas en América Central. Cientos de nombres de santos salpican la toponimia de América Central.

La visualización de este discurso en la fotografía de desnudo masculino se hace evidente, en primer lugar, en los títulos con que los distintos autores nombran a sus

imágenes. Por otro lado, las poses aluden a numerosos intertextos escultóricos y pictóricos coloniales⁵⁸. Puede determinarse que estas imágenes aluden a la fuerza del erotismo en la experiencia mística, pues revelan ese vínculo *obsceno* entre religiosidad y erotismo, como lo apunta Bataille. Sin embargo, al mismo tiempo, al crear una discursividad religiosa también se lee como resistencia a los parámetros morales impuestos por el cristianismo, como la victimización misma. Todas estas imágenes contienen una carga erótica que conduce a superar los estereotipos en la lectura del cuerpo. No se trata de cuerpos que convocan a la lástima o a la resistencia, hay una mezcla entre dolor y deseo.

2.2.1 Una nueva figura de Cristo

La imagen de Jesucristo es arquetípica. Existen determinadas características que debe ostentar un cuerpo para representarlo. Daniel Hernández-Salazar transforma el simbolismo de *Ecce Homo* (*He aquí al hombre*, cuya representación tradicional es la de un hombre – Jesús- atado a la columna, cubierto de sangre), por un cuerpo esbelto con características femeninas [fig. 4], donde destaca el pezón derecho y la redondez de la cadera, se exhibe sin pudor. En esta pieza, el título juega un papel determinante, ya que el autor parece expresar: he aquí al nuevo hombre, en el cual podría percibirse cambios, que no siguen una norma patriarcal.

En *La piedad de la muerte* [fig. 34], Hernández-Salazar

⁵⁸ Hay que tomar en cuenta que la Capitanía General del Reino de Guatemala fue una región fecunda en la producción escultórica, numerosos ejemplos aún son visibles en templos de las diferentes regiones de Guatemala, principalmente. La pintura también floreció tanto en su formato mural como de caballete. Debido a factores geopolíticos, la mayoría de este legado se concentró en la sede de la capitanía, la Ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, hoy La Antigua Guatemala, y sus alrededores en el altiplano occidental. Cfs. Fundación G&T. *Imágenes de oro*. Guatemala: Fundación G&T, 1993.

inserta el intertexto formal (tanto escultórico como pictórico) de la representación de La Piedad, cuando Cristo muerto es dado a los brazos de María, su madre, pero concibe una sustitución audaz: en lugar de su madre, el autor coloca a la Muerte. Con este leve cambio se aleja del discurso religioso para ofrecer una visión filosófica del fin del hombre en la cual la muerte pueda ser un acto piadoso. Sobrevuela esta imagen el dolor de los sufrimientos del SIDA en el mundo contemporáneo y una visión de Cristo terrenal como cualquiera, he ahí su interés por mostrarlo totalmente desnudo. Hay que hacer notar que Hernández refuerza esta idea del sexo expuesto al modificar el color de ésta área de la fotografía.

Si bien toda la imagen es en blanco y negro, este sector es virado al sepia, lo que brinda una calidez que contrasta con la frialdad de los grises, resalta una zona de vida.

Un desnudo masculino sobre el suelo, con el rostro oculto, es un signo que inmediatamente remite a los Cristos yacentes, o sepultados, que son la representación de Jesucristo muerto y bajado de la cruz, pero que también connotan violencia y muerte del sujeto, algo que se ha hecho común en las sociedades contemporáneas. Estas imágenes, a la par de las representaciones de los Nazarenos [Jesús



34. *La piedad de la muerte* (1996), Daniel Hernández-Salazar



35. *Inercia* (1996), Sussy Vargas

llevando la cruz al hombro], son comunes en toda la región. El corpus de fotografías analizadas hace evidente este tipo de representación desde los inicios de la fotografía de desnudo masculino en el área.



36. *¿Qué hago con este corazón?* (1996), Sussy Vargas.

La iconografía religiosa es útil para mostrar un cuerpo desnudo, esto es evidente en la obra *El camino del dolor* [fig. 7] donde surge la idea del Cristo muerto, ofrecido en sacrificio, aunque la locación del personajes remite inmediatamente a una vejación al cuerpo.

Algo similar sucede también con la obra *Inercia* [fig. 35] de Sussy Vargas, que muestra un desnudo que cubre el rostro y piernas con una tela, a la manera de sudario. A esta pieza se le deberá sumar el enmarcado que alude a lo religioso, al igual que las pequeñas fotos inferiores que muestran detalles de la foto superior, a la manera de los retablos barrocos del siglo XVIII en la era colonial. Las anteriores imágenes aluden al dolor y a la muerte del sujeto, el cuerpo es visto como un despojo, como se hace evidente en la fotografía *¿Qué hago con este corazón?* [fig. 36], de Sussy Vargas, donde la autora refuerza el signo cuerpo colocando la imagen en un objeto similar a los iconos ortodoxos, donde el personaje masculino parece colgar de un hilo.

2.2.2 Santos, ángeles y personajes bíblicos

La representación pictórica o escultórica de San Sebastián siempre fue la excusa perfecta para mostrar un desnudo masculino, al igual que los Cristos crucificados, pero su condición de juventud y martirio a través de clavos o flechas, más que tormento parecía ser representaciones de éxtasis. Este santo del cual se conoce poco su historia de milagros, es una constante en la historia del arte religioso. Pero desde la época colonial surge en varias pinturas y altares, donde aun se veneran. A finales del siglo XX, el mundo homosexual empieza a abordarlo como parte de su iconografía. Como rumor social se asume que este santo es el patrón del mundo gay; esto se debe posiblemente a que encarna la estética homosexual dominante: caucásico, joven, fuerte y bello.

En el corpus analizado surgen dos imágenes enmarcadas dentro de estos parámetros, *El martirio de San Sebastián* [fig. 2], de Jaime David Tischler y *Sebastián* [fig. 3], de Daniel Hernández-Salazar. Ambos fotógrafos recurren a utilizar la pose y el título como anclaje significativo para hacer funcionar el cuerpo desnudo como el del santo, pero que en realidad su interés es el de mostrar la corporeidad del sujeto. Tischler tiende a la violencia circundante, materializada en el vidrio quebrado frente al modelo. El cuerpo es custodiado por una posible laceración de la carne. La obra de Hernández-Salazar tiende a mostrar la animalidad del sujeto y crear por medios fotográficos, como la solarización un cuerpo resplandeciente y bello para contemplarla.

El ángel es otro signo religioso católico portador de mensajes de Dios a los humanos. De estas acciones existen varios referentes en los Evangelios. La fotografía contemporánea centroamericana lo hace un tema recurrente, posiblemente fruto de

una corriente apoyada por los movimientos New Age, que continuamente hacen referencia a la Angeología, suscitando una gran variedad de nombres de estos misteriosos seres. Regularmente, su representación es la de un cuerpo andrógino (se dice que los ángeles no tienen sexo), con alas. *Alas rotas* [fig. 37] es un ejemplo de esto, un hombre *iluminado* abre sus brazos, parece extender un tenue manto, que por el título se lee como alas. En esta fotografía Tischler hace alusión a la falta de libertad del hombre, que simultáneamente muestra su sexo flácido e inofensivo. El autor no hace referencia a ningún ser sobrenatural, pero es en el título donde el observador une los significantes propuestos para una lectura simbólica total. Se hace visible la fragilidad del macho.



37. *Alas rotas* (1994), Jaime David Tischler.



38. *Para que todos los sepan* (1998). Daniel Hernández-Salazar.



39. *Ángeles* (1997). Daniel Hernández-Salazar.

Daniel Hernández Salazar, en su obra *Para que todos lo sepan* [fig. 38], recrea el signo con un significante inusual, a los omóplatos procedentes de una fosa común, los reviste de un nuevo significado: alas que coloca a un desnudo que parece gritar para ser

oído. Esta imagen se ha convertido en un emblema de los movimientos de Derechos Humanos, y adquirió una especial relevancia al difundirse como cartel y portada del informe Recuperación de la Memoria Histórica –REMI- en Guatemala. La potencia de resignificación de los huesos opaca la desnudez del sujeto, que pasa a un segundo plano.

En *Ángeles* [fig. 39], Hernández-Salazar hace interactuar restos de una fosa común clandestina, colocada en el centro, con la figura atlética de dos sujetos desnudos en los extremos de la imagen central. Las propuestas de Bataille resultan importantes para interpretar esta obra, que vinculan al erotismo con la muerte. La imagen crea la duda de quiénes son en realidad los ángeles, los despojos humanos que parecen flotar en el aire, o los custodios de esos restos, que con su fuerza abren las puertas a la verdad.

Estas imágenes aluden a los hechos de violencia acaecidos específicamente en Guatemala. Mientras que Tischler parece orientar su interés hacia una nueva masculinidad, ya que su personaje es portador de un nuevo mensaje de liberación de los principios patriarcales de fuerza adjudicados al hombre, Hernández-Salazar desliza este discurso religioso hacia el hilo discursivo de lo político.

Adela Marín encuentra en Adán, el primer hombre creado por Dios, un tema por explorar. Es una excusa perfecta para presentar a un varón desnudo. *Adán escrito* (199) [fig. 14] es un torso atlético que emula a ese primer ser humano, su afán de recato la lleva a ocultar el cuerpo a través de sobre posición de textos manuscritos sobre la imagen, a tal punto que crea una zona oscura que parcialmente oculta el sexo. Esta pieza de gran contenido pictórico coloca la imagen invertida del Adán de Durero, en la cual se aprecia la manzana que cuelga de una mano.

Lo interesante de esta obra es que la manzana, símbolo



del pecado, está en la misma línea que el área genital (fig. 14), que por la acción del cruce de planos es más oscura. La autora remarca el interés de vincular pecado con sexo a través de otorgarles el mismo color rosa. La solución es genial, aunque velada para muchos. El vínculo sexo – pecado es una constante en el discurso religioso normativo, la autora cuestiona este hecho.

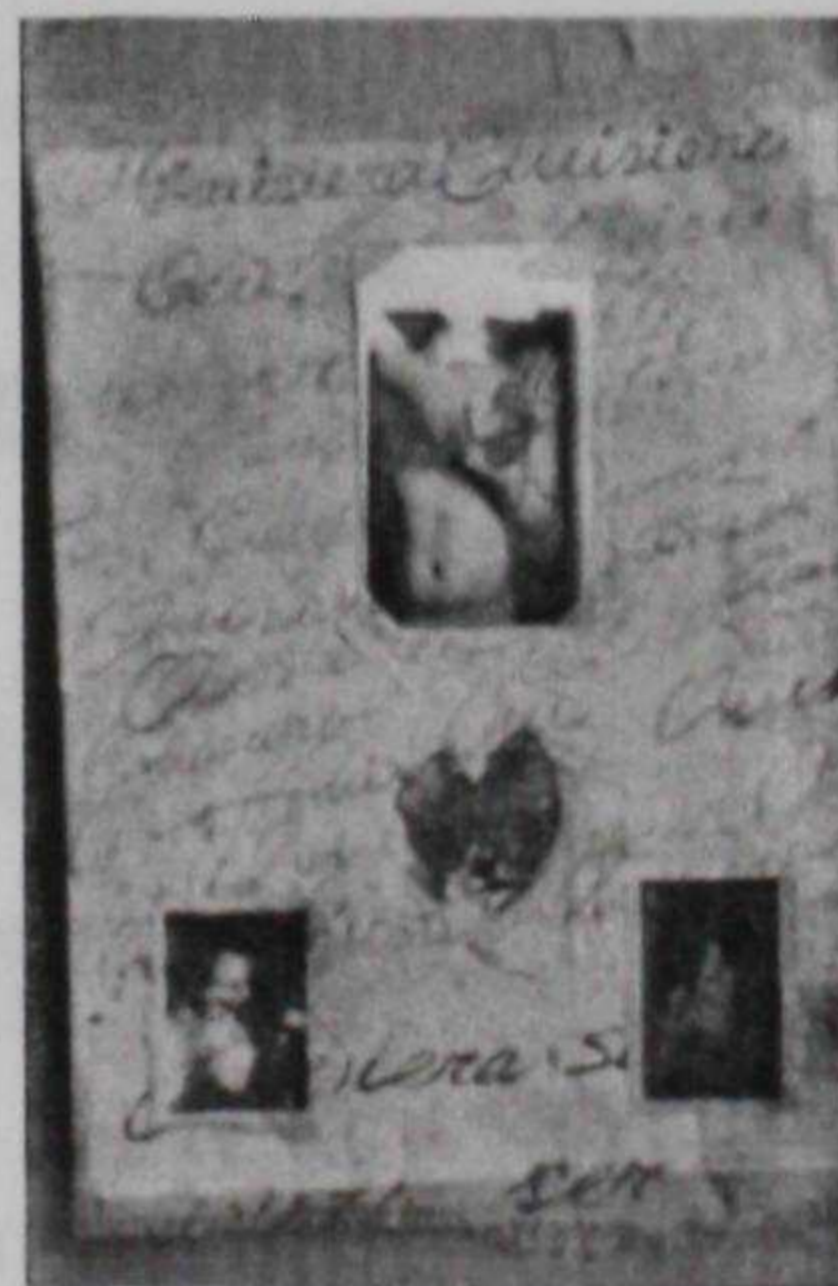
Sussy Vargas incorpora segmentos del discurso religioso y los hace dialogar con el desnudo masculino. El resultado es una construcción simbólica que trae a colación los efectos de lo religioso sobre el cuerpo. En *Déjame amarte así* [fig. 40] el cuerpo masculino parece indefenso, en posición fetal ante un Cristo sonriente. El Sagrado corazón de Jesús simboliza el amor desinteresado, pero al mismo tiempo sujeto a determinadas regulaciones. En otra fotografía, *El que no juzga* [fig. 41], alude a situaciones de castigo al cuerpo. La imagen masculina se representa reprimida y acongojada, y se aleja de los contenidos eróticos y de representación tradicional del varón fuerte y libre, a pesar de mostrar claramente el área genital. La imagen del ‘Divino Maestro’ subraya el doble discurso de la Iglesia.



40. *Déjame amarte así* (1996). Sussy Vargas.



41. *El que no juzga* (1996). Sussy Vargas.



42. *Quisiera* (1999). Adela Marín.

En forma cauta el cuerpo del varón se hace evidente en la pieza *Quisiera*⁵⁹ [fig. 42] donde el cuerpo masculino aparece velado por manchas y cortes propios de la edición fotográfica. En esta pieza la fotografía se articula a textos escritos, que en forma conjunta aluden a deseos de contacto con un cuerpo, a la aceptación del otro, que se resiste a establecer un diálogo. La repetición de la palabra 'quisiera', múltiples veces hasta terminar en la palabra 'ser' forman el texto 'quisiera ser', lo que proyecta cierta ansiedad existencial. Otra obra de esta artista, *Estigmas* [fig. 43], muestra la vulnerabilidad del varón, los estigmas vinculan esta imagen al discurso religioso, ya que sitúa estas señales en los mismos lugares que la tradición católica en Jesucristo (manos, pies y el costado izquierdo). Marín los carga de un nuevo simbolismo, la vida pasada que marca al ser humano, la desnudez podría aludir al deseo sexual, como algo que hace huella en los sujetos.



43. *Estigmas* (1998). Adela Marín.

Puede concluirse que el discurso religioso en la fotografía de desnudo masculino es una estrategia para enmascarar acciones como la contemplación del cuerpo, o denunciar hechos históricos, que van desde la represión del sujeto a la ruptura de normas establecidas.

⁵⁹ Las obras de Adela Marín y algunas de Sussy Vargas se sitúan entre el campo pictórico y fotográfico. Esta es una forma que adopta el lenguaje fotográfico a partir de la década de los ochenta en la región. El incluir este tipo de lenguaje artístico obedece a que ambas artistas dirigen su mirada al cuerpo masculino, algo que muchas mujeres no habían hecho en el campo fotográfico.

Los fotógrafos continúan con una representación ideal del cuerpo. Mientras que la fotografías tienden a desligarse de este formalismo y presentar la imagen masculina en una forma natural. También son las primeras que muestran el falo en estado de flacidez abiertamente, algo que es un aporte relevante para la representación de la masculinidad en Centroamérica. Los fotógrafos tienden a presentar el pene erecto o semierecto (símbolo de fuerza y poder).

La obra *El Cristo de mis pasiones* [fig. 12] es una pieza que presenta evidencias claras de entrecruzamiento discursivo: primero es visible el religioso, en una obvia alusión a la crucifixión de Cristo. Esto se da a través del título y del formato que delimita esta fotografía. Asume además signos como el hilo de sangre en un costado, logrado a través de un listón rojo que pende pegado a la superficie. Otra forma de enunciar este discurso es a través del título de la obra que hace una alusión directa a Cristo y a su pasión, pero que la imagen desvirtúa orientando el discurso a lo erótico. Ese es el cuerpo disponible que guiña al observador, el objeto de deseo por el que se sentiría pasión, que causaría un dolor y sufrimiento intenso como el de Cristo, al que también se le tiene fervor y devoción. El enunciado pasa de lo religioso a lo erótico casi en forma imperceptible. Es necesaria la fusión del título como paratexto con la pose del cuerpo disponible, para poder encontrar el verdadero sentido de esta obra. Esta misma situación presentan otras obras como *Ecce Homo*, *San Sebastián*, donde lo religioso se entrecruza con otros discursos, a través del juego estratégico de diferentes tipos de signos, o sistemas simbólicos.



2.3 El discurso político

El concepto *política* es amplio. La noción aquí empleada se basa en una acepción de este término, establecida por el DRAE. Se entiende lo político como la actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión. Por lo tanto es un proceso orientado ideológicamente. Algunos autores de la fotografía de desnudo masculino, a mediados de la década de los noventa, muestran un giro de lo puramente erótico hacia las alusiones directas a hechos como la violencia y la muerte producida por las fuerzas represoras del Estado. Los fotógrafos y fotógrafas se ubican en una posición crítica de la sociedad y su funcionamiento. Estas imágenes tienen como telón de fondo las guerras internas ocurridas a finales del siglo XX especialmente en Guatemala, El Salvador y Nicaragua. Si bien este es un discurso recurrente en la pintura (Isabel Ruiz, Moisés Barrios, Elmar Rojas, Richard Dreyfus, etc.), la fotografía considerada arte lo aborda por primera vez en esta época en toda la región⁶⁰. Esto puede entenderse gracias a un clima de libertad que fue perceptible en los momentos en que se generaron distintos procesos de paz. En forma simultánea empieza a fluir información de una serie de hechos que los creadores utilizaron en sus diferentes propuestas. Otro factor que incidió en estas imágenes fue el florecimiento del fotoperiodismo. Numerosos corresponsales internacionales circularon por la región lo que de alguna forma representaba una nueva mirada. El discurso político en sus inicios nace enmarañado por el discurso erótico y religioso, hay que profundizar en su contenido para visualizarlo.

⁶⁰ Hay que notar que el considerar la fotografía como arte es un nuevo paradigma que está por emerger en la región. Existen numerosos registros documentales de la violencia en los diversos medios de comunicación impresa del área centroamericana. Pero en el campo artístico estas fotografías son las primeras en abordarlo.

El desnudo es utilizado en este discurso como un símbolo que evidencia los desmanes hacia los ciudadanos, empiezan a construir un sentido sobre aspectos como la interculturalidad, el racismo y la violencia de la guerra interna, experiencias que habían sido siempre invisibilizadas. El cuerpo desnudo del varón es el centro de las composiciones fotográficas que muestra signos de muerte, aislamiento y tortura. Se percibe el interés por denunciar o poner en evidencia la política hacia el tratamiento del cuerpo por parte de los militares, por un lado, o por parte de una sociedad insensible a los hechos en los que no deseaba creer. En particular, estas imágenes enfrentan a la sociedad con su memoria, por lo que es lógico que los artistas utilicen diversas estrategias para cubrir sus enunciados.

Daniel Hernández-Salazar es pionero en este discurso⁶¹. Visualiza en forma poética los desmanes del conflicto armado en Guatemala. Como fotoperiodista, es uno de los fotógrafos centroamericanos que empieza a dar una reorientación a la fotografía documental hacia lo artístico. Esto quedó evidenciado en la exposición *Eros y Thánatos* (1997). Con este elocuente título las imágenes creadas para esta serie ponen de manifiesto discursos entrelazados donde por momentos es evidente lo religioso o lo erótico, pero que en profundidad aluden a la muerte



44. *Esclarecimiento* (1998). Daniel Hernández-Salazar.

⁶¹ Otro fotógrafo, Luis González Palma, también aborda el discurso político desde la perspectiva del sujeto, y los problemas de aceptación o negación del otro (indígena, no indígena y sus relaciones de poder). Este autor emplea poco el desnudo masculino, lo aborda desde una perspectiva más alejada. Además su lenguaje fotográfico lo extiende hacia la pintura (fotografía coloreada a base de betún de Judea, impresiones en papel de acuarela) mientras que Hernández-Salazar permanece en el lenguaje puramente fotográfico, algo que la moda curatorial de la región no termina de aceptar en su totalidad.

violenta, a las fosas comunes donde se encontraron cientos de cuerpos masacrados, y a la confrontación con la verdadera imagen del indígena⁶². Por primera vez, lo que era un secreto a voces, se revela ante los ojos de un público urbano que se ha mantenido ajeno a los hechos violentos de la guerra en el altiplano.

Una pieza clave que articula el discurso erótico y religioso con el político lo constituye *Ángeles* [fig. 39], donde su autor coloca dos desnudos masculinos y los restos humanos de un hombre y su hijo, aparecidos durante la exhumación en un área del altiplano guatemalteco. Los desnudos pierden su poder erótico y de seducción para dar paso a una imagen espeluznante donde se aprecia cómo quedaron los cuerpos de un adulto y un niño. Esta parte de la obra evidencia la forma en que eran transportados los cadáveres atados de pies y manos a un palo. Lo impactante de esta área se amortigua por la presencia de los desnudos que el autor coloca en los extremos, equilibrando la fuerza simbólica con la que crea una ambivalencia discursiva que finalmente pone en evidencia las atrocidades del conflicto armado guatemalteco.

Otra pieza significativa que además se volverá un



44.1 *Esclarecimiento* (1998). Daniel Hernández-Salazar. [la posición de las imágenes es horizontal, por razones de espacio se colocan de esta forma.]

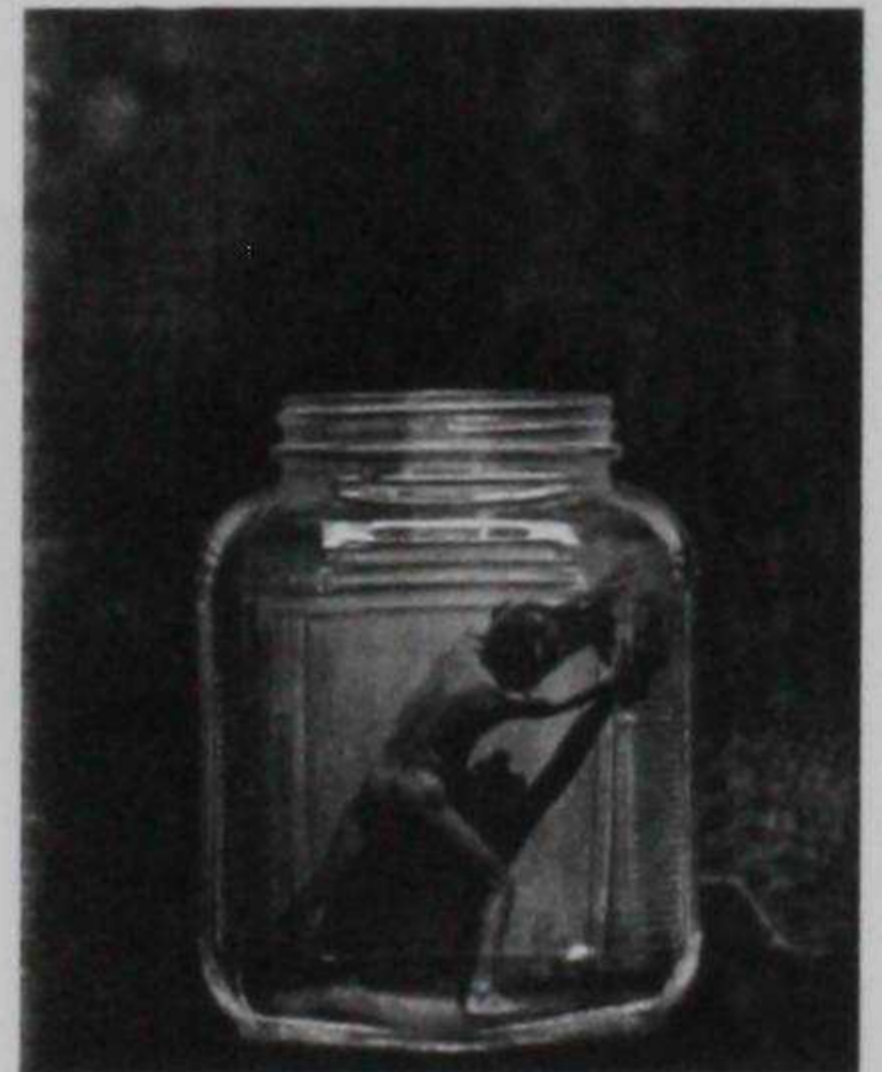
⁶² Hernández-Salazar realiza en esta época una serie de retratos de los diversos grupos de música indígena, únicos en su género en la exposición *Músicos de Guatemala*.

icono popular en Guatemala la constituye *Esclarecimiento* [figs. 44 y 44.1], un políptico formado por cuatro imágenes, construido a partir de un desnudo masculino y restos óseos procedentes de fosas clandestinas encontradas después del conflicto armado. Las alas del ángel aludido están estructuradas a partir de omóplatos. El mismo personaje que aparece en las cuatro piezas modifica la posición de las manos: sobre la boca, no hablar; sobre lo ojos, no ver; sobre los oídos, no oír. Al colocar al modelo en estas posiciones, el artista se refiere a los hechos de la guerra guatemalteca, que prefirieron no ser vistos, comentados u oídos, hay una reafirmación de la negación. El cuarto ángel tiene las manos sobre la boca, expresándose a toda voz, y que el propio autor al exhibirlo en forma individual denomina *Para que todos lo sepan* [fig. 38]. *Esclarecimiento* [fig. 44] resume lo ocurrido durante casi treinta años, su fuerza simbólica fue reconocida por el propio Monseñor Juan Gerardi, ya que él los seleccionó para ilustrar las portadas del informe REMHI sobre la memoria histórica que publicó la Iglesia Católica en Guatemala⁶³.

Hernández-Salazar llama la atención sobre lo ordinaria



45. *Tiempo inmanente* (1994) Enrique Estrada.



46. *No muy tarde... no nunca* (1994) Enrique Estrada.

⁶³ Esta obra activó un nuevo valor simbólico en el momento del sepelio de Monseñor Gerardi, ya que reproducida originalmente como un cartel, la población la transformó en una pancarta de protesta por el asesinato del religioso.

que se ha vuelto para el guatemalteco la muerte, gracias a la potencialidad metafórica de la fotografía. En la obra *El camino del dolor* [fig. 7] un cuerpo sobre la línea férrea evidencia algo común que desde la década de los setenta empezaba a verse en los centros urbanos y circundantes a la capital. Los cadáveres eran dejados simplemente ahí. Este fotógrafo metaforiza estos hechos, con lo que logra una pieza evocativa del cuerpo yacente en el suelo, sin cobijo ni mortaja. Aquí surge el intertexto con las esculturas barrocas guatemaltecas de la imagen de Cristo muerto. Si bien el cuerpo se presenta sin signos de violencia, su ubicación transversal sobre la línea férrea y la pose de sus brazos en cruz aluden al fin de la vida, como un nuevo mártir. El cuerpo sin mancha alude a la belleza intrínseca el cuerpo masculino, eliminando la mirada lujuriosa de los periódicos amarillistas sobre la violencia. En esta pieza pasa de lo político a lo erótico que se desborda ante quien observe.

El colocar el cuerpo sobre el suelo es recurrente en varias fotografías de desnudo producidas en la región. En el último quinquenio del siglo XX, en el otro extremo del istmo, Giorgio Timms lo hace en una de las piezas de su serie *Prometeos* [fig. 8], igual que Sussy Vargas en su obra *Inercia* [35]. Las dos imágenes tienen fuertes intertextos



47. *Ritual* (1994). Enrique Estrada.



48. *Clepsidra herida*. (1994). Enrique Estrada.

pictóricos. Ambos artistas evocan la pintura renacentista. Tal es el caso de Vargas, quien alude al Cristo de Mantegna. Otro fotógrafo que presentó el cuerpo tendido en el campo es Javier Berríos en Nicaragua [fig. 6]. Si bien no existe una comunicación entre todos estos artistas, sus obras aluden a hechos similares, con evidentes vínculos intertextuales entre sí. Berríos es otro fotógrafo que busca coincidir con el canon del cuerpo occidental, desde la perspectiva del hombre originario de Nicaragua. Lo paradójico es que estos fotógrafos y fotógrafas no se conocen entre sí, como pudo verificarse.

Otra exposición que abordó esta temática desde una notoria perspectiva psicológica fue *La otra metáfora* (1991), de Enrique Estrada, quien hizo referencia a un hombre encerrado [figs. 45, 46, 47 y 48] tanto en sí mismo como físicamente, al colocarlo entre un frasco de vidrio. El enclaustramiento del ser. A pesar de emplear el desnudo masculino, su mirada hacia este es alejada, para referirse a la angustia, asfixia y silencio. Se hace referencia a la privación de libertad y la tortura institucionalizada por el Estado y grupos paramilitares. La intuición de los acontecimientos empieza a visibilizarse. Este fotógrafo participó en la exposición *Arqueología del silencio*, organizada por el Museo del Chopo (UNAM), en México D.F., después no ha vuelto a exhibir su obra en ninguna exposición. Estrada titula sus obras con un gran contenido simbólico, que orientan una lectura profunda de sus imágenes, por ejemplo, la poética empleada en *Clepsidra herida* que podría significar que es una fisura por la que se escapa el tiempo.

El contexto en general influye notablemente en la producción de estas obras. La época es efervescente, tanto a nivel político como artístico. Las negociaciones de paz, la presencia de organizaciones internacionales que velan por los derechos humanos permiten la difusión de expresiones que anteriormente no habrían sido posibles. Además, el período histórico en que fluyen estas imágenes coincide con el cambio de paradigma en la

fotografía y el mercado del arte. Los fotógrafos echan mano de recursos de enmascaramiento tales como metáforas, alegorías, desplazamientos, parodias y citas textuales. Estas expresiones no se propusieron como estrategia unificada sino como un magma de sentido que se expresaba entre ellas, en sus respectivos contextos incomunicados.

En este discurso aflora una masculinidad subyugada por sus iguales. Varón contra varón. Todas las imágenes muestran al hombre subyugado, sin control de sí mismo. Quedó atrás la representación heroica para pasar a la condición de víctima. Las fotografías no se detienen a mostrar la potencia de lo genital, para dar paso a la visualización de políticas de exterminio del cuerpo del oponente. Un poder machista que mancilla a otro hombre. La masculinidad se eclipsa ante la muerte.

2.4 Últimos hallazgos

Durante el desarrollo de esta investigación, se dan a conocer los archivos del fotógrafo guatemalteco Julio Zadik (1917-2002), también se localiza una publicación de 1999 de la Tipografía Nacional de Guatemala, con fotografías de desnudo masculino realizadas por Mario Madriz. En el 2009, en este mismo país salen a la venta en la Galería Carlos Woods una serie de once imágenes de Luis González-Palma, lo que hace investigar la producción de este autor, y se localizan imágenes de desnudo masculino. Debido a la importancia de este material, ha sido incluido no porque sus autores tengan una línea dedicada al desnudo masculino, sino porque la mirada al cuerpo del varón es evidente.

2.4.1 Zadik ¿un precursor del desnudo masculino?

La obra fotográfica de Julio Zadik (Guatemala, 1917-2002)⁶⁴ incluye algunos desnudos masculinos, por su época de realización estos resultan importantes para la presente investigación. Dentro del corpus de obras publicado y expuesto, aparecen diecinueve imágenes denominadas por la curadora Valia Garzón (2008) como desnudos, realizados durante su vida fotográfica. Dentro de este grupo de imágenes resultan importantes tres que se acoplan al concepto de desnudo masculino, es decir que se muestra el cuerpo sin ninguna ropa, y en los que se evidencia una mirada dirigida al cuerpo del varón. El resto no se tomó en cuenta porque, o eran imágenes femeninas, de niños semidesnudos, o donde era evidente que el objetivo estaba sobre otros aspectos [figs. 48 y 49].

⁶⁴ Zadik fue un apasionado de la fotografía. Miembro de una familia líder en el campo de la impresión litográfica, nunca se consideró un fotógrafo profesional, sino un aficionado, según indica el investigador José Antonio Navarrete. Sin embargo siempre cultivó el interés por la fotografía, lo que le mereció reconocimientos tanto en Guatemala como en Estados Unidos y Europa. Además participó en varias exposiciones nacionales y algunas internacionales. Todo indica que debido a la falta de apreciación de la fotografía como arte, la ausencia de una crítica especializada y la ausencia de una infraestructura institucional para las nuevas generaciones es un desconocido. La disposición de sus descendientes de dar a conocer parte de sus archivos, a través de la publicación de un libro y la organización de exposiciones en museos, centros culturales y galerías de arte, tanto en Guatemala, El Salvador como Estados Unidos, provoca una inusitada notoriedad que no han logrado otros fotógrafos de su época. Sus imágenes y documentos personales divulgados (cartas, catálogos, carteles y publicaciones en revistas) son piezas importantes para entender el desarrollo de la fotografía en Guatemala durante la primera mitad del siglo XX. La resurrección de Zadik se hace a través de la reimpresión análoga y digital de parte de su archivo. El libro publicado reúne muchas de sus imágenes, así como una organizada cronología de hechos históricos, historial de exposiciones y publicaciones, así como un listado de distinciones y reconocimientos logrados durante su vida fotográfica; este trabajo corrió a cargo de los cubanos Valia Garzón, curadora y *dealer* de arte, con la colaboración de José Antonio Navarrete, docente residente en Venezuela e investigador y poseedor de varias publicaciones sobre fotografía latinoamericana. Luego de su paso por museos y centros culturales, muchas de las piezas expuestas entran a circular a través del circuito de galerías de arte y subastas de la región. Cfs. Zadik Editores. Julio Zadik, un fotógrafo moderno en Guatemala 1937-1965. Guatemala, Zadik Editores, 2008.

El desnudo masculino en la obra de Zadik

Las fotografías consideradas por esta investigación como de desnudo masculino son: *Chepe desnudo* (1938) un hombre con rasgos indígenas; *Silueta hombre-árbol mar CB* (1941), un personaje masculino a contraluz sobre una rama en la playa; y *Europa* (1962)⁶⁵, una escultura barroca que representa a Cástor y Pólux. Si bien existen otras imágenes donde aparece el cuerpo masculino, lo que prima es el discurso deportivo o momentos de esparcimiento (natación, salto y playa). Solo en las tres imágenes arriba indicadas se percibe el interés hacia el cuerpo del varón, en las otras es notorio su interés por aspectos específicos de índole fotográfico (sombras, reflejos sobre el agua, contraluces y composición). La curadora Valia Garzón (2008) en su ensayo *Releyendo...revaluando a Julio Zadik* indica:

Alrededor de 1939, Zadik comenzó a concebir una serie de desnudos masculinos. Concentrándose en la plasticidad que el cuerpo varonil le brinda, y sacando de él su mejor provecho, produjo piezas que llaman la atención al ser estudiadas con detenimiento. En una sociedad cerrada, en la que el desnudo –y mucho más el masculino– era un tabú, estas imágenes, analizadas a la luz actual, resultan atrayentes e inquietantes, pero además, se constituyen en piezas únicas dentro de la fotografía guatemalteca de la primera mitad del siglo XX. (Garzón, 2008: 13)

No se comparte con Garzón el hecho de que Zadik



49. *Sin título* (circa 1937), Julio Zadik



50. *Sin título* (circa 1937), Julio Zadik



⁶⁵ Muchas de las imágenes de Zadik, puestas en circulación en 2008, fueron re-nombradas por sus editores, ya que es de suponer que encontraron los negativos sin un título específico.

iniciara una serie sobre el desnudo masculino, ya que las imágenes publicadas que se enmarcan dentro de este concepto son solo tres, realizadas en 1936, 1941 y 1962. El concepto de desnudo empleado por Garzón es laxo, tiende más al de cuerpo. ¿Si el autor inició una serie de desnudos de varones, por qué no se publicaron? En el resto de imágenes aparecen alusiones al cuerpo en varios escenarios y actividades. Si bien estas piezas son únicas dentro de la fotografía guatemalteca de la primera mitad del siglo XX, hay que hacer notar que la mayoría permanecieron ocultas, y fuera de circulación hasta el 2008. Garzón, más adelante, asume estas fotografías como *estudios*⁶⁶, lo que refuerza la idea de que no existió una serie. No se sabe con exactitud si estos desnudos masculinos formaron parte de la selección que este autor hiciera para sus escasas exposiciones. Zadik dirigió la mirada al desnudo masculino en una forma codificada, utilizando otros elementos que distraen la mirada de su verdadero objetivo, algo que no fue investigado a profundidad. Hoy puede decirse que la mirada estaba dirigida al cuerpo en sí mismo, algo que también notó esta curadora:

...por lo general, vincula los cuerpos con entornos

⁶⁶ La cursiva es mía. La palabra "estudios" según una de las acepciones en el DRAE, refiriéndose a la pintura es: Boceto preparatorio para una obra pictórica o escultórica. El término también es usado en fotografía con el mismo significado.



51. Sin título (circa 1937), Julio Zadik

naturales que los suavizan, otorgándoles un aura plástica que es prácticamente imposible encontrar en las imágenes de sus contemporáneos. (...) El cuerpo masculino siguió siendo un motivo cuando, en este mismo período, realizó una serie de imágenes de atletas que estaban vinculados a su entorno deportivo cotidiano. En estas fotografías Julio se concentró más en las posibilidades plásticas que le ofrecía el cuerpo masculino que en el registro de la escena que se desarrolla. (Garzón, 2008:13).



52. Sin título (circa 1941), Julio Zadik

El texto anterior muestra que si bien el autor empleó el desnudo masculino, su fin último fue la continua práctica fotográfica, sin pretender dar otras lecturas. Se puede pensar que posiblemente existan aun imágenes similares de otros autores pero que no han salido a luz, pensar que sus contemporáneos no tuvieran motivaciones similares es arriesgado. El cuerpo le ofreció la posibilidad de continuar explorando valores estéticos lo cual, al parecer, fue una continua búsqueda en toda su carrera, como se comprueba en la fotografía de la *Siluetta hombre-árbol-mar* o en la de la escultura realizada veinticuatro años después de *Chepe desnudo*.

Sin duda, estas fotografías actualmente son importantes porque se comprueba que el desnudo masculino es una constante como tema fotográfico, en la década de los treinta también en Guatemala. Coincide con la producción fotográfica de otros países europeos y Estados Unidos, tal como indica David Leddick en su obra *The Male Nude*. Más que adentrarse en un discurso tabú, se estaba en concordancia con la fotografía de la época. Hay que hacer notar que durante este período en Centroamérica, como en el resto del mundo, la imagen del desnudo o semidesnudo masculino se hace popular gracias al fisicoculturismo, algo que no le era ajeno a Zadik y sus allegados -que son a su vez sus modelos. La puesta en circulación de estas imágenes permite hoy acercarse a la

construcción de la masculinidad en los años treinta y cuarenta, donde muchas escenas parecen tomas cinematográficas.

En el caso de Guatemala durante esta época se trata de crear un discurso que exalta las bondades de la cultura maya clásica y la visión del guatemalteco del futuro, uno de los mejores ejemplos de esto lo constituye los murales del Palacio Nacional (hoy de la Cultura) realizados por Alfredo Gálvez Suárez, vinculado a la empresa impresora de Julio Zadik, este interés de construir al nuevo guatemalteco es algo que parece discutirse en círculos intelectuales de la época.

A. Un desnudo que permaneció oculto.

Sin duda, la imagen más enigmática de este grupo es *Chepe desnudo* (1938) [fig. 53], que muestra el lado derecho de un personaje a través de una toma contrapicada. El sujeto está sentado, con la espalda encorvada, sobre un fondo negro. Su mano izquierda sostiene la frente, mientras que el antebrazo derecho descansa sobre el muslo del mismo lado; la pierna derecha aparece flexionada hacia atrás, acción que hace que el pie se incline, dejándolo en puntillas. La pierna izquierda permanece flexionada a noventa grados y el pie se asienta firme en el suelo. La imagen alude al intertexto de *El pensador*, de Rodín, pero con modificaciones sustanciales, como dejar el rostro descubierto por la mano y la posición de los pies. Esta fotografía, realizada en blanco y negro, demuestra el dominio de la iluminación, la que permite visualizar la redondez de ciertas partes del cuerpo y la tersura de la piel. La luz está dirigida intencionalmente al rostro, lo que provoca una difusión tenue hacia la rodilla y brazo derecho, con lo que acentúa dramáticamente las zonas iluminadas, en penumbra y oscuridad total. A través de un contraluz define la espalda.

El uso del sobrenombre *Chepe* es un gesto que pretende resguardar la identidad del modelo y a la vez su cercanía. La toma de abajo hacia arriba brinda elocuencia a lo fotografiado, puede decirse que Zadik trata de enaltecer a un personaje común, algo que en alguna forma hicieron los pintores de la época como Alfredo Gálvez Suárez, colaborador cercano en la Litografía Byron Zadik de su padre.⁶⁷ Si bien no es explícita una corporeidad ideal, la posición sí es similar a las empleadas para el dibujo con modelo, una práctica netamente academicista.



53. *Chepe desnudo* (1938), Julio Zadik

La pose del cuerpo alude más a la nostalgia, aflicción y cansancio que a la reflexión y vitalidad. La posición lateral del cuerpo esquiva la genitalidad, la posición de las piernas niega en forma enfática el sexo. Si bien se está ante un gesto de exaltación de un hombre, el autor remarca los valores de una masculinidad bajo una presión existencial. Se está ante un hombre que sufre, que expresa un pesar. El hombre es presentado vulnerable y a la vez resignado.

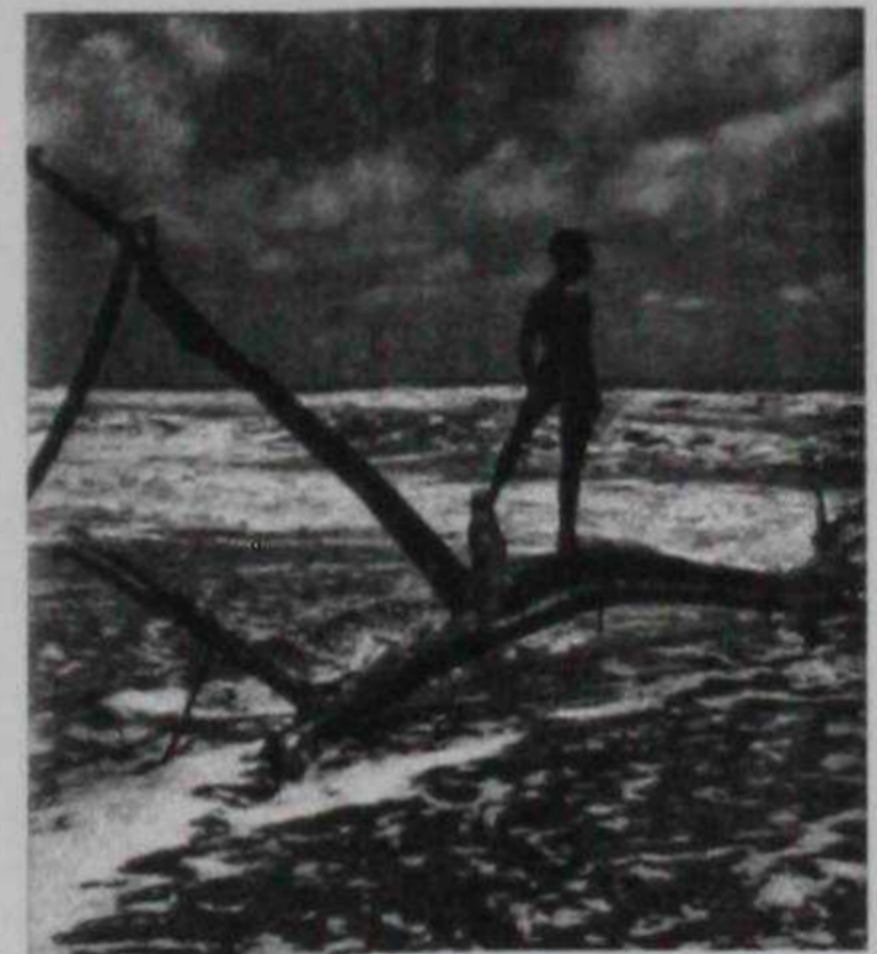
Para la época, esta pieza no es común, ya que la representación del guatemalteco tendía a presentarlos como dioses griegos de piel morena, sin duda el referente más cercano sean las representaciones que hiciera Gálvez-Suárez para el Palacio Nacional de Guatemala. Desde la perspectiva actual, esta imagen alude formalmente a un discurso político, aunque habría que investigar más sobre el contexto de producción. La imagen definitivamente no es erótica. Algo importante de esta fotografía es la fecha de su

⁶⁷ Al parecer en Guatemala también se asume esta postura en la pintura, algo que ya había iniciado la pintura mexicana con los muralistas.

producción, 1938, momento en que en Estados Unidos se producen muchas de éstas imágenes, al igual que en Europa. La documentación consultada evidencia que Zadik se mantenía actualizado sobre el desarrollo fotográfico del momento, por lo que la temática masculina pudo haber sido una nueva idea que arribaba pero que la mentalidad local no aceptaría.

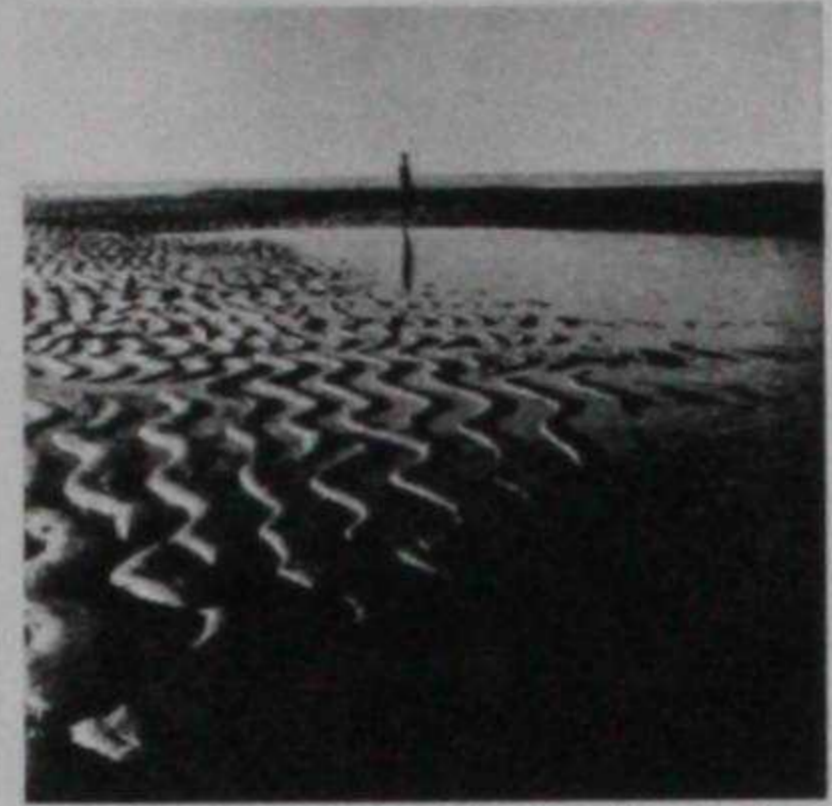
B. Hombre y naturaleza

Como lo indicara Garzón, Zadik enmarca sus personajes desnudos en un entorno natural, lo que le brinda la posibilidad de no centrarse exclusivamente en el cuerpo. Esto es notorio en *Silueta hombre-árbol mar CB* (1941) [fig. 54], la mirada se centra en el mar que acaricia la rama del árbol caído, cuyo punto final es el hombre que ve al horizonte. Este personaje está desnudo, de espaldas, levemente girado con el mentón levantado. El recurso del contraluz permite apreciar los glúteos y define la desnudez total del personaje. Zadik hace evidente la integración del hombre a la naturaleza, un precepto modernista tratado desde el Renacimiento, su mirada se centra en esa unión. Fotográficamente demuestra su destreza en el manejo de la cámara y en el proceso de revelado. Se está ante una obra que explora aspectos de composición y destreza fotográfica (enfoque, contraluz y texturas), ya que fotografiar agua y



54. *Silueta hombre-árbol mar CB* (1941), Julio Zadik.

espuma en movimiento es un reto. El autor enfrenta naturaleza y hombre. El personaje *enfrenta* con su presencia el inmenso mar. La desnudez es sinónimo de integración. Era imposible lograr esta imagen con el personaje y algún tipo de ropaje. Esta imagen es publicada en la revista Tikal, en 1951, diez años después de haber sido realizada. Este dato es sumamente importante porque, de no encontrarse otra imagen de este tipo publicada antes, la constituiría en el primer desnudo masculino publicado en Centroamérica del que se tiene noticia. Existe otra imagen al parecer tomada en la misma época, sin título, que muestra a un personaje en el horizonte, donde es evidente que la temática no es el desnudo, sino la playa [fig. 55], y no se tiene información si fue publicada o expuesta.

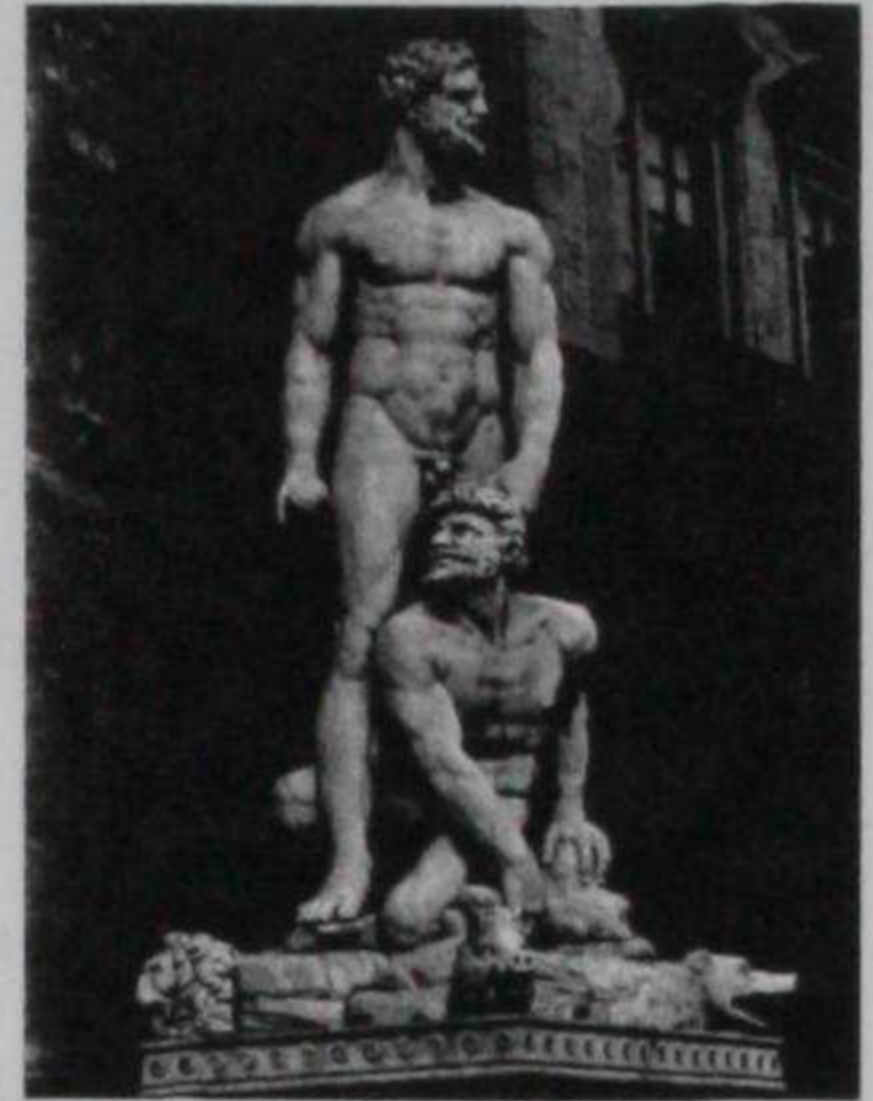


55. *Sin título* (circa 1941), Julio Zadik.

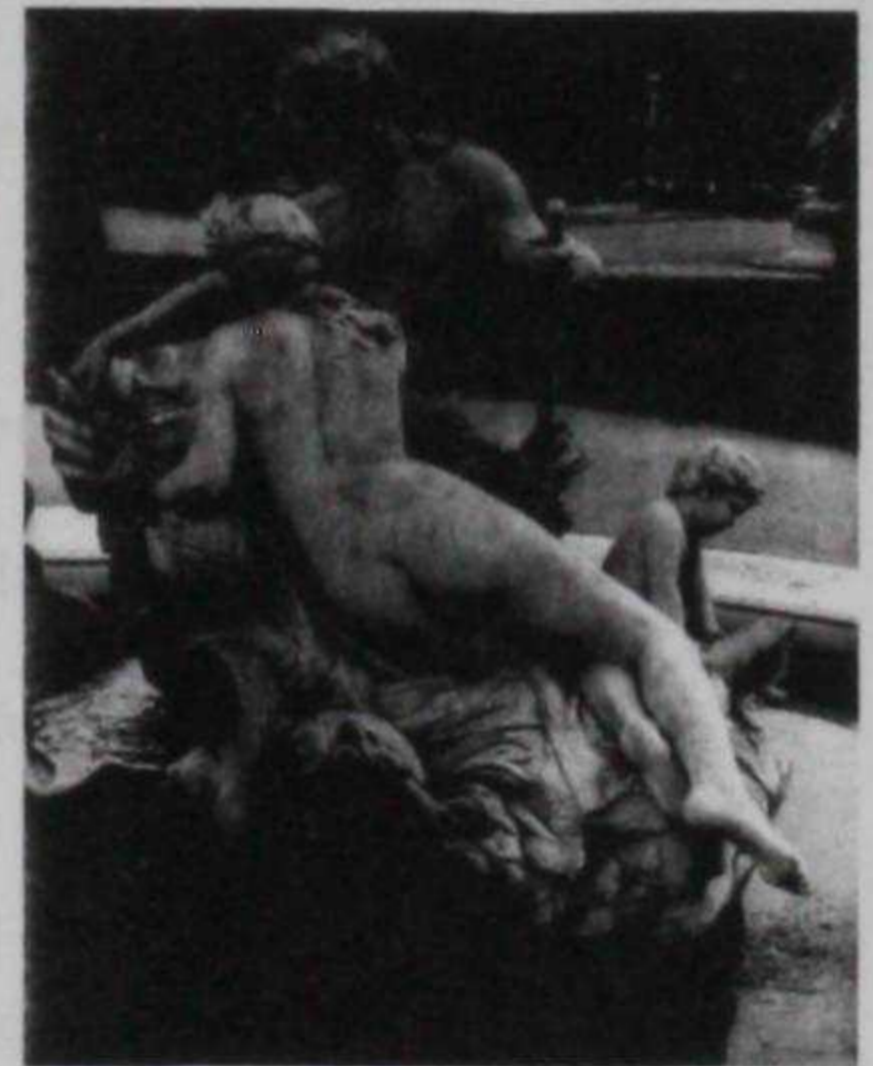
C. Desnudo a través de la escultura.

La obra titulada por los editores como *Europa* (1962) [fig. 56] consiste en la representación escultórica de Cástor y Pólux de Bernini, en la plaza de la Signatura en Florencia. Como uno de los tantos ejemplos de la escultura barroca urbana, la mirada de Zadik se posa en el conjunto escultórico que permite la apreciación del cuerpo masculino en todo el esplendor ideal posible. Esta figura es inquietante para la

mirada masculina tradicional, ya que se trata de dos varones desnudos, uno vencido a los pies de otro. Se trata de una sumisión total de un sujeto a otro, no sin olvidar rasgos de un evidente magnetismo que la ubicaría dentro de un discurso erótico, estratégicamente cubierto. La imagen exalta la masculinidad tradicional del hombre fuerte, violento y seguro de sí mismo, donde prevalece el más fuerte, se percibe por la posición de la cámara el interés del observar el cuerpo. La mirada es directa. Existe otra imagen similar donde hay una pareja [fig. 57] en la que es notorio el interés por la figura femenina.



56. *Europa* (1962), Julio Zadik.
Representación de Cástor y Pólux.



57. *Europa* (1962), Julio Zadik. Sin
identificar ubicación.

Entre todas las fotografías publicadas de Zadik existen pausas significativas de años de producción, y presentan visiones distintas de lo masculino. Se podría deducir que el discurso de la masculinidad no fue un tema específico en su producción, como lo es en algunos fotógrafos en la década de los ochenta y noventa. Se deduce que su paso por este tipo de imágenes son ensayos para la práctica de la fotografía, a la manera de la pintura con modelo, más que un discurso que pretendiera otra cosa.

2.4.2 El hombre y sus miedos

En 1999 Mario Madriz publica junto a Henry Samayoa el libro *En la intimidad de lo profundo*, editado por la Tipografía Nacional de Guatemala. Este libro funde el texto poético con el fotográfico. En su introducción al texto fotográfico Rodolfo Sosa (1999) expresa la habilidad y destreza de la mirada de Madriz, que va más allá de lo obvio, en una continua búsqueda de lo trascendente de la imagen, buscando nuevos significados. A pesar de que esta crítica es eminentemente impresionista, ya daba pautas de una lectura más profunda de las imágenes. En 1988, Madriz obtuvo el Glifo de Oro en la categoría de fotografía en blanco y negro en la V Bienal Paiz de Guatemala. En 1990, en la VI Bienal, obtiene el Glifo de Plata en categoría de fotografía a color. Su producción no se ha centrado en el desnudo masculino, estas imágenes pueden visualizarse dentro de una motivación, una moda de la época. A la fecha, sigue dedicado a la fotografía, aunque rara vez expone o es tomado en cuenta por los actuales curadores.

Las imágenes que se presentan a continuación, si bien se muestra el cuerpo desnudo, este es velado por una serie de estrategias como la fragmentación simétrica y repetitiva o la aplicación de diferentes difusores a través de pigmentaciones aplicadas por capas. Hay que destacar que Madriz es uno de los primeros fotógrafos en adentrarse en los procesos digitales, en un momento en que otros autores hacían impresiones análogas sobre papel de acuarela o papel fotográfico, con lo que logran un lenguaje que es aceptado por el mercado del arte, es un tipo de fotografía que tiende a

los valores pictóricos, más que a los exclusivamente fotográficos. En estos años la impresión digital no era considerada por el mundo del arte. Las fotografías publicadas en *La intimidad de lo profundo*, no tienen título, se asumen como tales los títulos de los poemas, ya que ambos son un mismo texto.

Pensar (1999) es una fotografía en blanco y negro, virada al sepia [fig. 58]. Presenta a un hombre desnudo de perfil, en posición sentada. El brazo derecho flexionado sobre la rodilla del mismo lado, muestra una mano que sostiene la cabeza rapada del personaje. Sobre el área genital y glúteos penden hilos. El brazo y la pierna de la izquierda permanecen en oscuridad. La imagen está distorsionada por una fragmentación en planos horizontales simétricos que hacen ver que por momento la imagen se agranda hacia arriba. El personaje es atlético y proporcionado. El hombre, que más que pensar, alude congoja, algo no acorde a lo establecido por el discurso patriarcal. El fondo no muestra más que un tronco delgado que se ensarta en la tierra. Se connota soledad y minusvalía del yo. Si bien el interés está centrado en el cuerpo, éste es distorsionado, lo que hace que no exista un enfrentamiento directamente con el cuerpo, al igual que otros autores, evade el rostro del personaje.

En la obra *Dos* (1999) [fig. 59] se contraponen dos



58. *Pensar* (1999). Mario Madriz.

textos fotográficos. En la parte superior, la imagen barroca de un Cristo de la caída. En la inferior, un personaje atlético que extiende sus brazos hacia arriba, en semejanza con una crucifixión al revés. Un objeto sinuoso, de apariencia orgánica pende de la nuca del sujeto y una parte se desliza por su espalda. Se apela al dolor, a la tortura. “*Rito de dos, rito de tradición, rito de peca y perdón*”, dice Samayoa. En esta fotografía la relación entre dos varones está codificada. El Cristo alude a lo ritual, a la tradición, al dolor. El estar juntos los dos cuerpos del mismo género lleva a la consciencia de angustia y pecado. El homoerotismo queda enunciado, pero encapsulado en forma hermética a través de la presencia de la imagen de Cristo, que desvía el sentido a lo religioso. Sin duda esta imagen adquiere su verdadera dimensión con el texto poético.

La pieza *Os digo* (1999) [fig.60] es un desnudo masculino frontal que, al igual que *Pensar*, muestra la misma forma de enunciar la imagen, distorsionada en fragmentos horizontales, lo que en cierta manera la deforma. El personaje sostiene su mano derecha y empuña la izquierda, la que a su vez sostiene un elemento orgánico, que tapa su rostro. Se percibe fuerza en el anonimato, el gesto es elocuente y recurre a la demostración de fuerza. Se verifica



59. Dos (1999). Mario Madriz.



60. Os digo (1999). Mario Madriz.

la característica masculina patriarcal del hombre fuerte ante lo que se le presente.

Sueño (1999) es una fotografía que demuestra la fuerza y la lucha masculina por la supervivencia. El personaje se presenta en medio de una corriente de agua, con las manos



61. *Sueño*. (1999). Mario Madriz.

crispadas se trata de sostener de una piedra [fig. 61]. Debido a los efectos de diversos filtros sobrepuestos es difícil identificar los rasgos del personaje, solo es perceptible su angustia y esfuerzo por salir a flote. Madriz, presenta a un hombre vulnerable sujeto a la fuerza de la naturaleza, una imagen onírica y realista a la vez.

Por momentos, Madriz asume visiones diversas de lo masculino, que retornan inexorablemente al discurso patriarcal. Algunas veces se percibe el interés por explorar la relación homosexual, pero cuando lo hace es en forma hermética. Es notorio también el interés por mostrar la vulnerabilidad del sujeto masculino, por muy fuerte que se le perciba. En el año en que estas fotografías circulan en Guatemala, otros autores habían abierto una puerta para exhibir el cuerpo masculino en formas más osadas. Luego de consagrarse como un fotógrafo, galardonado por el evento más importante de las artes visuales del Guatemala, deja de participar en las siguientes ediciones, con lo que entra en una etapa de auto exilio del mundo del arte.

2.4.3 Luis González Palma y el desnudo masculino

Desde 1988, este artista incluye dentro de sus diversas series en forma exploratoria desnudos masculinos. Prueba de esto es un grupo de imágenes *sin título* (circa 1985-1990) [fig. 62] no expuesta antes, y que sale a luz en el 2009, procedente de una colección privada, cuando es adquirida por otro coleccionista. Las imágenes de este conjunto son

independientes una de otra, pero fácilmente es visible una narración; todo indica que su autor las dio al primer coleccionista como una portafolio, y es claro el interés porque permanecieran juntas. La secuencia que aquí se muestra fue realizada por mi persona, en ese momento, curador de la Galería Carlos Woods. Las fotografías no muestran ningún número o marca que pueda dar idea de una secuencia u orden. En conversaciones, su autor comentó que esas imágenes fueron un ejercicio a la manera del fotógrafo estadounidense Duane Michels. En realidad parecen pruebas para un proyecto mayor, que precisamente es la obra *Confesión* (1988), que obtuvo el Glifo de Plata de la categoría blanco y negro en la VI Bienal de Arte Paiz, en 1988.

En esta pieza el manejo del desnudo es medido. Trasluce el deseo de ocultar los genitales, importa más la puesta en escena y su valor simbólico. El conjunto de imágenes genéticas que dieron origen a *Confesión* evoca la salida del armario de un personaje. Esto se deduce al leer las imágenes, lo que a su vez permite dar un orden a la serie.

González-Palma se adentraba en forma elegante en la exploración de la homosexualidad. El uso del armario como elemento central es el punto de partida. Surge un elemento propio de la doxa *salir del armario*, implica reconocerse como homosexual, ante sí mismo y los demás. Este autor narra a través de las once imágenes la dificultad de esa aceptación. En su interior, el armario contiene la ideología cristiana (la hace evidente a través de diversos signos como estampas y exvotos) que parece hacer meditar en forma acongojada la salida. El sujeto sale y entra en contacto con el mundo, donde es coronado con cuernos de macho cabrío, una alusión a la lujuria. Cubierto con las apariencias propias del mundo (manto que cubre el armario en la primer imagen) es doblegado y el personaje opta por regresar al armario. Solo queda abierta la puerta de la ideología religiosa que se exhibe imbatible.

El autor hace una crítica a la visión conservadora de la sociedad guatemalteca, donde aun lo cristiano católico o lo religioso en sí mismo tiene una fuerza que atemoriza a los sujetos en torno a la vida sexual. El intento de salida se ve frustrado. Esta narración quedó en la intimidad del autor y solo fue compartida con su coleccionista y mecenas de esa época. Es una serie única en la región sobre este tema, que solo es visto a finales de los noventa en Costa Rica, de la mano de Jaime David Tischler.



62. *Serie sin título* (circa 1988-1990). Luis González-Palma. [Colección Woods-Méndez].

Un año después del premio de la Bienal Paiz, surge la pieza *Infierno* (1989) [fig. 64] en una exposición personal del autor en la Galería Imaginaria, en La Antigua Guatemala. Esta pieza ya muestra frontalmente a un varón con las manos atadas y con

alas en una pose de sufrimiento. El personaje dirige la mirada hacia arriba. Este tema se repite en otros autores de la misma época, lo que a su vez coincide con el pensamiento sobre los ángeles que en ese momento se hace accesible como nunca antes en la región. González-Palma, si bien dirige la mirada al cuerpo masculino, no lo hace en forma exclusiva, de igual manera tratará el cuerpo femenino.



63. *Confesión* (1988) B/N. Luis González-Palma. (1989). Glifo de plata de la VI Bienal de Arte Paiz (1988)



64. *Infierno* (1989). Luis González-Palma.

3.4.4 Javier Antino

El último esfuerzo por establecer el paradero de más imágenes creadas por Javier Antino, dio por resultado el poder establecer que este fotógrafo hoy es escritor. Gracias a su colaboración fue posible verificar la existencia de más imágenes presentadas en su primer exposición en 1995. En estas obras se comprueba nuevamente que si bien emplea modelos nicaragüenses, la mirada se orienta a la búsqueda de un ideal de belleza clásica, desde una perspectiva local, he ahí el interés por las poses que aluden a esculturas o pinturas del Renacimiento. Y en estas otras imágenes son evidentes discursos como el religioso, y el

erótico. Se recurre al pre-texto del ángel para mostrar el cuerpo del varón desnudo. Su erotismo tiene rasgos de trágico al mostrar a sus personajes encarcelados en criptas, tras rejas, o sobre tumbas. En el discurso erótico Antino juega a mostrar partes a gestos de insinuación que se leen en las posturas y gestos de los modelos. En algunas imágenes los varones dan el rostro sin inhibiciones, algo que lo diferencia de los demás fotógrafos aquí estudiados.

No es de extrañar que la polémica y el revuelo que causaron sus imágenes, mostradas en un primer momento en una universidad de jesuitas como es la UCA de Managua, donde también asisten religiosos y religiosas como alumnos. El ser pionero en este tipo de representación masculina, rompió con los esquemas, lo que quedó registrado en el diario *Barricada*. No se conocen más fotografías de este autor, a pesar de tener una sólida formación en cine y televisión, estudios que realizó en Cuba.



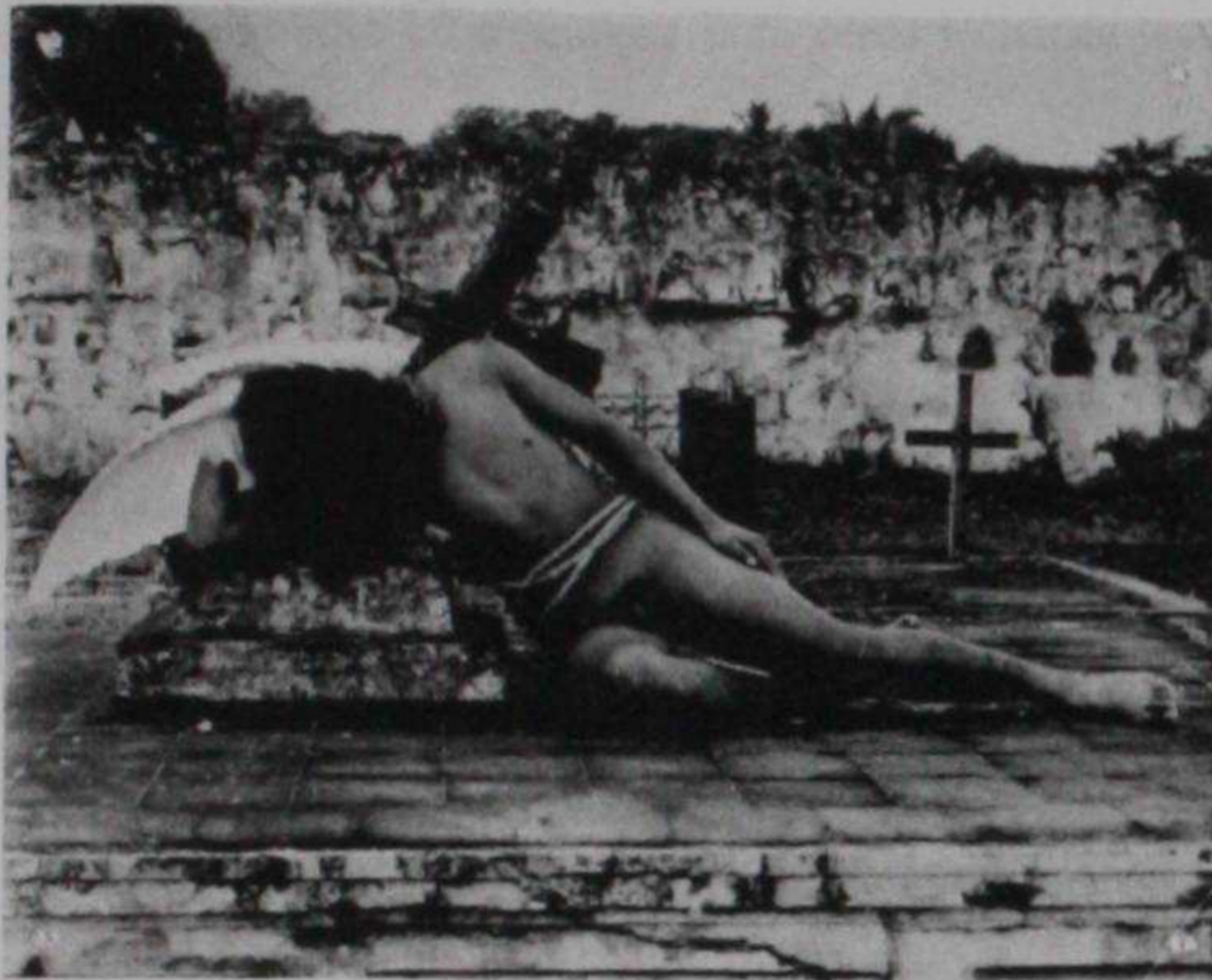
65. Sin título (1995) Javier Antino



66. Sin título (1995) Javier Antino.



67. Sin título (1995) Javier Antino



68. Sin título (1995) *Javier Antino*

A manera de resumen

En el campo fotográfico, algunos de sus integrantes en forma *a priori*, le atribuyen la condición erótica a un desnudo. De igual manera, con insistencia, se alude a conceptos estéticos, para justificar su presencia en determinada exposición. Como se ha indicado antes, este causa siempre malestar y trata de ser evadido, incluso por los entes institucionales.

El análisis del corpus de imágenes dio por resultado la preponderancia de tres discursos evidentes: el erótico, el religioso y el político. En algunos casos creando combinatorias entre unos y otros. Una muestra puede ser totalmente erótica y otra que evidencie la presencia del discurso político y el erótico a la vez. Los hilos discursivos se enmarañan, tal como lo hacen ver los teóricos del discurso. Algunos se decantan por la

realización de solo un discurso, pero otros lo hacen en un momento determinado de su producción.

El horizonte histórico centroamericano en la década de los noventa, precedido por una década (o más años) de guerras internas, es el telón de fondo de la producción de fotografías de desnudo masculino. El discurso erótico parece tener como fin enfrentar a los varones a la construcción de su masculinidad.

En el caso de Guatemala y Nicaragua, es notorio en un principio que autores como Daniel Hernández-Salazar y Javier Berríos codifican sus respectivos enunciados, algunos relacionados con las políticas del cuerpo manejadas por grupos de poder en cada uno de los países de la región. Estas acciones, como se puede apreciar en forma clara, causan malestar en el ámbito social, como quedó registrado en los medios de comunicación de la época.

Costa Rica tiene dos corrientes. Por un lado, Giorgio Timms parece centrarse en el cuerpo del varón como objeto de deseo. Por otro lado, Jaime David Tischler aborda directamente la relación homosexual, con lo que da un paso más que el enfrentamiento a la construcción de masculinidad, ya que este autor propone una alternativa a la masculinidad patriarcal dominante, algo que tampoco dejó de causar polémica en Costa Rica a finales de la década de los noventa.

El discurso erótico de estas fotografías muestra tres características dignas de resaltar. La primera, el cuerpo desnudo se constituye en un objeto de deseo, las imágenes muestran desnudos frontales, donde en algunos casos se hacen evidentes los genitales. Los cuerpos son atléticos y conllevan la obligatoriedad de establecer el acto de visura de toda la superficie corporal. En algunos casos los cuerpos parecen ofrecerse. Por momentos surge, simultáneamente, otra forma en que se desarrolla este discurso, los gestos de seducción.

En estas fotografías el autor hace que el modelo seduzca con su cuerpo, sus poses incitan al observador a tocarlo, gracias al nivel de calidad fotográfica lograda en blanco y negro, esto sin duda causa repulsión en el observador masculino inmerso en la mentalidad machista.

Muchas de estas imágenes muestran el pene erecto, con lo que los fotógrafos remarcan el pensamiento falocéntrico, el poder de (o en) los machos. Otra característica del discurso erótico estriba en la fragmentación del cuerpo. La condición innata de la fotografía de poder editarla (seleccionar y ampliar, o recortar determinada área en una toma) resulta un recurso interesante para poder evidenciar la mirada del autor, he ahí que partes del cuerpo como la espalda, los glúteos, los pectorales, pasan a constituirse en piezas fotográficas, sin necesidad de presentar la totalidad del cuerpo.

Finalmente el discurso erótico se decanta por las fotografías que muestran relaciones sexuales entre varones, estas se concentran en Jaime David Tischler. Si bien este autor es el primero en la región en mostrarlas, como es lógico actuó con cautela, por lo que recurrió a las disolvencias y desenfoces, o ediciones manieristas de determinadas escenas, que a primera vista no hacen evidente lo que se representa. Este autor rompe el tabú y misterio de este tipo de apareamiento y lo hace evidente a quien observa.

Otro autor que menciona el tema homosexual en forma subrepticia es Luis González Palma con una obra que permaneció oculta hasta 2008. Esta pieza sin título muestra lo que puede interpretarse como *la salida del armario*. Aunque su autor no pensó en esto, como pudo comprobarse en una entrevista, el significante es evidente y su interpretación cae por su propio peso. La reciente publicación y exposición de la obra de Julio Zadik permite visualizar que el discurso erótico ha estado presente desde la temprana fotografía

centroamericana, la pieza *Chepe desnudo* (1936) es una pieza de gran contenido erótico basada en el cuerpo, la obra es evidente.

El discurso religioso parece ser empleado como una estrategia para presentar el cuerpo desnudo, cubriéndolo de un enunciado relacionado con la religión. He ahí por qué recurrir a nombres de santos o a posiciones del cuerpo emulando a Cristo o a los ángeles. Además, este es un discurso muy arraigado en la región. Emerge continuamente. Algunos autores solo hacen referencia de lo religioso, pero especialmente las fotografías lo que hacen es confrontar el desnudo al pensamiento religioso, algo que no deja de causar escozor en algunos observadores tradicionales. Como lo hizo la Iglesia católica en su momento, estos fotógrafos utilizan las mismas estrategias simbólicas y por momentos emulan este tipo de representación.

Los fotógrafos y fotografías asumen en este discurso al varón desnudo como un ser que sufre, que es vejado, lastimado, en ese momento histórico, por los aparatos represores del Estado, como es el caso de Guatemala, Nicaragua y, paradójicamente, Costa Rica, que no ha vivido en carne propia este tipo de vejaciones. Es lógico observar la sustitución de la imagen de Cristo por un modelo local. Fotógrafos como Hernández-Salazar, Tischler, Vargas, Marín y Antino, ven que el cuerpo desnudo puede ser cubierto con el velo del discurso religioso para desviar momentáneamente la atención y en cierta forma justificar al observador lo que está mirando, así exculpan al observador por lo que ve. El discurso religioso en la fotografía de desnudo masculino tiende a la denuncia sobre las políticas del cuerpo por parte de los gobiernos. Autores como Daniel Hernández-Salazar denomina ángeles a obras que lo que muestran son exhumaciones de cementerios clandestinos, o crea ángeles a partir de restos humanos procedentes de fosas clandestinas. En este discurso se manifiesta la derrota del poder de lo masculino, la lucha del hombre contra el hombre

mismo, en un afán por mantener el control y poder. En el caso de las fotografías, es más evidente el hecho de enmascarar su obra con este discurso, ya que como en el caso de Sussy Vargas confronta la imagen religiosa con el cuerpo desnudo. Como también lo hace Adela Marín, que recurre a la alegoría para mostrar un cuerpo lacerado o doliente.

Desde el discurso político se denuncian los aspectos sobre las acciones contra el cuerpo por parte de las instituciones represoras de los distintos estados, específicamente en Guatemala y Nicaragua. En Guatemala, Enrique Estrada empieza a registrar situaciones contra el cuerpo como las desapariciones forzadas, y el encierro clandestino, a través de metáforas del cuerpo dentro de un frasco. Si bien pueden interpretarse a primera vista como condiciones existenciales, el marco político en el que surgen estas piezas hace pensar en algo más que lo existencial. El cuerpo es visto como un espécimen, como un objeto para experimentar. Se visualiza a un hombre angustiado por su existencia, vulnerable ante fuerzas que no ve, avergonzado de su propia desnudez. Daniel Hernández-Salazar asume una postura más arriesgada al enunciar aspectos como las ejecuciones extrajudiciales y los desaparecidos en el conflicto armado. Desde 1997, se nota un giro en su producción que tiende a preservar la memoria.

Este autor aporta, en un primer momento, un acto de conocimiento del cuerpo masculino para cualquier tipo de observador, para luego desligarse y pasar a lo político, algo que mantiene hasta la actualidad. El cuerpo erótico y deseable pierde protagonismo ante una temática desgarradora y políticamente incorrecta⁶⁸. Otro autor inmerso en esta

⁶⁸ Vale mencionar la poca memoria que parece existir en Guatemala, de las grandes matanzas de indígenas y campesinos en los años ochenta. Los acuerdos de paz firmados al finalizar el conflicto armado parecen ahora en el olvido. Las nuevas generaciones no saben de los hechos ocurridos durante el conflicto armado. Esta postura repercute en la recepción de estas obras y aceptación en el mercado del arte.

corriente pero en forma más discreta es Mario Madriz, que presenta un cuerpo humano lacerado y doliente.

En todas estas fotografías el espectador inevitablemente ve reflejado su potencial escopofílico⁶⁹. No importa el género del espectador, los cuerpos masculinos provocan, a través de las poses, o el encuadre de las fotografías, la proyección del deseo de hombres y mujeres por igual. La fotografía de desnudo masculino puede verse como un gesto liberador, de ataduras mentales como de mandatos del discurso patriarcal imperante. Algo que había sucedido ya en otros países, como México (Luis Márquez Romay, 1926-1932), o Estados Unidos como bien lo indicará David Leddick. En cada país centroamericano hay iniciadores del desnudo fotográfico masculino que deciden exhibir su trabajo ante sus respectivas sociedades, regularmente conservadoras, exponiéndose a diversos riesgos. Esto puede interpretarse como un gesto de provocación, existe el interés por sacudir las mentes anquilosadas. Esta acción va de la mano de cambios sustanciales en el ser mismo de la fotografía, y su aceptación definitiva en el campo del arte centroamericano. Puede decirse que estos gestos se dan en Guatemala, de la mano de Luis González-Palma y Daniel Hernández-Salazar. En Costa Rica los principales protagonistas son Giorgio Timms y Jaime David Tischler. A todos ellos se les puede considerar los pioneros de una nueva visión de la masculinidad, que años más tarde tendrá repercusiones en El Salvador y Panamá. Esta interpretación se hace desde la actual perspectiva, porque las teorías sobre masculinidad⁷⁰ aún son poco conocidas en el gremio artístico en general. En un principio

⁶⁹ Deberá entenderse por escopofilia al instinto o movimiento compulsivo hacia la contemplación placentera, estudiado por Freud en su obra sobre los instintos y utilizado en la categoría del cine para describir el placer de la contemplación del cine. Cfs. www.personal.psu.edu/users/s/sam50/cinergia/conceptos.htm

⁷⁰ La teoría de género sobre masculinidad aún es insipiente en la región. Países como Nicaragua y Costa Rica muestran adelantos en esta materia, pero orientados al maltrato hacia las mujeres y la violencia intrafamiliar. Los estudios sobre masculinidad en el arte en América Central aun no se han localizado.

enfrentan a los hombres guatemaltecos y costarricenses a una visión erótica, insinuante, donde se puede poner énfasis en una parte del cuerpo (como se hace con las mujeres). Además, desafían a los hombres de estos países a visualizar la relación homosexual y, al mismo tiempo, experimentar el placer en la contemplación de un ser de su mismo sexo, algo imposible antes de los años en que se presentaron estas imágenes. En el caso de Javier Berríos parece ser un intento que no encuentra eco en Nicaragua pero sí en países escandinavos, donde logra hacer exitosas exposiciones, algo que no sucedió en su propio país debido a la mentalidad conservadora.

Resulta importante destacar la obra de Sussy Vargas y Adela Marín. Son las primeras mujeres centroamericanas del siglo XX en abordar el desnudo fotográfico masculino. Las fotografías consagradas en la región son escasas y, quienes se atrevieron a fotografiar al varón desnudo, aún más. El peso de ser pioneras, sin saberlo, les hizo manejar una serie de estrategias donde el cuerpo masculino es parte de un discurso elaborado sobre la masculinidad. Estas mujeres abordan la masculinidad desde una nueva mirada, especialmente por la forma en que presentan el cuerpo casi siempre en actitud indefensa y carente de afecto. Los varones de Vargas y Marín son indefensos, vulnerables. No los muestran con el falo erecto, sino, todo lo contrario, hacen énfasis en su flacidez. En sus primeras obras, el cuerpo ocupa una parte reducida de la composición, o es rodeado por otros elementos que no centran la mirada en él. En una segunda etapa, lo corporal aparece mucho más evidente, ocupando más área en la imagen propuesta. Se desprende de estas imágenes que se aboga por un hombre sujeto necesitado de cariño y protección, alejándose de la concepción de la sexualidad como único momento de contacto entre un hombre y una mujer.

El desnudo fotográfico masculino no muestra los rostros, regularmente el autor edita la imagen justamente para evitar la identidad de los modelos. Son escasos los ejemplos donde se observa la cara del modelo. Autores como Daniel Hernández-Salazar comentó la dificultad para conseguir modelos, muchos evitan el desnudarse ante la cámara, aseveró. Algo que parece no suceder en Costa Rica, donde la fotógrafa Sussy Vargas argumentó no ser este un problema. Ahora bien, ella también elude el rostro. Esto puede interpretarse como un deseo de anonimato por parte del modelo y de generalizar el discurso y no centrarse en una persona determinada.

El título, como parte importante de un enunciado, es dejado de lado por algunos autores. A nivel de análisis del discurso, el contar con un título se comprobó que orienta la lectura y regularmente es acorde a los intereses del creador. En los títulos de las obras de Daniel Hernández-Salazar, o de Jaime David Tischler, se hace evidente que los autores pensaron deliberadamente su nombre, ya que corresponden a un discurso completo que evidenció la exposición en su momento, facilitando de cierta manera su lectura. Aunque en algunos casos sirve para camuflar el mensaje visual.

Cabe destacar que, de todos los artistas estudiados, solo Jaime David Tischler muestra parejas, los demás muestran hombres solitarios. Con este tipo de imágenes Tischler atacó el asunto de la homosexualidad en forma frontal, algo que no hizo el resto de autores. A esto hay que sumarle una nueva visión de la representación fotográfica, donde las disolvencias y el registro de una imagen en movimiento brindaron una nueva mirada de la fotografía, la cual no debía circunscribirse a la imagen perfecta e inmaculada del realismo. Este enfrentar al observador a una nueva forma de ver un tema, de por sí complejo, dio por resultado la incompreensión del autor con algunos observadores, como quedará demostrado en el estudio de la recepción de su obra que se presenta en el capítulo siguiente.

Puede afirmarse que el desnudo fotográfico masculino tiene un período de efervescencia que luego se diluye conforme avanza el nuevo siglo. De 1986, cuando surgen las primeras imágenes, luego a partir de 1994 se dan buen número de exposiciones definidas como de desnudo masculino en Costa Rica, Nicaragua y Guatemala. Después esta fuerza simbólica acontecida en los noventa, se emula ya a principios del siglo XXI en países como El Salvador, con algunas obras de Walterio Iraheta, y en Panamá en el trabajo de Ramsés Giovanni.

Todo indica que la fuerza planteada por los desnudos masculinos en la década de los noventa se diluye conforme pasa el tiempo. Salvo Giorgio Timms, quien continúa con una línea de producción actualmente de este tipo de imágenes, autores como Daniel Hernández-Salazar y Jaime David Tischler se orientan hacia nuevos discursos. No hay estudios que lo comprueben, pero puede atribuirse a que estas obras, luego de su exposición, no pasaron a manos de coleccionistas. Son muy pocas las que, al parecer, siguieron esta suerte. Esto puede interpretarse como la respuesta de las distintas sociedades que no estaban preparadas para consumir este tipo de imágenes, e incluirlas dentro de sus colecciones privadas, lo que demuestra lo conservador del coleccionismo de arte centroamericano.

El desnudo fotográfico masculino regularmente es juzgado desde la perspectiva patriarcal, por lo que causa desaveniencias, principalmente en las instituciones que organizan exposiciones o desde la crítica. Hay que destacar que se está mostrando algo que no debería verse, por lo que la idea de obscenidad surge constantemente. La visión patriarcal ve minadas las bases de la masculinidad tradicional, la que se ejerce y vive como la única y verdadera. El hecho de que exista este tipo de imágenes cuestiona la estructura imperante de lo masculino. El mínimo de placer que un hombre tradicional pueda sentir al mirar este tipo de imágenes causa pánico de sentirse homosexual, por lo que prefiere

negarlas. Esta negación se manifiesta de diferentes maneras, siempre ejerciendo el mucho o poco poder que posean, no autorizando su exhibición, no facilitando su difusión, negando patrocinios y ayudas, llegando a tildar en forma a priori de homosexuales a sus creadores. A todo esto se enfrentaron los fotógrafos, pero aun más las fotógrafas, a sufrir una descalificación. El aporte de estos discursos del desnudo fotográfico lo constituye el hecho de que enfrentaron a quién observó a los temores que representa (aún) el cuerpo de un hombre, como objeto de deseo tanto a varones como a mujeres, bajo los designios que ordena el mandato patriarcal. Sin saberlo, aludieron a la construcción de la masculinidad e hicieron evidente su puesta en funcionamiento en las distintas sociedades. Estas fotografías hicieron evidente el clima de libertad y la apertura a nuevas ideas, que por lo menos fueron enunciadas, algo que antes era imposible hacer. Las expectativas de escándalo atrajeron las miradas a la fotografía, hoy ampliamente difundida en la región, y de paso la terminaron de posicionar en el campo del arte de forma definitiva, como en países de Norteamérica y Europa.

Lo que empezó como una mirada hedonista sobre el cuerpo masculino evolucionó hacia discursos con una nueva mirada a lo masculino donde se destruyó la concepción patriarcal, haciendo ver la posibilidad de convivir con nuevas subjetividades masculinas. De paso se constituyen en momentos de ruptura en el campo fotográfico y transgresión con respecto a la heterosexualidad normativa y dominante.

En el campo fotográfico los aportes del desnudo masculino se dan gradualmente. Todos parten de la impresión fotográfica análoga que por asuntos de advenimiento de las nuevas tecnologías gradualmente pasa a lo digital. Fotógrafos de la década de los ochenta y noventa sufrieron el cambio de tecnología, de lo analógico a lo digital. Todas las primeras imágenes de desnudo masculino en la región proceden de negativos positivados

sobre papel fotográfico, luego se verán las impresiones digitales, esto sucede en todo el campo fotográfico, era de esperar que en este tipo de imágenes sucediera. Además introducen una nueva temática, la cual estaba monopolizada por el desnudo femenino. Hablar de desnudo antes de los ochenta era hablar de desnudo femenino, exclusivamente.

La aparición de fotografías de desnudo masculino en el campo publicitario y artístico borró estas preconcepciones, claro, en autores con una mentalidad abierta. Sin duda todos estos fotógrafos y fotógrafas abrieron nuevos espacios temáticos en la creación fotográfica, lo que se hizo evidente en los inicios del siglo XX hasta la actualidad. El desnudo masculino proliferó, pero aún no es totalmente aceptado, muestra de esto fue la censura del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica a una obra de Ramsés Giovanni, de Panamá, en una muestra centroamericana de arte emergente ocurrida en el 2002. Aún existen países como Honduras y Belice donde no se producen este tipo de imágenes.

La mayoría de fotógrafos aquí estudiados son artistas consagrados y reconocidos en el campo fotográfico. La mayoría cuenta con destacadas carreras, aunque muchas veces esto no se refleja en el mercado del arte. La fotografía de desnudo masculino parece haberse detenido, la influencia de los curadores ha reorientado el tema hacia los asuntos del cuerpo, siguiendo una pauta postmoderna, la cual licúa cualquier problemática sobre lo sexual o el enfrentamiento a nuevos paradigmas de lo masculino.

Tan pronto como una imagen se convierte en 'un incentivo a la acción', se expulsa del ámbito del arte y la creatividad y entra en el dominio inferior y corrompido del documental, la propaganda, y la pornografía. En este dominio no hay escape imaginativo de lo real, y el espectador se convierte en alguien estimulado y perturbado en lugar de elevado a la contemplación estética.

Nead, L. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos. 1998: 50

*Puede que no esté de acuerdo con lo que digas,
pero defenderé hasta la muerte tu derecho a decirlo.*
Voltaire.

CAPÍTULO III

La recepción de la fotografía de desnudo masculino en Centroamérica



La estética de la recepción es un tipo de estudio escaso y difícil de ubicar en el campo fotográfico. Hasta el momento, no se han encontrado estudios en esta línea que traten el tema del desnudo masculino, o de una exposición de fotos. La actual dinámica de este campo no favorece su realización, debido a factores financieros y al olvido institucional de generar nuevo conocimiento en este sentido. Todo esto ocasiona falta de información sobre este aspecto.

Emprender un estudio de la recepción de la fotografía hizo necesario partir del hecho de que las exposiciones fotográficas se constituyen en enunciados emitidos por un autor determinado. Estas van acompañadas de una garantía institucional que refuerza la acción del fotógrafo. Es muy distinto presentar una exhibición en un museo, que en una galería de arte, el impacto es diferente en el contexto social. Este hecho determina cierto proceso en el cual el enunciado pasa una primera lectura antes de llegar al público. Si no cuenta con la aprobación institucional, el enunciado no saldrá a luz, como ha ocurrido con muchas de las fotografías de desnudo masculino aún no expuestas, especialmente las realizadas por mujeres.

Las muestras fotográficas están integradas por enunciados más pequeños, es decir, cada una de las fotografías exhibidas. Desde el punto de vista semiótico-discursivo, alrededor de la exposición –texto simbólico-enunciado– surgen otros textos –simbólicos y enunciados también– denominados peritextos y que forman una red de significaciones alrededor del enunciado sujeto de estudio. En estos nuevos productos simbólicos es posible visualizar el impacto de cómo fue recibida la exposición. La forma de estos nuevos textos-enunciados puede ser diversa, siempre y cuando contenga signos evidentes que los conecten con el objeto de estudio. He ahí que ejemplos peritextuales de estas exposiciones

son las reseñas o críticas que sean publicadas, anuncios de prensa o radio, catálogos, notas de prensa, cartas de los lectores, réplicas de los autores y bitácoras de la exhibición.

El procedimiento empleado en el presente estudio consistió en recuperar, en la medida de lo posible, esa red peritextual que acompañó las exposiciones aquí estudiadas. Los documentos analizados fueron artículos de prensa escritos por supuestos “críticos”, así como las respuestas a esas opiniones por parte de los lectores o del propio artista. Esto permite visualizar la reacciones de cómo fue recibido un determinado enunciado, en este caso, las fotografías de desnudo masculino. Otro de los elementos analizados y que resultaron determinantes fue la reacción del público visitante a las exposiciones, que fue consignada en lo que se ha determinado aquí como “bitácora de la exposición”, que se le conoce comúnmente como libro de comentarios, algo que pocas exposiciones tuvieron al alcance del público.

En el período de estudio, son evidentes tres momentos críticos que enfocaron la atención en la fotografía de desnudo masculino: el surgimiento de la primera imagen censurada por artistas en una galería, *Fuego en la oscuridad* (1994); la polémica generada por dos series que surgen casi en forma paralela, *Ecce Homo* (1995) y la *Ciudad y los miedos* (1995), en Guatemala, que giró sobre la pertinencia estética del desnudo masculino. Luego, el amplio debate alrededor del acto de censura en el ITCR de Cartago, en Costa Rica, de la muestra *Fragmentos de un deseo mendicante* (1994), que se mantuvo por varias semanas en un prestigioso medio de comunicación local y que involucró a alumnos de ese centro de estudios, al propio artista que defendió sus derechos, a la institución que se manifestó y al público lector, que opinó sin ver la exposición.

La fotografía de desnudo masculino ha provocado diferentes reacciones en el momento de presentarse en las diferentes muestras. Para acercarse a la recepción de este

tipo de obras se aplicaron ciertos postulados teóricos de la *Estética de la recepción*, promulgada por la academia alemana para los estudios literarios, que permite analizar de qué manera y bajo qué condiciones se efectúa la recepción de un texto, especialmente cuando es una obra de arte. Uno de los aspectos por tomar en cuenta es lo que se denomina *horizontes de expectativas* definido como la suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición y a merced de la cual es valorada. Para la teoría de la recepción, este horizonte de expectativas puede llegar a establecer una confirmación o una defraudación del texto.

En el caso de la fotografía de desnudo masculino esto resulta sumamente importante porque este *horizonte* determinará incluso si lo que se presenta es arte o pornografía. Hans Robert Jauss expresa que *“en el caso de una defraudación de las expectativas pueden ocurrir dos cosas: o bien la irritación del público produce un cambio de comportamientos y de normas, incluso un cambio de horizonte, (...) o bien puede inducir al público contemporáneo a un rechazo”*. (Jauss en Rothe, 1987: 17)

La fotografía, al igual que otros textos simbólicos, puede causar diferentes reacciones en el público. Para analizar su recepción luego, de varios años de haberse presentado al público, se ha recurrido a los únicos vestigios documentales que se han podido obtener: notas de prensa, crítica especializada y libros de visitantes. Las fotografías de desnudo masculino en Centroamérica son recientes; no han sido motivo de una crítica especializada, solo existen comentarios de prensa regularmente limitados de espacio, los aportes más eruditos provienen de críticos extranjeros y hacia solo uno de los fotógrafos. Los catálogos y documentos de registro son escasos y en algunas exposiciones prácticamente inexistentes.

Los momentos de tensión de la fotografía de desnudo masculino en Centroamérica se ubican en la década de los noventa y se detiene en 2000. Por lo anterior, se estimó

apropiado limitarse a seleccionar los momentos que marcan virajes decisivos de la historia de estos textos fotográficos de este tipo, este decir, desde el momento en que surge a la luz pública como imagen hedonista erótica, la bifurcación discursiva que sigue caminos paralelos: el discurso homoerótico y el político. Ambos tienen como telón de fondo las transformaciones de los paradigmas estéticos fotográficos y nuevas concepciones de lo masculino.

El desnudo fotográfico masculino ha sufrido censura, la cual toma muchas formas: se prohíben obras concretas, se suspenden ayudas a la creación, se cierran exposiciones. Este es un elemento clave en la recepción de este tipo de imágenes, ya que marca momentos críticos en la historia de estas fotografías.

Es notorio que muchos fotógrafos no han estado alertas al proceso de recepción. Solo Daniel Hernández-Salazar y Jaime David Tischler han creado mecanismos para registrar el parecer del público. Hay que resaltar que mucha de la promoción de la actividad cultural en el istmo se realiza a través de notas de prensa. Si bien los medios no tienen siempre una apertura a las secciones culturales, se mira como satisfactorio que la prensa anuncie una muestra, si bien esto es un gesto de consentimiento, la forma en que los periodistas realizan las notas no da pautas para un análisis de la recepción de la obra, ya que estas publicaciones o son orientadas por las galerías de arte o son inducidas por el propio artista. Solo en Costa Rica los críticos de medios impresos muestran un perfil crítico al dar a conocer la fotografía.

3.1 Fuego en la oscuridad

La irritabilidad que provoca la fotografía de desnudo con temática masculina en la sociedad guatemalteca es solapada. Este es un hecho consecuente con la estructura social del país, donde se encuentra arraigado el discurso patriarcal ladino, conservador, incólume hasta principios de los noventa⁷¹ y que actúa de diversas formas en la vida cultural del país.

El caso de *Fuego en la oscuridad* permite visualizar dos aspectos: primero, que la creación de este tipo de obra, al romper con las expectativas de los observadores (los primeros fueron artistas), causa reacciones. Otro aspecto es que esta transgresión a lo establecido es utilizada por el creador para manifestar su inconformidad con el sistema, por lo que hace visible una realidad de las masculinidades que está presente pero que el discurso patriarcal mantiene oculta, la masturbación. *Fuego en la oscuridad* (1994) es un escorzo frontal de un hombre acostado, con las piernas flexionadas, sobre un fondo negro, que es captado en el momento de giro hacia la izquierda, en el instante en que el sujeto eyacula, la que a su vez forma un arco luminoso sobre el fondo negro.

Hernández-Salazar fue invitado a participar en una exposición colectiva sobre el cuerpo en el arte, producida por la galería El Attico, en agosto de 1994, con motivo de su aniversario, la obra fue realizada exprofesamente para esa exposición, pero la fotografía fue descolgada, ante la protesta de un grupo de artistas que la consideraron no *apropiada*. Este incidente quedó registrado en un artículo de la Revista Domingo del diario Prensa Libre (1994) titulado *Un Adán controvertido*. Todo indica que las presiones procedieron de varios artistas que también participaban en la misma muestra, quienes protestaron, lo que obligó al

⁷¹ En Guatemala es notorio que el discurso patriarcal ladino se ha visto atacado por los movimientos feministas, pero en forma más notoria, por los movimientos de reivindicación indígena. Esto puede notarse en los Acuerdos de Paz, firmados en 1996.

encargado en ese momento de la galería a retirar la obra de la exposición y luego avisó de lo sucedido al artista. El mismo artículo expresa la postura de la galería:

...uno de los propietarios del Attico explicó que las presiones de dos artistas que participaban en la muestra, uno que otro visitante y aparentemente una llamada telefónica de algún funcionario de Bellas Artes, obligaron al encargado de la galería a quitar la fotografía. (Rivera, en Revista Domingo en Prensa Libre, 1994: 12)

La reacción de Hernández-Salazar no se hizo esperar y expresó que el encargado de la galería estaba muy incómodo, no podía explicar lo ocurrido y menos justificar su decisión de quitar la obra. El artista pidió que colgaran la obra aunque fuese tapada con un rótulo que dijera censurada. Hernández-Salazar hace la denuncia a la prensa, la que genera el reportaje citado. Sobre su obra el autor dice: *Fuego en la oscuridad* es una forma poética en que el autor japonés Mishima describe el falo, y agregó: "... inicialmente tomé el asunto un poco en broma porque pensé que éramos más tolerantes, pero con lo ocurrido, confirmo que la sociedad es hipócrita. Siempre se hace de la vista gorda". (Prensa Libre, 1994:12)

El incidente no pasó a más. El artículo *Un Adán controvertido* es la única noticia sobre el hecho, no se encontraron más vestigios documentados. Los medios no le dieron más cobertura, ni se evidenciaron reacciones de los lectores. Este reportaje fue a la larga un apoyo a la obra del artista, como se puede apreciar en el mismo artículo en su introducción:

Ni el propio Adán causó tanta polémica cuando abandonó el paraíso como el desnudo incluido en la exposición colectiva programada por la Galería El Attico. La fotografía de Daniel Hernández demostró además que las actitudes hipócritas, revelan una visión distorsionada de nuestro propio cuerpo. (Prensa libre, 1994:12)

La periodista se apoyó en el discurso religioso para comentar en forma positiva la obra de Hernández, esto de alguna forma concilia la actuación del artista con una sociedad

altamente religiosa, aludiendo la desnudez como algo asumido en la Biblia. La publicación de *Un Adán controvertido* se constituyó en un apoyo moral a la obra del artista. Este caso revela que la recepción negativa rompe las expectativas incluso de artistas que consideran el cuerpo como un motivo ideal. Además, la galería está consciente de un ente controlador poderoso, en este caso el Ministerio de Cultura, que controla el cine y lo definido como pornográfico por el Estado guatemalteco.

Los documentos investigados, hacen evidente que el acto de censura de la galería se da por varios tipos de presión: la de algunos visitantes, la de artistas –algo que es peculiar– y la presión del poder real, el Estado. Lo que es pertinente señalar es que quien quita la foto es un encargado de menor rango de la propia galería, acción que de alguna forma se vuelve en contra de un espacio que se supone con apertura de criterio.

Resulta sorprendente la recepción de los artistas, lo que evidencia que la obra no satisfizo a sus pares, con los que se supone este fotógrafo compartía motivaciones. La manifestación del Estado a través de una llamada telefónica, ante la denuncia del hecho, muestra la reacción del poder por una difamación, la cual recibe como desestabilizadora del sistema. Las declaraciones del artista son un desafío, que un año más adelante se concretó con la muestra *Ecce Homo*.

El artículo de la Revista Domingo, además de presentar el hecho, consultó a profesionales sobre el incidente y pretendió dar una visión del porqué de lo sucedido. En una entrevista con Ofelia Titus, deja claro que una exposición de desnudos femeninos no causará tanta polémica y explica: eso se debe al machismo que aún predomina en la sociedad. Sin embargo, considera que en años recientes ha habido una tendencia a lo contrario. Esta profesional, ve el sexo desde dos perspectivas, la natural y la prejuiciada, en la primera visión están las culturas como la indígena que ve el cuerpo desnudo como algo

normal. La segunda se ciñe a patrones religiosos de conducta que rechazan la sexualidad, pese a que es algo natural y común entre los seres vivos. La cultura occidental lo ve con malicia y lo usa para el comercio y la obtención de poder.

El reportaje que se cita fue inducido por el propio artista al denunciar el hecho. Hay que tomar en cuenta que el diario Prensa Libre era en ese momento el periódico de mayor circulación a nivel nacional y está considerado como un medio conservador. La publicación puede considerarse como un punto a favor de Hernández-Salazar, incluso, al ilustrar el artículo con una fotografía del artista ante la obra colgada envuelta en papel. Muchos pueden verlo como un acto propagandístico del fotógrafo, pero más bien es una denuncia contra el poder patriarcal omnipresente. Sin embargo, esta reseña muestra ciertos comentarios arriesgados y poco informados, ya que expone afirmaciones sin fundamento como el expresar que el cuerpo desnudo es algo normal para los indígenas, no aclara que es eso "normal". ¿Cree esta psicóloga que los indígenas carecen de prejuicios sexuales?. Esta observación es fatua y responde a una idealización a ultranza de las culturas subalternas.

En el artículo *Un Adán controvertido*, en su parte final, el creador hace ver un aspecto importante de las condiciones en que se produce esta obra: "*existe una ola moralista en el país que incluye al gobierno, ciertas tendencias políticas representadas en el Congreso y otros sectores sociales*". Deberá entenderse, esa ola moralista, como un afán de hacer prevalecer el discurso patriarcal, que en este caso afirma que lo estético es el cuerpo femenino –bajo ciertas normas de exhibición- no así el desnudo masculino, que se presenta en una forma poco ortodoxa, el que es recibido como pornografía. Esta palabra nunca es mencionada, pero flota en la actitud moralista denunciada. Hay que hacer notar que en este momento histórico del país se está en las negociaciones de los *Acuerdos de paz*

y paralelamente surgen las numerosas iglesias evangélicas, que fortalecen una visión conservadora en Guatemala.



3.2 Ecce Homo

Esta primera exposición de desnudo masculino en Guatemala, inaugurada el 20 de abril de 1995 en la galería del centro cultural El Sitio, en la Antigua Guatemala, tuvo gran notoriedad en los medios de comunicación guatemaltecos, ya que fue registrada por los más importantes. Los quince documentos consultados van desde notas invitando a ver la muestra, reportajes, entrevistas, hasta notas de réplica a comentarios. Todo esto generó el ambiente para un foro sobre el desnudo masculino.

La mayoría de las notas periodísticas fueron ilustradas con imágenes de la muestra. Por ejemplo el diario Prensa Libre publicó el 9 de abril de ese año una fotografía que ocupa más de un tercio de la página, con un pequeño texto que dice:

De colección.⁷² Un anticipo de la muestra artística de Daniel Hernández que podrá admirarse en el proyecto cultural El Sitio, Antigua Guatemala, a partir del 20 de abril. (Casos, cosas y personas, en Prensa Libre, 1995: 16).

Esta fue la primera noticia que se registró de *Ecce Homo*. La imagen muestra a un hombre fornido con el torso desnudo, sus manos sostienen la orilla del pantalón oscuro, que está colocado a la altura del pubis. El efecto de la luz cenital ilumina el tórax y resalta la bien trabajada musculatura de brazos, torso y abdomen. El rostro mira hacia arriba, lo que

⁷² Las negritas son del diario Prensa Libre.

hace visible todo el cuello y la barbilla del personaje. La postura connota una actitud de disposición. El hombre parece emerger de las tinieblas, ya que el fondo y el espacio circundante de la figura es negro. Prevalece el interés del medio por mostrar la imagen, e insinúa que se podrá ver más en la exposición de Hernández-Salazar. Curiosamente la página que le antecede, la 15, reseña una exposición fotográfica de Mario e Igal Permut. Esto da una idea del interés de la fotografía en ese momento en Guatemala. El 19 de abril, el diario El Gráfico presenta en su agenda cultural el anuncio de esta exposición, donde se dan los datos de fecha, lugar y hora de inauguración de la muestra, así como datos biográficos y trabajos anteriores como fotógrafo. En el texto establece el siguiente comentario que sitúa esta producción:

...el desnudo es una de las tres series de fotografía artística a las que Daniel Hernández se encuentra más dedicado. Dicha serie fue iniciada hace más de diez años y una selección de la misma se podrá apreciar en la exposición *Ecce Homo*, que será la primera MUESTRA FOTOGRAFICA DE DESNUDO MASCULINO⁷³ que se presenta en Guatemala. Parte de ésta colección ha sido expuesta en la Wessel O'Connor Gallery de Nueva York. (Vida Social, en El Gráfico, 1995: 6)

El texto anterior despeja cualquier duda sobre la producción de Hernández-Salazar, que desde el inicio de su carrera fotográfica mostró interés por el cuerpo, el retrato y la fotografía periodística. Al mismo tiempo queda registrado el hecho de que este fotógrafo se ha interesado por el desnudo masculino desde años antes, por el dato que indica el texto, se sitúa la génesis de estas obras en la década de los ochenta, lo que coincide con su primera exhibición en 1986, en la exposición *Tricono*.

También la noticia fija esta muestra como la primera en su tipo en Guatemala. Es notorio el énfasis que el editor da al hecho al escribirlo en mayúsculas. De igual forma

⁷³ Las mayúsculas son del diario El Gráfico.

queda claro que Hernández-Salazar había iniciado una internacionalización de su trabajo antes de esta muestra, la galería Wessel O'Connor de Nueva York se especializa en fotografía contemporánea.

Un dato importante es que este comentario que anuncia la exposición fue ilustrado también con una imagen que formó parte de la muestra, pero fue *editada*, especialmente en el área genital, que formó parte de la imagen original. El mismo 19 de abril, el diario Siglo Veintiuno publicó la entrevista *Daniel Hernández presenta un viaje estético por la geografía masculina*, escrito por Rosa María Paniagua. Este texto puede catalogarse como promocional a la muestra, ya que las preguntas de la periodista llevan al fotógrafo a explicar la génesis y el por qué de la muestra, las interrogantes más significativas son:

RMP ¿Qué lo llevó a buscar el desnudo masculino como medio de expresión?

DHS Creo que es un tema que no se ha tocado en nuestro medio. Se ha considerado un tabú. El cuerpo femenino sí ha sido utilizado hasta la explotación, mientras que el masculino no. Es una forma de ir contra la corriente y crear polémica.

RMP ¿Cómo encontró los modelos?

DHS Buscándolos. Fue más difícil de lo que creí. Pensé que era más fácil conseguir modelos hombres que mujeres, pero resultó siendo lo contrario. Para mi sorpresa me encontré que el hombre puede ser tan puritano y conservador como la mujer.

RMP ¿Piensa escandalizar al medio con estas fotos?

DHS No es mi intención. Mi deseo es hacer que la gente se abra a propuestas diferentes y provocar un cambio en la forma en que las personas ven su cuerpo. Yo encuentro al desnudo muy democrático, porque es un estado en que todos hombres y mujeres, somos iguales.

RMP ¿Qué precios tendrá que pagar por esta muestra?

DHS No sé. Espero que más que precio sea premios. Pero nunca se sabe. (Paniagua, Guía 21, en Siglo Veintiuno, 1995: 29)

Esta entrevista muestra varios aspectos puntuales en la génesis de las imágenes de desnudo masculino en este fotógrafo quien es el primero en hablar abiertamente sobre el tema. No hay registros de que algún fotógrafo lo haya hecho antes de 1995, solamente se detectan controversias alrededor del desnudo femenino, en la pintura, especialmente en la obra de la artista guatemalteca Antonia Matos y luego del pintor Manolo Gallardo. Se pone

de manifiesto, en forma relevante, el deseo de equiparar la percepción del cuerpo masculino y femenino, su propia respuesta hace evidente el desbalance que se percibe en la representación de los cuerpos. En esta respuesta se enuncia un deseo de crear polémica, hay interés por parte del autor de enfrentar los discursos imperantes en la representación del cuerpo. En la entrevista es enfático en no querer escandalizar ni causar polémica, pero se está consciente del impacto que causan, he ahí la importancia misma de esta nota de prensa. Se percibe un deseo por minimizar el impacto de las obras, además, se basan en una supuesta democratización social, difícil de hacer operativa.

Este autor habla de querer que los observadores se abran a la percepción de nuevas propuestas visuales donde hombres y mujeres sean percibidos en semejantes condiciones simbólicas, esto parece conectarse con ideas propias del Naturismo, las que el autor parece compartir. Puede interpretarse que ver la ropa como signo sobre un cuerpo determina distintas formas de poder, que al estar desnudo desaparecerán, algo que abriría un nuevo debate.

En relación con los modelos, Hernández-Salazar hace ver cómo el hombre guatemalteco parece estar inmerso en el discurso patriarcal imperante. La referencia al puritanismo y conservadurismo de los varones guatemaltecos confirman las presiones que estos reciben en la sociedad. Se remarca el espíritu de búsqueda del tipo de hombre que se sienta libre de mostrar su cuerpo, algo que fue difícil encontrar en la sociedad guatemalteca, no cualquier hombre se desnuda para una fotografía, prueba de ello es que si bien el autor logra encontrar al modelo, su rostro desaparece.

A ese espíritu de búsqueda le antecede un cierto valor estético que este fotógrafo parece tener en mente al momento de hacer sus fotografías. Su prototipo ideal es difícil de encontrar en el país, dadas las condiciones étnicas de una nación multicultural y multiétnica

como Guatemala. La entrevistadora, al preguntar específicamente por los modelos antes de los contenidos simbólicos de la obra, parece atender a la corporeidad de los sujetos fotografiados más que a la fotografía misma. Sin duda Hernández-Salazar redescubre un tipo de hombre que antes no había sido presentado en los campos del arte y medios de comunicación.

Otro aspecto que queda registrado es el interés por el reconocimiento del valor estético de estas obras. Este valor ha quedado definido por algunos críticos y galerías locales. Algo muy diferente a la actitud fuera del país. Como se dijo anteriormente, las fotografías de desnudo de este autor han sido editadas en la mayor antología del desnudo masculino en fotografía donde solo él aparece en representación de Latinoamérica, editada en Alemania, además de otras importantes publicaciones sobre el tema producidas en Estados Unidos.

Esta entrevista es un espacio que le permite al fotógrafo expresar aspectos específicos: primero, le permite remarcar que la sociedad guatemalteca mantiene un tabú respecto al cuerpo masculino, lo que le brinda la oportunidad de crear polémica. Es posible percatarse lo difícil que es lograr modelos, dentro de esta sociedad debido a los prejuicios.

El autor ve esta muestra como un reto a la sociedad. A pesar de que este periódico hizo la entrevista y publicó una de las fotografías en un tamaño bastante notorio, al compararla con el original se nota la manipulación (a través del programa photoshop) para atenuar la imagen (oscureciendo en el área genital). Esto deja entrever cierta mesura de diario Siglo XXI al abordar el desnudo masculino.

Esta muestra recibió una cobertura importante en varios periódicos locales, como el diario El Gráfico que reseñó la apertura. Destaca la realizada por la prestigiosa revista

Crónica⁷⁴, que en su sección de La cultura & el ocio, publicó *Temas al desnudo* escrita por Silvia Lanuza, donde se reseña que esta muestra puede ser considerada controversial, y da como origen la controversia del año anterior causada por la censura a la obra *Fuego en la oscuridad*. Esta nota dio pie para que Hernández-Salazar expresara:

Nuestra sociedad es machista, por lo que es más fácil aceptar que una mujer pose desnuda, a que lo haga un hombre, porque a éste se le considera intocable. Pero, ¿Por qué solo a la mujer se le tiene que utilizar como objeto, si en algunos países al hombre ya se le utiliza como tal? (Hernández en Lanuza, en Crónica, 21 abril, 1995: 72).

Una vez más surge el calificativo de machista para la sociedad guatemalteca, es un aspecto que el fotógrafo tiene muy claro y reafirma el hecho cultural de que el desnudo femenino está aceptado como paradigma de lo bello. Ahora bien, la periodista trata de situar la obra de Hernández-Salazar como cauda de una corriente temática foránea. Cuando expresa *si en algunos países al hombre ya se le utiliza como tal* se camufla el interés por este tipo de imágenes. La periodista juzga las imágenes de rígidas y faltas de expresión, esto sucede a que la mayoría de los modelos de estas imágenes no muestran el rostro, algo peculiar en la fotografía de desnudo en sus inicios, pero es un aspecto que connota más un gusto personal y una falta de experiencia en la lectura de la fotografía. Las obras que integran *Ecce Homo* son altamente expresivas en la forma corporal, algo que parece no haber asumido Lanuza.

El 26 de abril, el diario El Gráfico en la sección *Usted* publica como personaje del día la exposición *Ecce Homo*, y brinda datos de la muestra. El 23 de abril, la revista Domingo de Prensa Libre publica el reportaje *Una prueba para Adonis*, de Eileen Rivera, con base en

⁷⁴ La revista Crónica fue un hito en la historia de los medios de comunicación impresa en Guatemala, fue la primera en su género que duró varios años. Integrada por profesionales del periodismo, creó escuela en la forma de abordaje de los temas políticos, deportivos y de arte. Fue el primer medio que elaboró una crítica sobre exposiciones. Solo el hecho de ser reseñado por esta sección se constituía en motivo de orgullo, en un país donde no existen instituciones que puedan valorar el arte. Aun hoy en día se carece de mecanismos de consagración.

entrevistas al propio fotógrafo. Este no señala ningún incidente, es más que todo un texto promocional de la muestra. El texto inicia con referencias al discurso religioso, específicamente del libro del Génesis, lo que orienta la lectura de la muestra hacia el hecho natural de la desnudez, de la que habla la Biblia desde su inicio. Indica que en Guatemala la exhibición de un desnudo, especialmente masculino, puede generar censura o malestar a causa de la formación judeo cristiana, y se hace referencia a la censura en la galería El Attico el año anterior, señalando Hernández-Salazar que hay un conflicto y un sentido de culpa entre quienes observan los bellos cuerpos masculinos. Además del texto bíblico con que inicia la nota, Rivera hace referencia a Adonis, como otra estrategia de amortiguamiento al discurso del desnudo masculino. Sobre el nombre de la muestra, en la parte final del texto expresa:

El nombre del ensayo, sin embargo, busca expresar los conflictos y sentimientos muy personales del artista. Aunque a no dudar, la tortura que acompaña al **Homo**⁷⁵ puede ser moderna. La frustración por limitantes en el medio puede llegar a ser un suplicio, expresa Hernández. (Rivera, en Prensa Libre, abril 23, 1995: 15)

Rivera, quien ha cubierto el acto de censura el año anterior, publica su nota previendo posibles situaciones similares. He ahí su estrategia de utilizar el recurso del texto bíblico, así como el de la cultura griega antigua al mencionar a Adonis. Esto sitúa y remarca las obras de Hernández-Salazar como textos artísticos, pues está consciente de la formación del posible público guatemalteco.

El fotógrafo aprovecha el espacio para manifestar percepciones que tiene del observador varón, al señalar la existencia de conflicto y sentido de culpa por ver hombres desnudos. Estas observaciones del artista están íntimamente relacionadas con la

⁷⁵ La negrita es de la autora.

construcción de la masculinidad por parte de los guatemaltecos, y hace evidente que el rechazo se debe a la construcción patriarcal de la masculinidad, que actúa como censor de los observadores. El cierre del reportaje queda marcado por el hecho de resaltar la palabra *Homo* en negrita. Hernández-Salazar al titular su muestra *Ecce Homo*, toma un texto proveniente de los evangelios, "He ahí al hombre", la imagen de Cristo después de la flagelación, pero el artista utiliza en forma capciosa este nombre, que en su lectura denotativa expresa tanto el significado religioso como el de he ahí al hombre, que las palabras latinas expresan en sí mismas.

Connotativamente hay un acercamiento al discurso gay que la palabra *Homo* expresa como parte del vocablo *homosexual*. A lo que la periodista atina expresando en forma críptica lo doloroso de la identidad gay, lo que es reafirmado por el autor cuando expresa lo relativo a la frustración que causa el medio para esta manifestación identitaria llega a ser algo parecido a un suplicio. Este artículo muestra tres imágenes de las expuestas en *Ecce Homo*, sin ediciones, aunque con el debido recato de mostrar las menos conflictivas. Pocos espacios han sido tan abiertos a la difusión de este tipo de imágenes.

La exposición de Hernández-Salazar logra visibilizarse a tal punto que en el suplemento cultural del diario El Gráfico del 26 de abril de 1995 en la columna *Personaje del día* nomina a Daniel Hernández-Salazar por la exposición *Ecce Homo* y publica la obra *Dorso*, aunque editada. El 1 de mayo, el periódico Prensa Libre publica la nota *Ellos nos han desnudado ahora se desnudan*, de María del Carmen Pellecer de Farrington, quien critica la publicidad y difusión que se ha dado al hecho de que se muestren fotografías de desnudo masculino que, luego de una introducción, entrevista a Hernández-Salazar, el texto en su primera parte expresa:



Ver mujeres desnudas se ha vuelto tan común que ya no llaman la atención, pero cuando la cosa cambia se vuelve un acontecimiento en nuestro medio. (...) La colección puede dividirse en tres aspectos: lo artístico donde destacó, en algunas fotografías, la geografía del cuerpo masculino, con contrastes y texturas evidentes, las posturas afeminadas que a veces nos hicieron retroceder y lo directamente erótico. (Pellecer, en Desfile, Prensa Libre 1-5-95:30)

Esta nota deja entrever una posición pseudofeminista que percibe el hecho de una nueva postura ante lo masculino, pero actúa en forma crítica, sin ver que se trata de una acción dentro de un proceso de liberación masculina, lo cual muestra que la verdadera postura de Pellecer está imbuida en el discurso patriarcal. En cierta forma expresa una molestia por la difusión que tiene el tema del desnudo masculino, sin percatarse que se trata de un nuevo discurso respecto a la masculinidad. Pellecer en su abordaje crítico ve en *Ecce Homo* tres sectores de imágenes: las artísticas, las poses afeminadas y las eróticas, se hace evidente cierta confusión para poder determinar lo que es estético. Su forma de clasificación connota su visión patriarcal, separa lo que es arte de lo erótico y de las poses afeminadas.

La posibilidad de posar femeninamente es rechazada, lo que reafirma una vez más su visión hegemónica heterosexual del hombre como un ser fuerte, vertical, sin otra posibilidad de representación. Lo artístico es definido por aspectos de habilidad técnica. Para lo erótico no tiene un calificativo, pero es un hecho que no lo puede definir. Esto hace que este texto incluya una entrevista con el fotógrafo:

MCPF: ¿Cómo diferencias lo erótico de lo pornográfico?

DHS: Lo pornográfico no tiene intensidad artística, son conceptos que están muy relacionados a la escala de valores, lo que es natural en unas culturas en otras son escandalosas.

MCPF: ¿Por qué fotografías de la erección?

DHS: En estas fotografías hay un poco de introspección, tal vez el deseo de hacer investigación de la intimidad, permitir al espectador ver algo que no está permitido y que sucede a cada minuto.

MCPF: ¿Cuál es el propósito fundamental de este tema?

DHS: Cuando te quitas la ropa, la gente se quita jerarquías, allí nos damos cuenta de que todos somos iguales, lo que sucede también es que la gran mayoría de gente no confronta las cosas, menos su propio cuerpo. En relación a lo femenino de ciertas posturas, es querer mostrar que tanto de mujer hay en un hombre. Lo demás son convencionalismos, al fin es un cromosoma lo que hace la diferencia. (Pellecer, en *Desfile*, Prensa Libre 1-5-95:30)

Vincular la imagen del desnudo masculino con la pornografía es un hecho constante en las mentalidades conservadoras, el autor tiene que exponer constantemente que se trata de un hecho artístico. La pregunta de la periodista por un lado sirve para aclarar, pero su estructura se percibe como inquisitorial. Preguntar sobre las fotografías de desnudos con erección lleva a una respuesta relacionada con ese interdicto de no ver por un mandato cultural, el fotógrafo trata de vencer este obstáculo. El hecho interesante es que esta exhibición solo mostraba una pequeña pieza donde el personaje muestra el pene erecto, *Sueño*. Pero el impacto parece ser tal para la periodista, que generaliza esta particularidad a toda la muestra. En cierta forma articula el escándalo y lo sensacionalista a la exposición. El cuestionamiento sobre el propósito fundamental de la muestra es un deseo por conocer la postura del autor ante el tema que ella ve censurable y cubierto por el manto del discurso artístico. Esta parte de la entrevista connota una postura oculta de malestar ante la exposición. Esta nota está ilustrada con una foto de Hernández-Salazar, a diferencia de las publicadas hasta la fecha que han mostrado las fotografías de la exposición, se trata de identificar al autor de esas obras.

Este texto provoca una respuesta, días después, por parte de Hernández-Salazar, titulada *Ampliación al tema del desnudo masculino*, la que es publicada el 8 de mayo en la misma sección del diario. Esta nota es importante ya que registra otros aspectos de la

recepción de la obra sobre variados aspectos. Sobre lo relativo a las posturas afeminadas en los desnudos el artista expresa:

...a lo que la licenciada Pellecer de Farrington calificó de posturas afeminadas dentro de mi serie, le comenté que una amiga me dijo que, durante su visita a mi exposición, se preguntaba: ¿qué tanto de mujer había en un hombre?, a lo que luego yo agregué: ¿qué tanto de hombre habrá en una mujer? Con esto quise ejemplificarle el cuestionamiento que, creo todos debemos hacernos antes de emitir un juicio acerca del algo, para no caer en convencionalismos que nos pueden oscurecer el camino hacia la verdad o hacia nuevas ideas. (...) yo creo que ni hay posturas afeminadas o femeninas, ni masculinas, en esta serie o en cualquier otra manifestación artística. Lo que hay son posturas simplemente. (...) pienso que esa forma de ver las cosas es consecuencia de las convenciones que la sociedad o cultura establece y dicta a sus miembros para calificar o etiquetar a las personas y los hechos. Cosa con la que yo no estoy de acuerdo, mucho menos en el arte. (...) No me cabe en la cabeza que un hombre tenga que aparecer blandiendo un rifle o un hacha, estar sucio y sudado y adoptar la postura menos estética para dar idea de masculinidad, algo así como El hombre Rubios⁷⁶. (Hernández-Salazar, en *Desfile*, en *Prensa Libre*, 8 de mayo, 1995: 104)

La publicación de la respuesta de Hernández-Salazar a Pellecer es poco usual, especialmente por las ideas que sobre la masculinidad maneja el autor⁷⁷. El autor aplica conceptos propios de la teoría de género, y específicamente aspectos de la masculinidad que en Guatemala aún hoy en día manejan un grupo reducido de personas. Se exponen claramente ciertos elementos de construcción de lo masculino por mandato social (la fuerza del patriarcado). El salirse de la norma es descalificado desde una postura homofóbica como la mostrada por Pellecer. Existe una mirada lúcida en el autor, consciente de la visión patriarcal, que impone a través de etiquetas. Al mismo tiempo, se muestra en contra a la representación masculina heroica alusiva a la fuerza y el poder sobre el débil. El fotógrafo da testimonio de ese influjo impuesto por el discurso patriarcal desde la

⁷⁶ Aquí Hernández-Salazar se refiere a los anuncios de los cigarrillos Rubios, que por esa época concentraban la marca en la figura de un hombre musculoso, atractivo, sensual que se convirtió en un icono de masculinidad en Guatemala.

⁷⁷ Hay que tomar en cuenta que *Prensa Libre* es un medio conservador, en esa época era el de mayor circulación en Guatemala, y representa una de las aristas del poder.

publicidad, lo que él contrarresta con una nueva postura, más intimista y libre, de la forma de ser de ese mismo hombre, que se difunde por los medios de comunicación.

Un atisbo de polémica se visualiza en el cruce de comentarios aparecidos en el diario El Gráfico, entre el periodista Augusto César Chupina en la sección cultural, del martes 2 de mayo de 1995, quien se refiere a *Ecce Homo* de la siguiente forma:

Muchas veces pareciera que nos quieren dar atole con el dedo como sucede con esta exposición de desnudos masculinos la cual si es polémica es debido a que se hace en La Antigua Guatemala, un lugar muy conservador y a la vez se haya publicitado muchísimo dándole énfasis al morbo en sí. Pero ¿dónde están realmente los valores estéticos? Si bien es cierto hay piezas muy valiosas como Suspendido y Alzado que le dan otro matiz a las formas del cuerpo hay algunas muy estéticas aunque de concepto trillado como Torso y Dorso. (Sección Cultural diario El Gráfico, 1995:2)

El periodista parece sentirse confuso por lo que vio, se nota que maneja algunos conceptos sobre arte, aunque no articulados en forma correcta. Primero expresa que la muestra fue publicitada en forma morbosa, algo que no es cierto. Luego se pregunta dónde están los valores estéticos, con lo que pone en duda la calidad estética de la muestra, algo que al parecer no cuenta con parámetros claros para la lectura de la fotografía, aunque finalmente expresa que algunas piezas sí dan otro matiz al cuerpo. Es una reacción muy particular de censura y aceptación al mismo tiempo.

Luego, el 8 de mayo en el mismo diario El Gráfico, aparece la nota *A propósito del desnudo masculino*, de María Mercedes Arrivillaga. Esta destacada actriz y periodista cultural del medio guatemalteco escribe motivada por el comentario de Chupina. Este comentario justifica la presencia del desnudo masculino y expresa:

En la exposición de Daniel Hernández volvemos a apreciar al hombre, a *Ecce Homo* tal cual, bello en su desnudez y, aunque no sé casi nada de fotografía, sí puedo apreciar la belleza y el buen gusto. ¿Homosexualidad? ¿Morbo? ¿Pornografía? No, simplemente hombres en distintos escenarios mostrando su desnudez. Como mujer no me sentí ofendida ni horrorizada ante el hombre como figura estética. La exposición me pareció de buen

gusto, sobria y auténtica. (...) En su búsqueda no está el escándalo, está una propuesta que puede o no gustar". (Arrivillaga, 1995: 10).

Lo importante de esta nota es que puede considerarse como una reacción al comentario de Chupina, que ha dejado entrever cierta inconformidad y duda de los valores estéticos de la exposición *Ecce Homo*. Arrivillaga, al igual que otros periodistas, sí percibe los aspectos estéticos de la muestra, y en su calidad de mujer expresa su conformidad. Se percibe que el comentario proviene de una mente no condicionada por el patriarcado tradicional. Su calidad de actriz reconocida permite validar el desnudo masculino desde el punto de vista estético.

Toda la defensa de Arrivillaga está orientada a insistir en que las obras de Hernández-Salazar son equiparables a los desnudos de las obras de arte, se apela a valores estéticos ya consagrados, con el interés de minimizar cualquier efecto que se tenga de las instituciones enmarcadas en los valores patriarcales. Al mismo tiempo parece que ambos periodistas no asumen la fotografía dentro del campo del arte y apelan a las clásicas obras de arte para minimizar cualquier posible enfrentamiento que cause el excesivo realismo de la imagen fotográfica. Se niegan los elementos perturbadores relacionándolos con el arte ante la imposibilidad. Se niega el erotismo de las imágenes en sí mismas, a su potencial subversivo en relación con la sexualidad. No hay argumentos valederos y de más peso en el comentario, lo que devela desinformación.

Ninguno de los periodistas (Chupina y Arrivillaga) vislumbra la posibilidad de leer nuevos aspectos de las masculinidades. La mayoría de los comentarios suscitados por la muestra giran alrededor de la estética sin llegar a esgrimir argumentos objetivos, tanto de la calidad fotográfica como del valor del discurso. Todas las alusiones a *Ecce Homo* en los

medios de comunicación situaron el tema del desnudo masculino y generaron en el mes de junio, en La Bodeguita del Centro⁷⁸, el foro *El desnudo masculino*.

No existen registros documentales, pero se tiene evidencia de que fue muy concurrido.⁷⁹ Para este momento el tema del desnudo masculino circulaba en la Ciudad de Guatemala, empezó a formar parte del pensamiento de cierto sector de la sociedad, quedó como un intertexto, del dominio popular, una prueba de esto es la tira cómica de Filóchofo⁸⁰, publicada en el diario Siglo XXI el 13 de junio. En la viñeta se hace alusión a Daniel Hernández-Salazar como fotógrafo que orientaba su trabajo hacia el desnudo masculino, dentro del marco de los efectos de la violencia en Guatemala. La caricatura presenta a una mujer y a un hombre desnudo frente a una pared, con sus manos se tapa el área genital. Sobre la pared que tiene un cartel anunciado el foro del desnudo masculino en la Bodeguita del Centro, con la ilustración de un desnudo masculino. La mujer de aspecto conservador, con vestido a media pierna y con un bolso colgado al hombro, pregunta al personaje desnudo, evidentemente ruborizado:

Disculpe...¿usted es uno de esos modelos de Daniel Hernández...? Y el personaje responde: No señora.. a mí me acaban de asaltar... (Filóchofo, en Siglo XXI, 1995: 104)

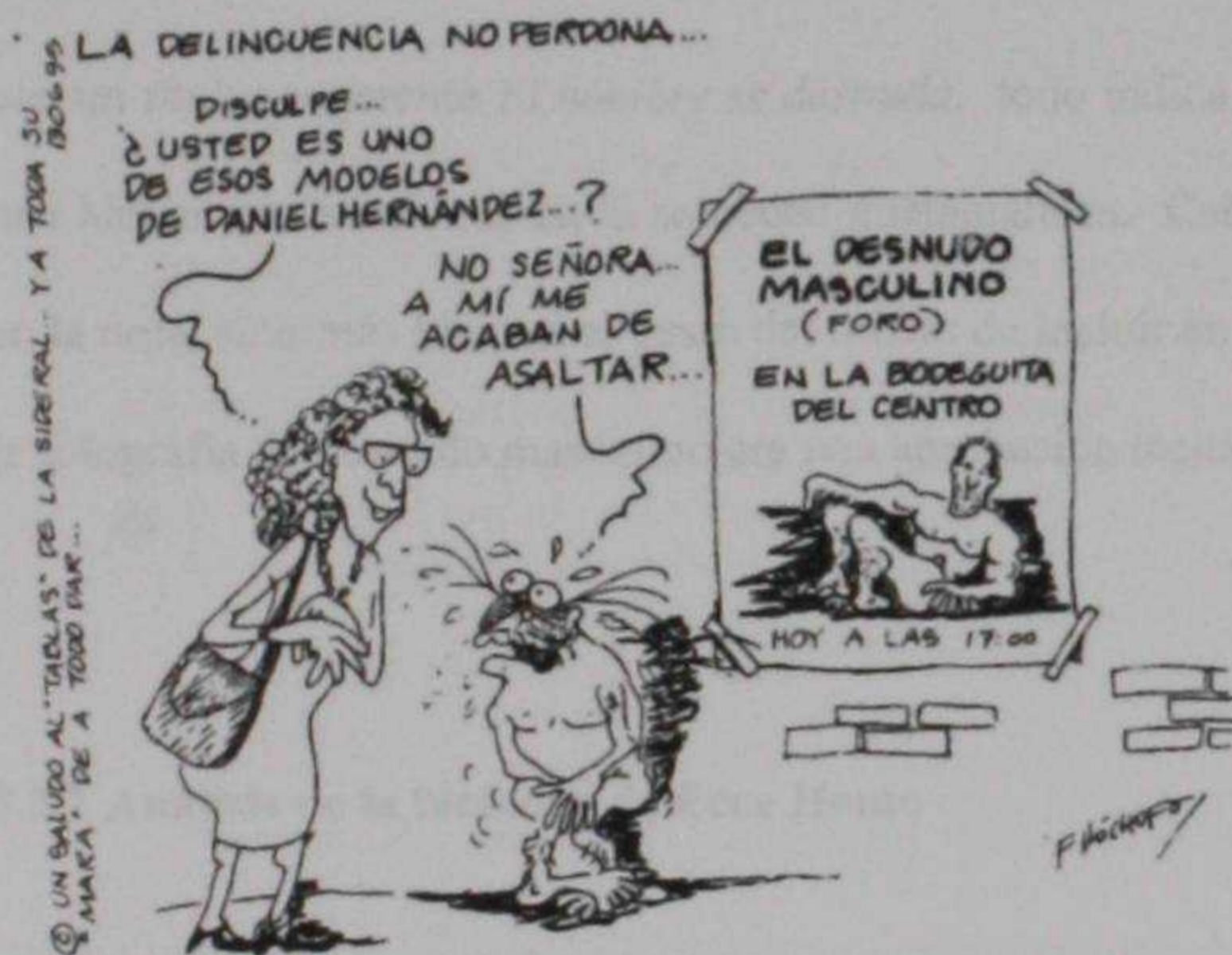
La caricatura es un documento importante, ya que recoge el sentir de un segmento de la sociedad guatemalteca, lo que algunos autores denominan la doxa popular, el dibujante la fija en un texto, que luego circula gracias a la difusión que se logra a través de un medio

⁷⁸ Este espacio cultural surge durante los gobiernos civiles. Desde su apertura difundió diferentes manifestaciones artísticas que durante los gobiernos militares estaban proscritas. Su gestión fue un referente para muchos animadores culturales ya que presentaba discursos distintos a los tradicionales. Podría decirse que este centro se manejaba con una visión influida por la teoría de género. Es por eso que no fue de extrañar que fuera el escenario para un foro sobre el desnudo masculino.

⁷⁹ El autor de la presente investigación participó como ponente y puede dar fe del numeroso público asistente.

⁸⁰ Filóchofo es el pseudónimo de Manuel Chacón, uno de los más destacados caricaturistas de Guatemala, quien en sus publicaciones diarias reflejaba diversos aspectos del acontecer nacional. Ser mencionado por Filóchofo tenía una gran trascendencia en el país.

como el diario Siglo Veintiuno, posicionado en ese año con gran circulación en la ciudad de Guatemala. Se podría decir que la sociedad guatemalteca de la capital, reconoce y está consciente de que Daniel Hernández-Salazar es un fotógrafo que ha transgredido los límites sobre el tema de la masculinidad.



Filóchofo,
Diario Siglo Veintiuno
Guatemala
13 de junio de 1995.
Página 104.

El último registro de la recepción de *Ecce Homo* lo constituye una pequeña pero significativa nota publicada el 22 de diciembre de 1995, en el resumen anual de noticias de la revista *Crónica*⁸¹. Junto a relevantes hechos noticiosos de tipo político y económico se publica un pequeño comentario titulado *El hombre se desnuda*, donde queda registrado:

El fotógrafo guatemalteco Daniel Hernández (sic) presenta (sic), el jueves 20 de, su obra *Ecce Homo*, con la idea de mostrar un ensayo sobre el desnudo masculino. El evento es considerado como la primera muestra fotográfica en ese género que se presenta en el país. Así Hernández reúne su trabajo de diez años. (*Revista Crónica*, 1995: 37)

⁸¹ La revista *Crónica* fue en ese momento uno de los medios de comunicación más importantes del Guatemala. Además el único medio que registró la actividad cultural en todas sus facetas, a través de periodistas especializados, lo que la convirtió en un referente para la investigación de arte.

Esta alusión en una revista de gran circulación nacional brindó, además de otras muchas acciones, uno de los mayores niveles de consagración de Hernández-Salazar como fotógrafo y como un intelectual comprometido con los cambios sociales de Guatemala. La revista fue muy selectiva al momento de publicar reseñas de exposiciones de arte, su temática llamó la atención de este medio. Al reseñarlo en su recuento anual lo menciona con un titular sugerente *El hombre se desnuda*, todo indica que el medio lo percibió como una idea nueva sembrada en la sociedad guatemalteca. Cabe resaltar no tanto lo apuntado en la nota, sino más bien en el gesto del medio de incluir en tipo de información referente a la fotografía de desnudo masculino era una aprobación tácita a las imágenes.

3.2.1 Análisis de la bitácora de *Ecce Homo*

Por iniciativa de Hernández-Salazar, durante la exposición *Ecce Homo* se coloca una bitácora⁸² que recogió comentarios de los visitantes a la muestra, y que se constituye en la única vía para conocer la reacción de su público. Se está consciente de que las exposiciones de arte van dirigidas a un determinado grupo de personas, con cierto nivel educativo, acostumbrado a asistir continuamente a este tipo de actividades. Aún así, es una vía válida para analizar la recepción del texto artístico.

Por este medio, la exposición recibió 80 comentarios, en muchos de ellos se expresaron felicitaciones al fotógrafo. En todos se percibe un tono afable y de admiración al *atrevimiento*. Son comunes expresiones como ¡Felicitaciones!; ¡Excelente!... siga así.

⁸² La bitácora puede entenderse aquí como un *libro de comentarios*.

Otros, regularmente los extranjeros, muestran extrañeza ante la exhibición de un tema como el desnudo masculino en una sociedad conservadora como la guatemalteca. Algunos connotan el conocimiento de la opresión de las ideas del patriarcado y otros la consciencia de que una muestra como esa apoya la apertura de nuevas ideas, algunos de los comentarios más sobresalientes son:

- “¡Gracias por intentar abrir nuevos espacios y perspectivas en esta nuestra Guatemala que tanto lo necesita! ¡Adelante! . (Sic)
- Como siempre, llenando los espacios ‘que no existen’ y siempre vanguardista y creador. (Sic)
- Muy buena forma de expresar y dar a conocer nuevas ideas sin tabú y sin miedo al mundo, donde en realidad lo más importante es la creatividad y nuevas formas de expresión. Mientras brille nuestra luz interior luche por salir expresando nuestra creatividad hacia adelante. (Sic).
- Te acompaño silenciosamente en tu éxito. Siempre estaré ahí desde afuera. Que difícil y fantástico sería poder ver el hombre igual que tú, desde adentro. (Sic)” (Bitácora exposición *Ecce Homo*, 1995)

La bitácora de *Ecce Homo* no registra ningún comentario soez, algo común en este tipo de registros. No existen indicios de querer insultar al artista por el trabajo expuesto. Hay que tomar en cuenta que este libro de comentarios se ubicó en un espacio institucional, evidentemente vigilado. La galería El Sitio, en La Antigua Guatemala, es un centro cultural con un área de exposiciones, biblioteca y un pequeño teatro y cuenta con vigilancia permanente. El espacio definitivamente condicionó la recepción de las obras.

El fotógrafo ubicó atinadamente su gesto de presentar una visión no tradicional del desnudo, regularmente pensado como femenino. Fuera de los comentarios antes expuestos no se encuentran registros de otro tipo de lectura, es evidente que además de amigos, la obra impactó a más de un visitante.

Se percibe un desconocimiento de muchos de los visitantes para expresar su sentir sobre una obra de arte. En varios casos no saben explicar la reacción que les causa la obra.

Algunos insisten en justificar la *pureza* del arte, aunque se trate de desnudos masculinos, lo que evidencia cómo la obra de arte puede despertar cierta lucidez ante un mandato subliminal de una cultura dominante. Uno de los comentarios más reveladores es el que dice: *Como siempre, llenando los espacios 'que no existen' y siempre vanguardista y creador. [Sic]* (Bitácora *Ecce Homo*, 1998). Esta expresión es del fotógrafo Mario Rivera, quien hace de las limitaciones del patriarcado una metáfora, un espacio que lo ocupa todo. Pero que visualiza el trabajo de Hernández-Salazar como un nuevo *espacio* de expresión, dentro de ese otro abarcador de todo, opción que ha estado vedada antes, he ahí la forma de llenar los espacio inexistentes. Puede intuirse que se trata de la masculinidad vista desde otros ángulos. Llenar espacios es calificado como creativo y de vanguardia, porque antes no se habían realizado.

El análisis de la bitácora de *Ecce Homo* deja entrever cierto grado de aceptación de la muestra por un público que visita regularmente en un espacio destinado al arte. Es decir que el perfil del visitante puede intuirse cultivado, lo que brinda una recepción óptima dentro de este grupo en particular.

La obra fue recibida por los medios de comunicación⁸³ como la oportunidad de salir de la monotonía y anunciar la muestra con un efecto sensacionalista y provocador. Existe una clara ausencia de comentarios negativos de otros visitantes en medios de comunicación. En cierta forma, se materializa un silencio yerto ante la presentación.

Las evidencias documentales de esta muestra comprueban la falta de una crítica especializada. Pero sí denotan cierta molestia o incomodidad por parte de los periodistas, no tanto a la desnudez misma del varón, sino a las alusiones a la feminidad en las poses y

⁸³ Hay que tomar en cuenta que, en Guatemala, los medios de comunicación son los difusores de las agendas culturales y de las manifestaciones artísticas.

en una única fotografía (de 30) que mostraba al modelo con el pene erecto. Ante estos señalamientos, se visualiza el mecanismo patriarcal de protección de la identidad masculina bajo sus leyes, que funciona en hombres y mujeres por igual. El artista se enfrenta con una nueva idea y visión, la cual evidentemente molestó a más de uno.

De la fotografía de desnudo masculino de Daniel Hernández-Salazar se pueden encontrar vestigios de su recepción a nivel internacional. Esto se da a través de su inclusión en libros de fotografía publicados casi al final de la década de los noventa, en Alemania y Estados Unidos. Con motivo de la publicación del libro *Eros* por la editorial Stewart, Taborly & Chang de Nueva York, la obra de este autor vuelve a tener notoriedad en el ámbito guatemalteco, a través de la revista *Crónica*.

En una entrevista titulada *Daniel Hernández. El erotismo es mi destino*, realizada por León Aguilera Radford, el fotógrafo da cuenta de su recorrido profesional con la fotografía de desnudo masculino. Destaca que la obra *Sueño de una siesta de verano* fue publicada junto a fotógrafos de la talla de Robert Mepplethorpe, Richard Avedon, Helmut Newton, Annie Loibovitz.

Su obra fue incluso publicada en el catálogo publicitario de ese libro. En la entrevista se destacan las preguntas: ¿Cómo cree que influye su trabajo en la sociedad guatemalteca? ¿Le gusta confrontar a los espectadores? A lo que el autor responde:

Confronta al guatemalteco con su doble moral. Muchas personas van a mis exposiciones solas, pues sienten vergüenza de admirar un desnudo ante sus conocidos. (...) Sí, es parte de mi trabajo (confrontar a los espectadores). Pero con el fin de construir algo mejor. Trato de crear un cambio en su actitud, sobre si ésta es conservadora. Para hacerlo estoy consciente de la clase de sociedad en la que me desenvuelvo. Así la potencia del impacto es tal, que no excede el umbral máximo, permitiendo que el shock sea positivo. (Hernández-Salazar, en *Crónica*, 1996: 79)

La obra de Hernández-Salazar ha sido recibida por los editores como una producción de calidad, digna de compartir un espacio con otros connotados fotógrafos a nivel

internacional. El libro *Eros* es el inicio de una consagración internacional que luego se verá reflejada en libros como *The Male Nude* (1998) de la editorial Taschen, o *Naked Man Too* (2000), de Universe Publishing. La entrevista además deja claras las intenciones del autor con respecto a tratar de cambiar la mentalidad respecto a la masculinidad y los efectos de la ideología patriarcal, aunque está consciente de su entorno.

3.3 En la ciudad de los miedos

Guatemala vivió un hecho singular en 1995: se presentaron dos exposiciones fotográficas de desnudo masculino, paralelamente a *Ecce Homo*. Leonardo Izaguirre presenta en la capital *En la ciudad de los miedos* (1995), en la galería El Attico. En este mismo espacio, un año antes fue censurado Hernández-Salazar con su obra *Fuego en la oscuridad*. El hecho de presentar dos exposiciones de fotografía de desnudo masculino en forma simultánea es poco usual. Esta vez el desnudo masculino allí mostrado no recibe ningún tipo de censura.

Las acciones de la galería por 'preparar' al público a través de una intensa visita a los medios de comunicación para anunciar la exposición son claras, aquí hacen referencias explícitas que sus desnudos son *artísticos*, ya que no presentan áreas conflictivas del cuerpo masculino –genitales–. Todos los textos presentan una justificación, generalmente la misma, del empleo del desnudo masculino como algo artístico en sí mismo, lo que conlleva a percibir cierta postura propia de la modernidad.

El periodista cultural Augusto César Chupina, en su columna de la sección cultural del diario El Gráfico publica la nota: *Leonardo Izaguirre: la frontera entre la pornografía*

y arte está en la mente (1995) donde se ve claramente el interés del periodista por definir la exposición *En la ciudad de los miedos*, como “una verdadera propuesta estética en la cual la figura humana masculina se funde con el paisaje.” Esta nota no profundiza en su postura respecto al desnudo masculino. Lo que sí queda claro de este texto es que su autor, una vez más, evidencia una preferencia por la exposición de Izaguirre y no por la de Hernández-Salazar, esto es indudable cuando expresó:

Al indagar a Izaguirre en torno a los escándalos (reales o ficticios) suscitados alrededor de las exposiciones de desnudos opina que en nuestro medio aún estamos atrasados. ‘Por ello el título *En la ciudad de los miedos* se explica por sí mismo ya que todos tenemos miedo a decir ‘me gusta o no me gusta’. Guatemala es una ciudad llena de miedos. (Chupina, en *El Grafico*, 1995: psn.)

Esta parte de la nota publicada deja entrever una pugna con Hernández-Salazar, ya que este fue el protagonista un año antes de censura de su fotografía *Fuego en la oscuridad* en esa misma galería. Lo apuntado por Chupina trata de crear un manto de duda sobre la autenticidad del incidente protagonizado por Hernández-Salazar y los personeros de la galería El Attico. Paralelamente, se puede notar la percepción de Leonardo Izaguirre sobre la recepción del desnudo masculino en Guatemala. Se le ve con miedo. Lamentablemente no se profundiza en el porqué de los miedos, solo se intuyen factores de índole sexual.

Además de la nota anterior, que no es una crítica, *En la ciudad de los miedos* recibe un comentario que es registrado por un periódico local⁸⁴, escrito por Gustavo Alejandro Ávalos Austria, que inicia su comentario con estas palabras: *La contemplación de la muestra fotográfica de Leonardo Izaguirre en El Attico me proporcionó placer estético y despertó en mí algunas reflexiones...* este comentario realizado por un visitante a la exposición es inusual, el señor Ávalos no es un personaje reconocido como crítico, lo que

⁸⁴ Lamentablemente no se cuenta con el dato del medio. Se intuye que fue en Prensa Libre o el diario El Gráfico.

imprime al texto cierto grado de duda y aprehensión. Su autor hace una reflexión sobre el desnudo presente tanto en el mundo griego antiguo como en el cristianismo. Y hace ver que es innegable que a un buen número de espectadores el desnudo les resulte incómodo, particularmente el masculino. Esto último es lo más importante para apreciar una recepción del texto fotográfico, evidencia la incomodidad que produce en los varones guatemaltecos el ver hombres desnudos, al tal punto que lo justifica y orienta su lectura. Fuera de este comentario no se produce otro que oriente una recepción de la exposición por parte del público.

3.4 Recepción de la obra de Giorgio Timms

Son escasos los documentos que registren la recepción de la obra de Timms, pese a que es un autor que ha mantenido una producción constante de este tipo de imágenes. Como podrá comprobarse en el cuadro de exposiciones de desnudo masculino, su actividad es significativa, con un promedio de una exposición cada dos años desde que expuso su primer muestra en 1990.

Hay que resaltar que en 1997, una entrevista promocional de una de sus exposiciones indica que una de las piezas que formó parte de la muestra *Proyecto Efe* (1990) y presentada en el Salón Nacional de la Fotografía de 1990, recibe el premio otorgado por el público. Este hecho es altamente significativo, ya que demuestra que el público visitante del Museo de Arte Costarricense, sede del evento, recibió de buena forma un desnudo masculino. Además, evidencia la apertura del museo tanto al lenguaje fotográfico como al

desnudo masculino. No se encuentran evidencias de un intento de censura, lo que deja entrever el nivel de profesionalismo de los funcionarios.

Con motivo de la exposición *Desencuentros* (1994) el Museo Nacional de Costa Rica publicó una nota en su boletín trimestral. Si bien se trata de una nota informativa sobre las motivaciones del fotógrafo para hacer la exposición, esta publicación también presenta una de las fotografías, tal vez la más emblemática de la serie. El incluir esta nota sobre la obra de Timms es un gesto de beneplácito que brinda la institución a su obra. En esta nota el autor brinda su punto de vista sobre la fotografía de desnudo masculino y su visión de la masculinidad, la cual es publicada sin ninguna cortapisa.

La serie *Prometeos* (1997) fue promocionada a través de una entrevista que ocupó la portada del suplemento *Viva* del diario La Nación, el diario de mayor circulación en Costa Rica. Con el título de *Luces y sombras honestas* (1997), la periodista Milena Fernández realiza una entrevista a Timms donde se relata la génesis de su carrera y su visión de la fotografía y particularmente de desnudo masculino. Esta entrevista ocupa la portada del suplemento y la mitad del formato lo ocupa una de las fotografías insignia de la exposición, un joven desnudo frente a una playa. En una segunda página continúa el texto y se publica tanto una fotografía de Timms como otra pieza de la exposición. La publicación de estas fotografías, así como el texto evidencian el gesto de apertura de un medio de comunicación, siempre tomando en cuenta imágenes no conflictivas, como ha ocurrido antes con notas similares publicadas a Jaime David Tischler en 1995. El hecho de incluir dentro del título el término *honestas*, brinda una orientación a la lectura de la entrevista, y es una clara evidencia de que el medio de antemano ya ha juzgado la obra en forma positiva.

3.5 Fragmentos de un deseo mendicante

Esta exposición fue comentada en tres reportajes aparecidos en diferentes medios de comunicación. Dos el 7 de julio de 1994, con motivo del anuncio de la inauguración, y otro el 23 de julio, el que sin duda es un registro de recepción de esta muestra. En este caso, todo parece indicar que los periodistas culturales tienen acceso a la obra antes que el público, lo que los convierte en lectores privilegiados, cualquier comentario que emitan a partir de esta primer percepción de la obra orientará la mirada de sus lectores.⁸⁵

Bajo el título de *Un instante, un bolero, un ángel*, Aurelia Dobles (1995) expresa en su introducción: “Jaime David Tischler intenta captar el parpadeo del amor en la exposición *Fragmentos de un deseo mendicante* (1995), en el Museo Calderón Guardia; para luego afirmar:

El amor carnal y el amor espiritual se desgarran en un bolero incansable donde los amantes son ángeles con las alas rotas. Interpretar las imágenes de Jaime David Tischler (...) es avocarse a distinguir, en un proceso abierto y múltiple, nuestras propias vivencias y certezas sobre el amor, en esa intertextualidad provocada por la verdadera obra de arte. (...) Los desnudos son los vocablos que en el lente de Jaime David adquieren su condición de humanosángeles ensimismados en succionar la dulceamarga herida del amor carnal.” (Dobles, en *La Nación*, 1995: Viva 14)

Esta es una de las mejores lecturas de esta serie de Tischler. Retoma ideas que el artista expresó en el catálogo de la muestra. Dobles hace una interpretación basada en aspectos simbólicos, que decodifica en forma lúcida. Es notoria la lectura del sentido final de la obra y no únicamente de lo denotativo, los cuerpos de varones captados en momentos de intimidad sexual.

⁸⁵ Hay que tomar en cuenta que, como líderes de opinión, ejercen cierta influencia sobre los lectores, algo que de alguna forma hace también la crítica especializada.

El reportaje ocupa una posición destacada en la portada del suplemento, es un gesto de la editora-redactora, que se interpreta como de aprobación e interés por la obra. A diferencia de otras exposiciones de desnudo masculino donde salen a flote aspectos de la masculinidad hegemónica y su recepción por parte de los hombres, aquí la periodista encuentra un sentido a la obra, que servirá como una orientación previa a los posibles visitantes de la muestra. Hay que tomar en cuenta que muchos curadores tradicionales ven en la obra de Tischler una fotografía vinculada al discurso gay, por lo que la esquivan y encasillan.

Aurelia Dobles pasa por alto este discurso y va más allá. Este artículo evidencia una formación profesional por parte de la periodista, conocedora de los procesos simbólicos del arte, algo que no se ha encontrado en otras notas similares en la región.

El mismo día que se publica el artículo de Aurelia Dobles en La Nación, el Semanario Universidad⁸⁶ publica un artículo promocional, de media página en la sección cultura, donde se anuncia la exposición y se dan datos del autor, su formación y planteamiento estético de la muestra. Aquí no se percibe ningún rastro para visualizar la recepción de la obra. Su importancia radica en que junto a ella se publicó la fotografía *Retrato del artista como tercero excluido*, que muestra tres cuerpos masculinos desnudos fundidos en un abrazo. Tischler ha logrado la publicación de su fotografía en un medio de comunicación serio y de gran difusión dentro de la comunidad universitaria. El gesto de haberla publicado es un indicio de la apertura del semanario, se han vencido espacios tradicionalmente conservadores.

⁸⁶ El Semanario Universidad, es una publicación de la Universidad de Costa Rica –UCR– y tiene una amplia difusión en la ciudad de San José.

La siguiente evidencia de recepción de *Fragmentos de un deseo mendicante* es la nota publicada el 23 de julio de 1995 en el diario La República. Escrito por Álvaro Matta Guillé, y titulado *En las habitaciones de la soledad*, este artículo es una crítica formal que trata de internarse en el contenido de la obra de Tischler, vinculándola a los aspectos existenciales y filosóficos del amor. Es una lectura personal de las imágenes de la exposición. A la par del texto se publican dos fotografías que, si bien muestran desnudos, no llegan a visualizar su verdadero contenido.

La publicación de estos artículos con fotografías no parece causar ninguna reacción en los lectores o el público visitante a la muestra. Podría entenderse que los lectores de los diarios están familiarizados con este tipo de imágenes, aunque puedan resultarles incómodas. Hay que tomar en cuenta que Tischler realiza su producción luego de las continuas y a veces paralelas exposiciones de Giorgio Timms, lo que de alguna forma preparó al público.

3.5.1 Censura a *Fragmentos de un deseo mendicante*

Dos años después de su inauguración en agosto de 1997, se da un acto de censura a esta exposición, el cual se encuentra ampliamente documentado, tanto por la bitácora de la muestra, como por la polémica que se dió en el diario La Nación, a través de artículos y cartas de los lectores. El acto de descolgar la muestra fue la primer reacción ante la recepción de este texto fotográfico, como una respuesta a críticas de algunos estudiantes. Ante esto, una funcionaria desmonta la exposición en aras de la moral de la juventud. Lo anterior provoca la denuncia del artista en el diario La Nación, ante lo cual se establece una polémica entorno al desnudo y la pornografía.

Todo empieza cuando Jaime David Tischler es invitado a exponer su obra en el Instituto Tecnológico de Costa Rica (ITCR), a finales del julio de 1997. La exposición se concreta para ser inaugurada el viernes 22 de agosto, según quedó consignado en el artículo promocional en la sección cultural del diario La Nación, bajo el título de *Príncipe y mendigo, Jaime David Tischler regresa con Fragmentos de un deseo mendicante, esta vez en el Instituto Tecnológico de Cartago*. El lugar designado para la muestra por el Departamento de Cultura y Deportes del ITCR es un área de la biblioteca José Figueres Ferrer. Hay que tomar en cuenta que Tischler en este momento es una revelación en el campo artístico costarricense, es uno de los fotógrafos que dio un giro conceptual a la fotografía en la región centroamericana.

De acuerdo con el cronograma establecido, la muestra se inaugura en la fecha prevista, sin reportar ningún incidente. El artista deja un libro para comentarios (bitácora) sobre la muestra por parte de los visitantes. Desde el mismo día de la inauguración, el público empezó a escribir en él, lo que siguió al día siguiente, sábado 23 y se reanudó el lunes 25, día en el cual las notas dejadas por la concurrencia empezaron a ser cada vez más críticas y vulgares, junto a mensajes de complacencia y felicitación. Los comentarios negativos sobre la muestra llegaron hasta el insulto directo al artista. Debe sumarse que el lugar previsto para la exhibición, como el resto del espacio de la biblioteca, fue visitado ese mismo día por un grupo de alumnos de una institución escolar que llevó niños⁸⁷ de visita el ITCR. Puede deducirse por las publicaciones de prensa en la sección de *Cartas de los lectores*, que ante los comentarios de los estudiantes la directora de la biblioteca Sra. Ana Cecilia Chávez, ordenó el desmontaje de la exposición. Los personeros del ITCR dan aviso

⁸⁷ La edad de los niños nunca fue demostrada. Es de suponer que, si eran visitantes de colegios próximos a entrar a la Universidad, debieron ser adolescentes, con edad promedio de 17 años.

al artista, quien al día siguiente levanta un acta notarial y denuncia el hecho a la prensa, donde indica que además de la censura, la obra fue dañada en su violento desmontaje.

El sábado 20 de agosto aparece en el diario La Nación la nota de prensa titulada *En el ITCR cierre abrupto de exposición*, escrito por Milena Fernández. A partir de ésta denuncia, se dan una serie de publicaciones de cartas por parte de los lectores que opinan sobre este hecho. Luego, en el diario The Tico Times, el jueves 5 de septiembre, se publica un amplio reportaje sobre este hecho bajo el título *Photo Show Dumped, Damaged in Library*, donde se nota el interés de investigación del reportero, George Soriano, quien indaga al interior del ITCR y entrevista a varias personas involucradas como el Depto. de Cultura y Deportes, y la sindicada del atropello, la señora Chávez. Lo que puede observarse después de la lectura de las siete cartas, es que utilizan el tema y el espacio para ventilar otros aspectos, relacionados al arte, el discurso machista, el feminista, así como para señalar aspectos débiles del ITCR como la biblioteca. De igual forma, da la impresión de que el medio se vio obligado a cerrar la polémica que parecía no tener fin, con la publicación de una carta de los lectores el 4 de octubre de ese mismo año, tres meses después de inaugurada la referida exposición. De la lectura del reportaje de The Tico Times, pueden entreverse las diferencias de criterio que existieron entre el Depto. de Cultura y Deportes y la Dirección de la biblioteca.

3.5.2 Análisis de los textos publicados en la sección de Cartas de los lectores.

De acuerdo con la cronología de los hechos, el primer comentario sobre la clausura de la exposición se da el 30 de agosto, cuatro días después del momento en que Tischler se

entera del acto de censura y envía un fax con el acta notarial a la redacción del diario La Nación. Este documento genera la publicación de la nota *En el ITCR Cierre abrupto de exposición* (Fernández, 1997: sn) y el reportaje *Photo Show Dumped, Damaged in Library* (Soriano, 1997: 8). La noticia en La Nación generó la polémica pública, cuyo escenario fue el espacio de *Cartas de los lectores*.

La primer noticia, es la denuncia del ultraje de la que fue víctima el artista. Tischler aduce que su obra fue clasificada como cochinada y hace responsable del hecho a la directora de la biblioteca. Además, se indica que la obra es desmontada sin cuidado, con lo cual es maltratada, lo que Tischler ve como violencia sobre sus fotografías, como queda registrado: *a Tischler le preocupa el costo económico, pero más la intolerancia y la censura a su trabajo. Esto es censura y represión. Me hubieran pedido que la desmontara.(...) Hay violencia muy fuerte contra mi arte.* La periodista insiste en que se trata de desnudos masculinos, la muestra en sí no podría catalogarse totalmente como tal, por lo que es interesante cómo el medio agregó incluso un autorretrato parcialmente desnudo del propio Tischler. El factor erótico en ningún momento es mencionado. El denominar la muestra como una *cochinada* connota la posición ideológica de la directora de la biblioteca del ITCR sobre el tema del desnudo masculino, la que evidentemente causa rechazo y que desconocía al momento de ceder el espacio para la muestra del departamento de cultura de esta institución.

La segunda nota publicada en The Tico Times (1997) presenta la versión de la directora de la biblioteca del ITCR, quien aduce que su acción se basó en los comentarios que dejaron alumnos y visitantes en la bitácora de la muestra. La posición de la directora es moralista, ya que teme por el pudor de los alumnos de todas las edades que visitan ese lugar. La nota deja clara la postura de la funcionaria que piensa por otros, lo que

supuestamente les podría ofender. En sus declaraciones se detecta una mentalidad conservadora y una visión tradicional de la masculinidad, hasta cierto punto anquilosada. Este reportaje brinda la posibilidad de conocer la opinión a otras unidades del ITCR involucradas, como el Depto. de Cultura y Deportes. Por lo consignado en el texto, se percibe una lucha de poder y de criterios entre funcionarios y se comprueba que el desnudo masculino es un tabú en Costa Rica. Esta publicación esclarece que Tischler previó la controversia y expresó al departamento de cultura su intención de retirar dos fotografías, quien no vio problema, ya que retirar partes de la muestra le restaría coherencia.

La censura a la obra de Tischler en el ITCR se da meses después de otro acto similar ocurrido con una obra del escultor Marco Chía, *El triunfo del cerdo*. Se trata de una figura de un desnudo masculino montando un cerdo, la que fue removida por la policía de la Plaza de la Democracia, en San José, según informó The Tico Times el 18 de julio de ese mismo año. La escultura de Chía desapareció.

3.5.3 Polémica en la sección de cartas a los lectores.

El primer comentario de los lectores es de un ex alumno del ITCR, que lamenta los hechos y refleja ya el manejo de la imagen que dejó el primer artículo escrito por Milena Fernández, ya que hace referencia a una exposición de *hombres desnudos*. Este comentario da pie para hacer una crítica a los servicios de la biblioteca del ITCR, que califica de ineficiente y afincada en el tortugüismo y pide que sean los estudiantes los que se manifiesten. El texto incita a los alumnos a que opinen sobre este tema y no a las

autoridades. El comentario no es a favor ni en contra de la exposición, pero sí lacera la imagen corporativa de la institución.

El siguiente comentario, del 14 de septiembre de 1997, es de una mujer que opina sobre el proceder de otra mujer. Se censura la violencia en la acción e incita al ITCR a disculparse públicamente. Esta lectora ve el hecho como un atropello ridículo, a tres años del año 2000. Se ve como un signo de atraso para Costa Rica. Junto con este comentario, se publica otra carta, ahora de una institución de la Agrupación Cultural Universitaria Costarricense (ACUC), comisión adscrita al CONARE, integrada por representantes de las cuatro universidades estatales que se pronuncian contra el hecho. El incidente a este momento ya ha trascendido los límites del ITCR. Esta institución ve laceradas la libertad de cátedra, e insisten en que la Universidad como institución es un ámbito privilegiado para la expresión de la diversidad de pensamiento y propuesta de nuevas concepciones de la sociedad.

Como una respuesta a la anterior nota, el 19 de septiembre de 1997, Virgilio Huevo escribe a favor de la directora de la biblioteca, agregando un nuevo ingrediente a la polémica, como es el hecho de *velar por el pudor y la decencia de las mujeres* y su desarrollo espiritual y artístico. Este lector reitera de que se trata de una exposición de *hombres desnudos*. Nuevamente aquí surge la imagen mental creada en el primer artículo de La Nación. El airado lector se cree representar el criterio del 99 por ciento de los costarricenses. Del contenido de la nota se evidencia el manejo de criterios ortodoxos de la masculinidad. El hecho de estar desnudos los personajes es inconcebible para él. Se nota su descontento ante el hecho de ser hombres desnudos.

El 21 de septiembre se publica otra carta, esta vez de otra mujer que se ha sentido aludida por la carta anterior, Diana Ávila Livak, dice: "Esto denota una gran ignorancia en

el campo artístico, ya que si los desnudos en el arte fueran pornografía probablemente el museo que tiene el David de Miguel Ángel ya hubiera sido clausurado". La lectora, además, critica a las mujeres que se dejan tomar fotografías en paños menores. Este comentario justifica, a su manera, el desnudo en el arte, menciona el arquetipo del desnudo masculino por excelencia, el David, en igual forma que lo harán los estudiantes del ITCR. Califica de denigrantes y ofensivas las fotos de mujeres desnudas. Como puede apreciarse, este comentario se desvía unos grados más del hecho inicial, y se mencionan otros temas como el arte y la pornografía.

Para el 30 de septiembre, la polémica fue conocida por gran número de personas, ya que además de las cartas en La Nación, al interior del ITCR se genera otra controversia que tiene como escenario el periódico interno, lo que provoca que el Depto. de Cultura y Deportes reaccione organizando un foro al que denomina *Arte y censura, a raíz de la reciente prohibición de la muestra fotográfica del artista Jaime David Tischler*. Esta actividad tiene un objetivo netamente didáctico, orientado a la población estudiantil. Los participantes en este foro son Luis Fernando Quiroz, crítico de arte; Mario Podcaminsky, vicepresidente del colegio de psicólogos; Tatiana Lobo, escritora; Rogelio Chacón y Francisco Escobar, psicólogos. Brauny Bogantes, director de la unidad de cultura del ITCR y Roberto Villalobos, ex rector del ITCR.⁸⁸

A los anteriores comentarios en el diario La Nación, así como una carta supuestamente enviada por la directora de la biblioteca y publicada semanas antes, Tischler envía un derecho de respuesta el cual no es publicado. En la negativa adujeron razones de espacio. Por fin, luego de cumplir con varios requisitos de número de caracteres, el 3 de

⁸⁸ Hay que tener en cuenta que quienes forman parte del panel de este foro son artistas o especialistas con gran experiencia en tratar temas de arte. La presencia del señor Villalobos es interesante, dado que es un personaje mediático de la política cultural y artística costarricense.

octubre de ese año aparece en la sección Foro el artículo titulado *Arte amordazado*, escrito por Tischler. Aquí se resalta el peligro del consenso mayoritario mal informado, en aspectos estéticos. Indica que los hechos en la biblioteca del ITCR son una muestra de intolerancia, censuró justificando la democracia, atentó contra la libertad de expresión e irrespeto al pluralismo.

Para el artista y el mundo cultural es alarmante la longevidad del pensamiento que considera natural eliminar por corrosivo todo lo que es distinto. Hace ver que la censura se basa en los comentarios del público. Tischler protesta ante la impunidad del acto de desalojo de la muestra, donde se cercenó el derecho de libre expresión, el derecho a ver y tener acceso a la muestra, así como a la posibilidad de analizar la reacción del público en futuros trabajos.

El 4 de octubre, una nueva carta es publicada en La Nación, esta vez de Flory Morales Fonseca, funcionaria de la biblioteca del ITCR, quien sale en defensa de la directora. Por una parte, se insiste en que las obras no se dañaron. Además opina que la temática no es apropiada y que el lugar de exhibición no es el adecuado. Por primera vez se cita como importante la bitácora donde se expresaron los alumnos. Es evidente la intención de esta nota es justificar la acción de censura, apoyándose en los comentarios de los visitantes. Sorprende que los funcionarios del ITCR no estén familiarizados con la dinámica de los grupos de estudiantes universitarios. Lo interesante de esta carta es que es la última de la polémica, su publicación en cierta forma da la razón a la acción de censura por parte del funcionario universitario.

Ante este comentario, proveniente de una funcionaria del ITCR, Tischler envía una carta con fecha 6 de octubre dirigida a Eduardo Ulibarri, director del diario La Nación en ese momento, donde el artista hace señalamientos importantes, dentro de los que destacan:

- a. Que no se ha publicado el derecho de respuesta en iguales condiciones, aduciendo que se ha favorecido más a la directora de la biblioteca del ITCR.
- b. A la luz de esta polémica, él (Tischler) ha enviado textos sobre arte y censura preparados por Tatiana Lobo y Eduardo Fiat, los cuales no han sido publicados, igualmente no se ha dado cobertura al foro *Arte y censura en el ITCR*, a pesar de contar con un texto de la periodista María Montero que tampoco fue publicado.
- c. Denuncia la parcialidad del diario La Nación y de la sección de cartas de los lectores a favor de las autoridades del ITCR.

Esta carta es el último documento de la polémica y, como era de esperarse, no fue publicada. Todo indica que la respuesta fue verbal, vía telefónica. A esto hay que sumar que personas cercanas a los directivos del ITCR piden el favor a la Nación de no continuar con la controversia, ya que afectaba la imagen de la institución universitaria.

Como puede apreciarse, las cartas ponen de manifiesto la incomodidad ante las fotografías de Tischler. Es evidente un enfrentamiento entre las ideas de machismo, incluso de mujeres, ante la imagen de cuerpos masculinos desnudos. Como podrá notarse en el corpus analizado, la obra de este artista trasciende la imagen del cuerpo desnudo en sí mismo para transformarse en un discurso de una nueva masculinidad, vista y expuesta desde un ángulo no ortodoxo. La obra es recibida de forma diferente: cuatro lectores y una institución interuniversitaria asumen con naturalidad la nueva propuesta, opinión que contrasta con el pensamiento de la directora de la biblioteca, una colaboradora cercana y un lector, que no aceptan nuevas posturas referentes al discurso erótico y tratan de mantener el discurso dominante como una verdad absoluta, en aras de la moral, las buenas costumbres y la juventud. Lo curioso de esta polémica en el diario La Nación es que muchos se refieren a este caso por el acto de censura, pero que no han visto la exposición. Esto es muy

importante en el concepto de recepción de una obra, ya que muchas de las observaciones se emiten sin conocerla.

3.5.4 Análisis de la bitácora de la exposición *Fragmentos de un deseo mendicante*

Este documento resulta una pieza fundamental para poder visualizar la recepción que tiene la fotografía de desnudo masculino, ya que recoge percepciones de primera mano, algo poco común en la mayoría de exposiciones. Regularmente estas se toman como registro de visitas o comentarios –regularmente elogiosos para el artista. La edad de los visitantes puede establecerse entre los 17 y 35 años. Medir el impacto de la muestra fue una iniciativa de Tischler, como lo muestra el texto escrito en la primera página de puño y letra del autor: *registro de asistencia y comentarios, 22 de agosto de 1997*. Los primeros comentarios, escritos el día de inauguración de la exposición fueron positivos, y su caligrafía muestra esmero. En la última página de la bitácora Tischler dejó constancia del cierre de la exposición y detalla el incidente.

Los comentarios positivos son 25, de un total de 53. La gran mayoría escritos en el primer día de exhibición. Todos están escritos en orden, conscientes de los márgenes y líneas de la página. Algunos muestran una caligrafía de estilo complejo, pero legible. Las páginas son respetadas. Se intuye que la mayoría fueron escritos por 16 mujeres que dejaron registrado su nombre, y son pocos los escritos por hombres que se hubieran identificado con nombre y firmas legibles. Los mensajes tienen un mensaje de aliento a seguir con ese tipo de trabajo. Es obvio que algunos comentarios fueron escritos por personas que han tenido contacto con el arte (es de suponer que fueron académicos) y otro

tipo de manifestación con la temática expuesta. Algunos escritos contienen palabras como libertad (de expresión), comprenden la naturaleza humana y evidencia tolerancia a lo que ven. Alguien escribió una sola palabra: ¡Soberbio!, con rasgos rápidos y expresivos, lo que indica que la obra impactó favorablemente al espectador.

Conforme fueron pasando los días y los comentarios negativos se sumaron a las páginas, los que escribieron los textos positivos empezaron primero a censurar a sus compañeros (su comentario era precedido por una disculpa ante el comentario soez) y luego felicitaban al autor por la obra. Muchos de estos textos resaltan la audacia y sinceridad del autor sobre la temática expuesta. Estos textos hacen una clara diferencia entre lo artístico y lo pornográfico como una justificación ante su agrado demostrado ante esas obras, ya que están conscientes de que no hay morbosidad. Uno de los textos dice:

He visto la exposición y la vería quinientas veces más. Creo que descarta la morbosidad y el erotismo de un tema polémico y lo convierte en poesía. Ojala más gente fuera como el autor, que se expresa a sí mismo sin tabúes y muestra la belleza de algo que sólo perciben los que la conocen de cerca. Espero que tenga mucho éxito. (Anónimo, Bitácora exposición Fragmentos de un deseo mendicante, 1997.)

Este comentario deja entrever que el discurso presentado por Tischler fue entendido, el erotismo entre varones. Especialmente revelador es cuando subraya "*muestra la belleza de que algo que solo perciben lo que la conocen de cerca*", estas palabras son esclarecedoras de la reacción de algo ante lo que no se conoce. Pero que el observador sí entiende lo que Tischler expresó en forma crítica, o sea que la obra dejó escapar su sentido simbólico el cual es percibido claramente. Otro comentario expresa que la exposición es una forma *diferente y libre* de ver la naturaleza humana. Este texto interpreta el discurso de la muestra como algo natural del género humano y connota la aceptación de la diferencia y libertad. Es evidente que muchos de los comentarios dejan registrado su beneplácito ante la

técnica fotográfica que emplea Tischler, lo que les basta para calificar la muestra en términos positivos. Conforme pasan los días, como se dijo, antes de expresar un comentario positivo, el visitante que lo escribe censura los comentarios negativos que le preceden, uno de ellos es especialmente significativo:

Felicidades David. Te (sic) felicito de verdad porque exponer en el TEC con el montón de autómatas, insensibles, cuadrados, puritanos, hipócritas y ridículos es de pensarlo. Siga adelante... (Anónimo, Bitácora de exposición Fragmentos de un deseo mendicante, 1997)

El texto anterior escrito, demuestra que un miembro de la comunidad de ITCR describe el tipo de estudiantes, que definitivamente encajan dentro de una descripción de masculinidades tradicionales, a las que el hecho de ver desnudos masculinos les resulta incómodos, y ve como un gesto de valentía enfrentar este tipo de mentalidad.

La fotografía, pero generalmente el arte es visto como una expresión sublime a la que llegan algunos pocos hombres. Esta es una concepción tradicional, enmarcada en preceptos del arte del siglo XIX. Es revelador el comentario de un visitante quien indica que la temática expuesta es deseada por muchos, pero que no entienden lo que ven. Se evidencia una consciencia de una lucha ante deseos internos y el entorno social. Alguno ve en la exposición un cambio, e insta al artista a seguir adelante y escribe una frase poco usual: "La creación es un delito cada vez menos frecuente". (Bitácora, 1997). Los escritos de felicitación se refieren a la creatividad, entendiéndose esta como la nueva propuesta del lenguaje fotográfico creado por Tischler, alguno de los escritos demuestran la intensidad de interpretación de la obra, claro que sin las herramientas precisas:

Fragmentos de un deseo mendicante provocó en mí el deseo de conocer lo que el autor enuncia como deseo mendicante, ver sus fotos y montajes muestran para mí el deseo de externar algo, que para algunas personas es tabú, burla o un tercer sexo desconocido. Sin embargo en las tomas vistas aún esconde rostros que no definen

sentimientos sino cuerpo en busca de libertad para ejercer. Resulta interesante conocer este tipo de expresiones, que poco a poco pueden aún ser mejoradas. (Bitácora de exposición Fragmentos de un deseo mendicante: 1997)

El autor de este comentario decodifica la obra en forma parcial y ve el lenguaje fotográfico de Tischler como algo que debe ser mejorado, dado el tratamiento que este autor hace a las imágenes –desenfoco, opacidad, virajes al sepia, etc. Se percibe en el observador ingenuidad en la apreciación fotográfica, ya que los efectos de trucaje utilizados por el artista para connotar, son leídos como errores técnicos. Este comentario sufre una agresión, ya que otro visitante escribe encima: *Te le declaraste, en otras palabras gay*. Este texto connota violencia e intolerancia, primero ante la temática del autor como a un comentario a favor, lo que hace visible que la bitácora es revisada y el que está dispuesto a escribir revisa los anteriores comentarios. En otro de los textos catalogados de positivos se puede leer:

Muy tuanis⁸⁹ pero tiene que mejorar algunas / (tienen q ser más claras). No le haga caso a los frustrados puritanos, aquí en Cartago hay muchos! [sobrepuesto a este texto aparece escrito “anticartaga”] (Bitácora exposición Fragmentos de un deseo mendicante, 1997)

El texto se refiere primero a los aspectos técnicos que nuevamente no son entendidos como un recurso de connotación del artista, sino son percibidos como errores por mejorar. Luego, hace una referencia al contenido simbólico de las obras, que por lo consignado en el texto se aprecia que el discurso homosexual de estas fue entendido por el autor del texto y describe el tipo de masculinidad, oculta, que se percibe en la ciudad de Cartago, donde se lleva a cabo la exposición. El texto evidencia la lucha de una mentalidad frente a nueva idea propuesta.

⁸⁹ Vocablo costarricense para referirse algo bueno, en forma positiva.

Dentro de los comentarios positivos destaca uno, al parecer, escrito por alguien con cierto grado de conocimiento, donde hace ver la necesidad de tolerancia y amplitud de criterio, como puede comprobarse:

El admirar arte parte de una connotación de interpretación, pues en aquello, que unos encuentran belleza otros verán amoralidad. El respeto a la individualidad y formación ética de cada persona es parte de su dignidad y en la medida que se mantenga, este valor, la tolerancia a lo que nos es extraño o diferente puede cambiar. Por tal razón cada cosa en su medio y situación quizás un centro de enseñanza por ser el lugar idóneo para exponer públicamente a niños y adultos de infinita variedad de formación ética y religiosa, una muestra de objetividad y apreciativa. Aunque no lo catalogaría como arte, mostremos amplios y tolerantes a la hora de comunicar nuestras ideas y visión del mundo. (Bitácora exposición Fragmentos de un deseo mendicante, 1997).⁹⁰

Este texto deja entrever, primero, que fue escrito en forma rápida, dadas ciertas incoherencias en su redacción. El lenguaje utilizado, especialmente la palabra *connotación*, evidencia un cierto nivel académico. Por otro lado, si bien el comentario tiende a defender la posición del artista, quien escribe no ve la obra de Tischler como arte, la tolera como un discurso más, en este caso el gay, por ciertas palabras empleadas.

Este comentario al expresar que el lugar no es el idóneo, puede leerse como que cualquier discurso es aceptado dependiendo del lugar designado para su exhibición. El texto aboga por la tolerancia, el respeto. A pesar de las valoraciones positivas de esta exposición, es evidente el interés por relacionar el desnudo masculino y las obras de arte, con el afán de minimizar su impacto y orientar su lectura. El público tiende a negar su erotismo y su potencial subversivo en relación con la sexualidad, negando también la posibilidad evidente de estas imágenes de ilustrar otras manifestaciones de la masculinidad.

Los comentarios negativos regularmente muestran una caligrafía agresiva, rápida; ocupan un espacio grande, para hacerse notar, se salen de los márgenes, escriben en

⁹⁰ Los textos de la bitácora de ésta exposición han sido copiados tal aparecen escritos en el libro. De ahí, a veces, su incoherencia semántica.

dirección oblicua ascendente, llegando algunos a romper el papel, ante la fuerza con que se toma la pluma. Muchos de estos comentarios se limitan a expresar que la muestra no es arte, tachándola de vulgar, calificándola de basura y, además, desvían el comentario a quienes aprueban este tipo de expresión.

David es arte, indiscutiblemente, pues muestra la naturaleza humana (...) lo que se presenta en esta muestra fotográfica es basura, mucho enajenados del homosexualismo dirán que es arte. ¿Arte? Ja, ja, ja... (Bitácora exposición Fragmentos de un deseo mendicante 1997)

El comentario muestra un desconocimiento de conceptos estéticos contemporáneos y refleja el descontento y malestar ante el tema homosexual; el texto señala como tal a quien llegue a apreciar la obra. Es interesante que quien escribió, ve la homosexualidad como una enajenación, mal utilizando la palabra, ya que este vocablo cuenta con varios acepciones.⁹¹ Se percibe ira contra quienes consideren esta exposición como una expresión artística, Se ve la muestra como una publicidad hacia la homosexualidad. Todo esto genera una censura tajante al discurso, unas veces escribiendo ¡playo!⁹². Otras veces son más explícitos del desagrado con que es recibida la obra:

Sus obras proporcionan suficiente indicaciones hacia lo obsceno y lo desagradable (...) su exposición puede ser calificada como baja, material inadecuado y sobre todo, por encima de lo aceptado por nuestra vida social y religiosa. Obsceno y degradante? Gracias. (Bitácora exposición Fragmentos de un deseo mendicante, 1997)

Este texto indica que la simple imagen del desnudo masculino es interpretada como obscena, desconociendo el significado de esta palabra en su totalidad. Estas fotos no

⁹¹ Según el DRAE, las principales acepciones de la palabra enajenar son: Pasar o transmitir a otro el dominio de una cosa o algún otro derecho sobre ella. //2. Sacar a uno fuera de sí; entorpecerle o turbarle el uso de la razón o de los sentidos. // 3. Desposeerse, privarse de algo. (DRAE, 1992: 815)

⁹² Vocablo popular costarricense utilizado para designar a un homosexual.

agradan, por lo que se les califica de bajas y se les trata de agredir hasta en los aspectos técnicos al indicar el uso de un material inadecuado. El que escribió se sabe y acepta un discurso preponderante que rige su vida, tanto en el plano social como el religioso. Es evidente que la obra ha sobrepasado, según este observador, el límite de social y religiosamente aceptable, he ahí la molestia.

La mayoría de comentarios negativos revelan un sentimiento homófobo. Éste tipo de comentario se centra en ofender directamente al autor, su trabajo es visto como una aberración de la mente humana. Calificativos como *playo* y *sobón* son frecuentes:

Yo opino que sos playo y que te gusta expresar las morbosidades de tu homosexualismo, pero no sean tan rajado, playo grandísimo gey. Firma Mela Garro. (...) Creo que tenés la jupa llena de mierda!! (...) No seas cochino. Sos un enfermo sexual. (...) Playo!!!, si te veo en la calle te pichaseo, hijoeputa enfermo, no devieras (sic) andar suelto desviado. (...) Destellos de un corazón homosexual roto. Hay muchas cosas más artísticas y más significativas que fotografiar homosexuales. (...) Pienso que necesitas ayuda psiquiátrica. Playo degenerado sexual. (Bitácora exposición Fragmentos de un deseo mendicante, 1997)

Estos comentarios reflejan la forma en que la obra es recibida por un número considerable de visitantes, que expresan una total intolerancia hacia nuevas propuestas de masculinidades. Prima en todos ellos elementos que hacen conflicto con la propia construcción de la masculinidad, exponiéndose como portadores del discurso patriarcal dominante. Se nota que quienes escribieron ven el tema artístico como otra cosa, muy afincados en las ideas modernistas y no en las contemporáneas. La homofobia campea por todos los comentarios expuestos.

Muchos ven en las imágenes pornografía, como en los siguientes textos: *Entonces pornografía también es Arte. ¿No? (...) La mayoría son muy buenas, pero algunas son pornografía barata.* (Bitácora exposición Fragmentos de un deseo mendicante, 1997) Al

parecer, para los que escribieron estos textos el desnudo masculino es pornográfico, y no tienen claros sus conceptos estéticos. La mirada que censura las imágenes de Tischler hace evidente en el observador varios aspectos, uno de ellos es la valoración estética de la fotografía contemporánea. El lenguaje fotográfico de este autor se enmarca dentro de los paradigmas contemporáneos, que se alejan de la ortodoxia en composición y resultado final de la imagen. Tischler usa en muchas de sus obras un efecto de distorsión que brinda importantes niveles semánticos. Muchos de los ven las piezas basan sus apreciaciones en los fundamentos de la fotografía moderna que privilegia los procedimientos técnicos, como el enfoque. Pero, sin duda, estas imágenes ponen en alerta y cuestionamiento la propia construcción de la masculinidad, haciendo aflorar rasgos homófobos, ante la mínima posibilidad de placer que estas imágenes puedan producir en quien las ve. Si la norma es que el desnudo generalmente es el femenino, presentar el masculino es visto en forma extraña, y si causa placer o deseo, surge el factor homófobo como un pilar constituyente de lo masculino. Este aspecto es tan evidente que fue observado también durante una exposición pública en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, donde frente la imagen *El jardín de las delicias*, muchos varones preferían evadirla. Ante esta situación emergen sentimientos auténticos de quien observa, por eso una prolongada admiración causa también temores ante la posibilidad de que se trate al observador como homosexual. Hay que notar que el factor esto-ha-sido que da la imagen, así como su relativo "realismo", tienen un impacto directo en la percepción del observador y todas sus implicaciones psicológicas e historias de vida.

Otros comentarios desvían la responsabilidad a la institución, en actitud crítica:

Increíble que en una institución de educación superior se de este tipo de sucesos. Yo antes había visto parte de esta exhibición, pero me resulta increíble que no escogieran obras que

de verdad puedan ser llamadas arte. (...) La biblioteca es un lugar de estudio, no una galería de exhibición pornográfica, a Dios gracias que para todo hay responsables⁹³ y esta bien claro en la constitución política de CR sobre los daños a la moral en público. Vamos a ver si dan la cara todos los responsables hasta los de la biblioteca. No solo por nosotros los estudiantes sino por los niños que ingresaron a la biblioteca el lunes 25 de agosto por la mañana. La biblioteca es de todos, ¿Por qué no exponen eso en la sala de la casa de su madre?. (...) Si mi mamá ve esto, me saca del TEC. (...) Solo vale la pena la técnica usada, el tema no, hay mejores cosas en que gastar tiempo (suyo y del tecnológico) y sobre todo plata a menos que le sobre. (Bitácora exposición Fragmentos de un deseo mendicante, 1997)

Lo primero que se hace evidente es que no se concibe el espacio universitario como un espacio de diálogo académico, más bien se ve como un colegio. Se nota que algunos expresan que el discurso que muestra la colección de fotografías no es digno de ser tomado en cuenta como arte y ni como gasto de difusión artística. Se hacen alusiones a que la obra es pornográfica, ya que así es como los observadores la perciben, el desnudo masculino y las parejas de hombres en actitud erótica son vistas con escándalo, llevando el tema hacia lo moral en comentarios como el siguiente:

Espero esté contento. A las 11:30 am., una manada de niños de escuela correteaban por los pasillos admirando su exhibición. Si una gran cantidad de estudiantes consideramos su material obsceno, cómo cree que los niños hayan reaccionado?. Ellos están sanos y sin un gramo de maldad, espero esté satisfecho de la gran impresión que ha causado, inculcando morvosidad (sic)⁹⁴ a mentes puras. (...) Opino que presentaciones de este tipo no son cultura ya que es amoral. Con esto observo que el encargado de la exposición como todos los responsables ha [de] esto son homosexuales y además playos, carentes de dignidad humana. (Bitácora exposición Fragmentos de un deseo mendicante, 1997)

Lo antes expuesto por varias personas que escribieron comentarios negativos, abogan por la moral, y justifican su enojo en aras de la formación de los niños visitantes. Todos señalan que este tipo de obra inculca algún tipo de mensaje, del que hay que apartar a las mentes preclaras. Confunden los conceptos de cultura y los mezclan con los aspectos

⁹³ Los subrayados son de los autores de los comentarios.

⁹⁴ El subrayado y la falta de ortografía es del autor del comentario.

morales. Nuevamente emerge un sentimiento homófobo, viendo a los homosexuales como carentes de dignidad humana, lo que se constituye en una agresión.

Los comentarios están escritos como una clara reacción a la desestabilización de la construcción de la masculinidad. Los comentarios negativos parecen prestarse para hacer una alusión a la homosexualidad de alguien, particularmente catedráticos, ya que existen evidencias de comentarios como: *Esto es arte. Q' maravilla!! Me exité (sic) y firma el nombre de un conocido profesor.*

Algunos pocos comentarios adoptan una posición equidistante. *No comparto su arte pero lo respeto, y si eso es lo que le gusta y les parece que está bien, entonces siga adelante con su arte. (...) Me parece que está muy bien que se expresen por medio del Arte, la anatomía del hombre, y no solo de la mujer. Felicidades, aunque crea que estás un poco desviado. (...) Como arte es arte, todo depende del observador... No te critico, no te apoyo. Apoyo el hecho de tener el valor de expresar tu arte.* [firma ilegible con una carita feliz]. Los comentarios anteriores si no insultan, y tampoco están de acuerdo con lo que ven. Respetan el hecho de exhibirlos pero desaprueban el discurso. Lo homosexual es visto como un desvío emocional. Algunos llegan a burlarse de la polémica que se desarrolla en la bitácora, expresando: *Son buenas las fotos, adelante locas vamos a la lucha.. Atte. Me.,* una clara burla a los movimientos gay.

Una revisión detenida de la bitácora, como se dijo, indica que los visitantes revisaban lo escrito por otros, y a partir de ahí escribían su comentario, esto es notorio en la redacción de los nuevos comentarios positivos; en otros es claramente perceptible, que leían los comentarios previos y les hacen anotaciones, burlándose de las faltas de ortografía. Además, más de uno identificó a quien escribió algo y se burló de él.

Los comentarios de la bitácora resumidamente dejan entrever:

- a. No se tiene claro lo que es arte y lo que no es.
- b. Los conceptos de lo que es erótico y lo que es pornográfico no son diferenciados, los ven como iguales.
- c. La exposición hizo aflorar el sentimiento homófobo, hasta el punto de agredir el papel, lo que queda demostrado en el libro.
- d. El discurso homoerótico causó tanto un impacto positivo como negativo. Algunos pocos abogan por la tolerancia.
- e. En más de dos oportunidades se hace referencia al David de Miguel Ángel, como el discurso canónico del desnudo masculino, que sí es percibido como arte.
- f. La mayoría de los comentarios hacen una diferencia entre el discurso visual (técnico) y el discurso del contenido, éste último llevado hacia lo moral.
- g. Los visitantes, en su mayoría, fueron hombres que hacen ver que lo erótico únicamente está relacionado con lo femenino y no con lo masculino.

Resulta interesante verificar que la perturbación que esta exposición causó en el centro universitario es al impacto del cuerpo desnudo en una actividad sexual homoerótica, estas imágenes son las desencadenantes de toda la serie de atropellos verbales expresados, que termina con una clausura violenta de la exposición. Los jóvenes visitantes actuaron regidos por una lógica patriarcal, poniendo en funcionamiento sus concepciones de lo masculino. Por otro lado, el lenguaje visual seleccionado por Tischler, desenfoques, encuadres que seccionan el cuerpo, van en contra de las ideas tradicionales de una fotografía, esta es uno de los argumentos para tildar la obra de carente de valores estéticos. Esta reacción en un centro universitario deja entrever las debilidades del sistema educativo

superior, ante la falta de tolerancia hacia lo diferente, sobre aspectos de género y gestión cultural.

Hablar de erotismo remite a la imagen del cuerpo, indica Ewing (1997). La bitácora es un buen ejemplo de lo que sucede con los discursos relacionados a lo sexual. Algunos visitantes no tuvieron clara la visión de qué se trata de un discurso artístico y no un discurso estrictamente sexual. No pudieron ver más que lo que la imagen mostró denotativamente, obviando totalmente el efecto de connotación. El mismo ser de la fotografía, su gran capacidad de realismo, desliza el tema hacia el discurso sexual, he ahí la fuerza de la imagen. Schifter y Madrigal (1996), en su estudio *Las gavetas sexuales del costarricense*, indican que se entiende por discursos sobre el sexo “todas aquellas ideas, principios, nociones, mitos y simbolismos que distintas culturas formulan en distintos espacios y tiempos sobre la sexualidad. Los discursos sobre el sexo están presentes en toda cultura y son el factor predominante para determinarla”. Esto significa que el comportamiento sexual específico de un individuo, en una cultura determinada, es en parte el resultado de la asimilación que él mismo hace de estos discursos. Los discursos sobre el sexo se traducen en mensajes. Pueden ser formales, en el sentido de que son promovidos por las instituciones oficiales (...) o informales, en el sentido de que son contestatarios y se diseminan utilizando la misma estructura social que las rechaza u otras paralelas como las universidades, centros de investigación u organizaciones no gubernamentales. Sobre este tema ambos autores amplían más:

Entre los discursos formales están los que promueven la ciencia (...) la religión, las leyes, los medios de comunicación, y el sistema educativo. Entre los informales están los discursos de género –que promueven la creación de las sexualidades masculinas y femeninas con actitudes, comportamientos, deberes y derechos diferentes entre hombres y mujeres, el del amor romántico y el erótico entre otros. (Schifter y Madrigal, 1996: 37)

Para estos autores los discursos sobre el sexo también se dan en el plano interpersonal y pueden ser inmediatos, como la comunicación cara a cara, o mediatizados como la escritura, la poesía, la música y los objetos de arte. Se pueden comunicar tanto verbalmente –una frase, con una forma no verbal, una mirada, o un silencio, por ejemplo.

Fragmentos de un deseo mendicante y toda la fotografía de desnudo masculino de la cual trata esta investigación, son objetos de arte, imbuidos en un discurso de la masculinidad. La comunidad que visita esta exposición concuerda con las características observadas por Schifter y Madrigal en una comunidad costarricense con las mismas características de una ciudad del Valle Central en Costa Rica:

La homosexualidad no disfruta de la misma tolerancia entre los jóvenes. Aunque ellos revelan conocer el tema, son más reservados en admitir amistades de este tipo y prefieren mantenerse alejadas de ellas. (...) la lealtad a la familia y a sus valores es muy importante. Esta tiende a mantenerse intacta y unida por el matrimonio religioso. (...) En la medida que el discurso religioso permea la vida de los jóvenes, la homosexualidad es vista como una amenaza a la familia y a los padres. (...) La homosexualidad es vista como parte de una contraposición entre actividad y pasividad sino como un carácter que cuestiona la estructura social misma. Los homosexuales activos o pasivos son personas que rompen con el esquema de lo que se espera de ellos: no se casan, no tienen hijos, no participan de los aspectos simbólicos del género y de la heterosexualidad. Su existencia es analizada no como algo natural que adquieren los jóvenes en su constitución, sino como una aberración, y una pérdida de valores sociales y religiosos. La homosexualidad se convierte así en una amenaza a los valores familiares que va más allá de un simple goce del cuerpo y de experimentación. (Schifter y Madrigal, 1996: 214-215)

Lo planteado explica la recepción que tuvo la muestra de Tischler en esa ciudad, y en especial en un centro universitario. Muchos de los comentarios dan cuenta de la presencia de los aspectos morales y religiosos que esgrimieron algunos visitantes. Todas las reacciones descritas por Schifter y Madrigal se hacen evidentes en los diferentes comentarios escritos, y en cierta forma se hacen extensivos a toda la polémica en sí misma. La presencia de imágenes de desnudo masculino connota para muchos visitantes únicamente el asunto homosexual. El origen de esta reacción homófoba es que este tipo de

imágenes enfrentan a quien observa a su propia construcción de la masculinidad. He ahí las reacciones de molestia y desagrado ante las imágenes, atacando no solamente el desnudo masculino, sino hasta los aspectos técnicos.

Muchos de los jóvenes visitantes están formados dentro de una lógica patriarcal donde las relaciones sexuales son únicamente con mujeres, donde el hombre no puede mostrarse desvalido, al contrario debe representarse como triunfante sobre la mujer o sobre otros hombres, que hay que odiar lo homosexual. La crisis deviene cuando lo que se encontraron fue todo lo contrario y peor si percibieron un ápice de placer en lo que miraban. Esto causó las alteraciones ya estudiadas.

Fragmentos de un deseo mendicante es un discurso propuesto por personas que pueden calificarse con ideas nuevas sobre la naturaleza sexual de las personas; en este caso, el artista y los funcionarios del Departamento de Cultura y Deportes del ITCR chocan abruptamente ante una mentalidad hegemónica, patriarcal, ya programada en algunos jóvenes y adultos que llegan al extremo de agredir la obra, retirándola violentamente, los comentarios expresan el efecto de enfrentarse al discurso patriarcal.

El ámbito donde se exhibió la muestra expuso la obra a un público no acostumbrado a las manifestaciones artísticas. Esto produjo reacciones en dos vías: una referente al discurso, en el que únicamente los observadores apreciaron los aspectos denotativos de la obra, desnudos masculinos y actitudes homosexuales, sin llegar a la profundidad de su contenido simbólico. Por otro lado, el público comentó la mala calidad fotográfica de algunas obras, calificándolas de *movidas, muy oscuras, desenfocadas*. Sin llegar a entender que se trata de recursos que el artista manejó con el objeto de connotar el contenido simbólico que realmente proyectan. El nuevo lenguaje fotográfico convertido en un discurso contemporáneo también es rechazado por algunos visitantes a la muestra.

El discurso sobre la masculinidad, según los ofendidos, debería darse solo en el seno del hogar. Hablar de esto en la universidad es algo complicado, y expuesto sin mayor aviso en un espacio como la biblioteca, un área de estudio, es sin duda una agresión más al sistema. Además quien enuncia el discurso es un extraño, alguien fuera del círculo familiar, lo que se percibe como una agresión a la intimidad individual. La exposición de una faceta de la sexualidad masculina, las imágenes la hacen evidente y actúa como un recordatorio de la existencia de esa posibilidad. Lo que pone en cuestionamiento la propia construcción de la masculinidad; los comentarios negativos son un ejemplo del rechazo ante ese instante de deconstrucción del discurso patriarcal, androcéntrico instaurado. *Fragmentos de un deseo mendicante*, es una clara contradicción a lo aprendido a través del discurso patriarcal y religioso tradicionales, lo que causa desestabilidad en el observador, al punto de afectar los marcos morales y jurídicos establecidos, según los ofendidos.

Los comentarios aparecidos en la prensa son otra evidencia del enfrentamiento de discursos de género y de sexo. Lo más curioso es que son expresados, muchas veces, sin que se haya visto la muestra. Su presencia en el contexto de la exposición puede dar una idea del pensamiento urbano costarricense. Claramente queda visible el desconocimiento de lo que es arte, lo pornográfico y lo erótico. Se mezclan los discursos, unos con otros, en aras de la moral y las buenas costumbres. Son evidentes, igualmente, posturas divergentes al interior de la redacción del diario La Nación, ante la negativa de publicar determinados textos de intelectuales costarricenses y de periodistas de ese medio.



La recepción de la obra de Javier Antino, Nicaragua

La obra de este autor, ha permanecido oculta después de haberse presentado en la Universidad Centro Americana, primero, y luego en el café Girasoles en Guatemala y mas tarde en Holanda. Vestigios documentales indican que ésta muestra *Luz natural* (1995) fue cerrada en forma abrupta, luego de salir anunciada en la sección cultural del diario Barricada en noviembre de 1995 bajo el título de *Erotismo masculino en la UCA*.

Según informaciones de su autor, desde un inicio causó molestias, pero de esto no hay registro, salvo la anécdota de propio autor, quien indica que la muestra exhibida esa casa de estudios fue desmontada luego de un incidente con un grupo de monjas. El diario Barricada publicó una nota sobre esta exposición titulada *Erotismo masculino en la UCA*, escrita por Martha Cecilia Ruiz, que dice:

Hombres desnudos, ruinas, ángeles y diablos y la muerte se reunieron el pasado miércoles en la UCA a través de la exposición fotográfica del Javier Berrios un joven cineasta dedicado a la fotografía. Son un asco, están tremendas, que modelos, están para morir de la risa, al fin a alguien se le ocurrió desnudar hombres, ya que se perdió la vergüenza, fueron algunos de los cientos de comentarios que la exposición despertó entre los estudiantes, docentes y visitantes de la UCA que apreciaron las fotos instaladas en la avenida principal del interior de esa universidad. (Ruiz, M. C., 1995: snp.)

Esta nota tuvo un toque sensacionalista, que mostró la reacción de universitarios ante el desnudo masculino. Si se toman el cuenta los comentarios ahí consignados, puede notarse las diferentes percepciones ante el desnudo desde la risa a la molestia. La exposición tuvo que mostrarse en los árboles, ante el rechazo de algunos alumnos. El autor Javier Antino persistió en su afán por mostrar su serie de fotos.

La presentación de *Luz Natural* se llevo a cabo en Guatemala en forma silenciosa, pero generó una nota de periodística en el diario Prensa Libre, publicada el 20 de marzo de 1996, donde se indican datos generales del evento, pero publican dos fotografías en un formato visible. De esta actividad no se reporta ningún incidente. Es hasta el 9 de marzo de 1999 en el periódico El Nuevo Diario, publica una nota donde el autor busca apoyo económico de empresas y organismos gubernamentales interesados en promover el arte del desnudo masculino. Esto es un indicio de la falta de movimiento de las piezas en el mercado del arte nicaragüense.

Es hasta el 2001 cuando dos de sus obras son publicadas por la Galería Añil, en una edición conmemorativa de postales, junto a obras pictóricas de otros artistas. Hasta finales del 2002 el autor se mantenía en activo realizando sus fotografías, especialmente con modelos de regiones campesinas de su país. Las fotografías fueron expuestas en Holanda, lo que lo hizo aparecer en un sitio de Internet. La obra de Berríos es inquietante porque recae sobre ella un manto de silencio que puede interpretarse como una negación por parte del entorno social en el que vive.

*

Durante la década de los noventa, el contexto centroamericano experimenta cambios sustanciales, tanto sociales como políticos. El arte plástico muestra, desde la década de los setenta -en un escaso número de autores- una postura de ruptura debido a la presencia de los paradigmas del arte de finales del siglo XX. Otros continúan -aun hoy- fieles a los preceptos de la modernidad. La región recibe, en forma confusa, nuevas ideas fotográficas

procedentes de diversas instancias, regularmente de los centro hegemónicos del arte. Hay que tomar en cuenta que la fotografía como disciplina artística está experimentando transformaciones conceptuales y tecnológicas en forma muy rápida, con múltiples debates –aún abiertos- sobre el ser de la foto. Además, en la región es notoria una mayor circulación de información, así como el auge de las comunicaciones y nuevas tecnologías; pero también, en otro plano, se vive la aparición de los movimientos de liberación femenina y, en forma cautelosa, y casi invisible, emergen los movimientos gay y lésbico. A esto se une la pérdida de fuerza del catolicismo ante al presencia de nuevas iglesias.

La aparición de la fotografía de desnudo masculino alteró, en las sociedades de Costa Rica, Guatemala y Nicaragua, el horizonte de representación de lo masculino. Esta modificación se debió a la nueva forma de representación del varón por parte de los fotógrafos, y como se ha podido comprobar, alejada de las representaciones totalmente heroicas y de fuerza. Hay que destacar un hecho importante, el paradigma que se maneja de la representación masculina es el apuntalado por la visión androcéntrica del varón, es decir, invisibilidad. Las exposiciones de fotografías de desnudo masculino son ejemplos de resistencia por presentar la imagen masculina desde una posición tradicionalmente patriarcal, adhiriéndose más al nuevo imaginario masculino. Como indicó Valverde (2002) refiriéndose a la fotografía publicitaria, ahora se está expuesto a imágenes donde se coloca el cuerpo masculino en contraposiciones antes reservadas para la mujer, donde aparece como objeto sensual a la mirada del espectador, ya no son poses agresivas, sino en un estado pasivo y receptivo. Esto quedó claramente dilucidado en el capítulo anterior, las imágenes de desnudo masculino presentan la vulnerabilidad del macho y lo presentan claramente erotizado, sin necesidad de codificación alguna. La visión tradicional del cuerpo atlético como símbolo de desarrollo físico y espiritual a través del esfuerzo corporal,

interrelacionado con el desarrollo del carácter ejemplar, quedó desmitificado. El cuerpo para todos los autores es vulnerable. En cierta forma, los artistas aquí citados colocan a sus modelos en situaciones familiares para la imagen del cuerpo femenino.

En el caso de Nicaragua, el horizonte de expectativa no se conoce a cabalidad, se interpreta el silencio y la invisibilidad del fotógrafo como una agresión al *estatus quo*, que ha sido tan fuerte que ha mantenido en silencio esta situación. De igual forma podría decirse de países como Honduras y Belice donde, a la fecha no se registran exposiciones de desnudo masculino. En el caso de Panamá, este tipo de representación de lo masculino se dará en los primeros años del siglo XXI.

Como lo expresó Valverde (2002), la sociedad [refiriéndose a la costarricense, pero puede aplicarse a toda Centroamérica] es patriarcal en el sentido literal y simbólico de la palabra, pues es el hombre el que controla las instituciones públicas y privadas, los medios de producción y los símbolos del poder. Las características asociadas con el hombre en una sociedad patriarcal, las que conforman una masculinidad hegemónica, son la fuerza, la agresión y el control. Mientras estos preceptos no se modifiquen, el horizonte de expectativas no cambiará. Prueba de ello lo constituyen los numerosos mensajes publicitarios de cigarrillos, bebidas alcohólicas y fermentadas, que refuerzan la posición hegemónica del varón, a merced de someter y exhibir lo femenino; paralelamente se alientan los discursos homófobos y misóginos.

La fotografía de desnudo masculino fue designada por su creadores como un texto artístico, esta postura creó un blindaje a esta manifestación. Atacarla, era atacar el arte. Su espacio de exhibición fue un lugar privilegiado, visitado por conocedores o personas habituadas a la expresión artística. A pesar de esto se notan reacciones como las

expresadas por algunos periodistas en los medios de comunicación, o por parte de artistas como lo sucedido a la pieza *Fuego en la oscuridad*, o cuando se exhibe fuera del límite de una galería o museo, la controversia está servida, tal el caso de *Fragmentos de un deseo mendicante*, cuando fue expuesta en la biblioteca del Instituto Tecnológico de Costa Rica, en Cartago.

Pueden observarse en la región cuatro tendencias en la fotografía de desnudo masculino. Una que mantiene hasta hoy la representación del desnudo corporal erótico, que luego se ramifica en la de la perspectiva de lo gay, y la del discurso político y propuesta por las mujeres y la del erotismo masculino que se mantiene, hoy en día, en algunos autores (ver cuadro cronológico de las exposiciones de desnudo masculino en Centroamérica). Los virajes más notorios en la representación de lo masculino en la región son: en 1986, con la aparición de este tipo de fotografías, luego el surgimiento de la temática gay en 1994, el discurso político en 1996, paralelo al de la visión femenina del varón. Simultáneamente y sin conocerse, los autores además rompen los paradigmas del discurso fotográfico bidimensional. Es importante resaltar que todo indica que Costa Rica parece ser más tolerante con el discurso gay que Guatemala, donde aún a la fecha no se dan ejemplos de este tipo de discurso. El último viraje que puede mencionarse es el que se da con la obra *Te necesito* (2003), de Ramsés Giovanni, de Panamá; esta obra reúne varios discursos al fundir el pornográfico con el del mundo del arte y las nuevas formas de comunicación interpersonal. Todas las corrientes de la década de los noventa se proyectan de muy diversas formas en los primeros años del siglo XXI.

El comportamiento de sociedades como la nicaragüense ha sido de silencio. En Guatemala ha despertado cierta animadversión, más cuando se le vinculó al discurso político, ya que desde esta perspectiva se hizo visible el genocidio de miles de personas

durante el conflicto armado. En Costa Rica, la reacción fue contraria abiertamente cuando se le exhibió fuera de su contexto original, la galería de arte o el museo. Ahora bien, las propuestas realizadas por mujeres han tenido que presentarse en forma encriptada para no ser censuradas. Algunas de las piezas más importantes no han sido aún expuestas por falta de espacio en las galerías y museos costarricenses. Jaime David Tischler es directo, pero precavido, lo que demuestra que percibe una sociedad con tolerancia relativa, la forma de manejo del discurso es cauta. Daniel Hernández-Salazar mantiene un discurso de perpetua insinuación, no se enfrenta frontalmente a su entorno social desde el discurso sexual, ha optado por el político. Estas estrategias parecen ser asimiladas por las nuevas generaciones en Costa Rica, Panamá y El Salvador.

La recepción de las exposiciones aquí expuestas son un indicio de que la mayoría de los países centroamericanos comparten una mentalidad sustentada en ideas patriarcales que ejercen presión, que muchas veces desembocan en machismo y homofobia. Los receptores de las obras parecen no estar preparados para las nuevas ideas sobre la masculinidad, aunque es notorio que a la vez existen personas con apertura a nuevas propuestas.

Una reacción interesante ante el discurso del desnudo lo constituye el decreto del Congreso de la República del Guatemala, que amparándose en que debe cumplir con los Derechos del niño y en vista que una ley ya existente regula los delitos de publicación y actos obscenos ha dejado de considerar nuevas formas de difusión, reproducción y comercialización de actividades inmorales e ilícitas, decretó una nueva ley consignada en el *Decreto 27-2002* que deja en manos del Ministerio de Cultura y Deportes el autorizar obras de arte que puedan contener imágenes, gráficos u otros objetos pornográficos y obscenos. En el mismo año, Correos de Costa Rica censura a la Galería de Klaus Steimer el envío de una invitación a la exposición del artista salvadoreño Walterio Iraheta, por contener un

desnudo femenino de espaldas mostrando los glúteos. La invitación es enviada con una etiqueta colocada sobre esta parte de la invitación donde se lee: censurado.

La reacción a la fotografía de desnudo masculino es siempre amenazante. Existen muchos comentarios en contra y que se expresan de diferentes formas, la más directa y visible: la censura. Pero existen otras como la falta de apoyo económico para la producción, la negación de espacios para exposición. El comportamiento de las galerías de arte y museos es cauto, siempre meditado, como pudo observarse en los casos indicados. El pensamiento patriarcal es el que prevalece, lo crea una imagen falsa del desnudo masculino, que se ve como pornográfico por parte de buena parte de la población.

La recepción de la fotografía de desnudo masculino dependerá de la formación del observador. Esto se hace evidente en las diferentes reacciones que se han presentado, especialmente lo que muestran los espacios de libre manifestación como las bitácoras de las exposiciones. Puede apreciarse que los públicos no formados en la apreciación artística únicamente perciben lo denotativo en una obra de arte, esto les hace estructurar un discurso agresivo, poco tolerante con lo que ven. En el caso que nos ocupa, generalmente es articulado por hombres, que hacen evidente su condición machista y homófoba. En igual condición, aunque en menor número, sucede con las mujeres que manejan la apreciación del cuerpo masculino desnudo desde una perspectiva patriarcal, casi ninguna adopta una postura feminista. Los conocedores de arte, de quienes se intuye una formación, sí llegan a visualizar el sentido final de la obra a través de la lectura connotativa, como puede verse el ejemplo de una de las notas de prensa publicada en Costa Rica. Su discurso es conciliador y mesurado, siempre en contra de la censura y a favor de la libertad de expresión.

Lo anterior hace que se preste atención al encuentro entre la obra de arte y el público que generará determinados comportamientos, que hacen aflorar lo que se piensa de ella. En

el caso del desnudo masculino, estas reacciones deberán interpretarse como impostaciones del discurso patriarcal. Estas fotografías son en sí mismas son una afrenta a las expectativas de las sociedades androcéntricas de América Central. Estas exposiciones pueden considerarse como la inseminación de nuevas ideas –las de las nuevas masculinidades- ante una mentalidad eminentemente machista. La recepción del desnudo masculino siempre es visto con recelo, es el espacio donde se cuestiona la construcción de la masculinidad del observador.

[...] la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos, de esta manera, las aceptan o rechazan, las eligen y las olvidan, llegan a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras.

Jauss, Hans Robert. *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*. En Mayoral, José Antonio. (Comp.) *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, 1987, p. 59

La recepción de las obras de arte por parte del público de su tiempo, lo mismo que su supervivencia en la tradición escrita o en el recuerdo colectivo de generaciones posteriores, se realiza sólo en parte en el nivel reflexivo del juicio estético, ya que en parte también tiene lugar en el nivel prerreflexivo de la experiencia estética. Con esto me refiero al comportamiento frutivo, suscitado y posibilitado por el arte, que se concreta en identificaciones primarias con el objeto estético tales como admiración, conmoción, emoción, llanto, risa compartidos, y que fundamenta el efecto genuinamente comunicativo de la praxis estética [...]

Jauss, Hans Robert. *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*. En Mayoral, José Antonio.(Comp.) *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, 1987, p. 63

IV.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.

Esta investigación permitió abordar un corpus de imágenes que en Centroamérica parecen estar condenadas al ostracismo, después de una fugaz aparición en las diferentes ciudades.

1. Se encontraron suficientes indicios para pensar que esta invisibilidad es conveniente al sistema patriarcal imperante. Su exposición pública siempre causará más resquemor. Este es un primer estudio de la fotografía de desnudo masculino que se estima podrá ayudar a visualizar el comportamiento ante este tipo de imágenes, y se esbozan las bases teóricas de otras disciplinas en función de futuros estudios en el campo fotográfico, lo que podrá ayudar a la crítica de la región.
2. Se comprueba que en algunas oportunidades el ambiente cultural centroamericano es asimétrico en brindar mecanismo para la difusión y promoción del arte en general. En la fotografía, el asunto se hace más evidente, a pesar de que los centros culturales y algunas galerías la consideran lo más actual del arte de hoy. Se pudo constatar que las dificultades para la creación fotográfica son muchas. El desnudo masculino es un tema arriesgado tanto para los fotógrafos y más difícil aún para las fotógrafas. Si sobre sus colegas varones *a priori* se siembra la duda de su preferencia sexual, ellas reciben un sinnúmero de críticas tanto de hombres como de mujeres, ya que son vistas como transgresoras del *estatus quo*.

Las fotógrafas y fotógrafos investigados, a pesar de la relativa proximidad que da la región, no se conocen entre sí. Cuando mucho, en los últimos años, sí conocen la obra, algo que se acrecentó tras el tránsito de información luego del año 2000. A pesar de esto, existen evidencias intertextuales al momento en que abordan determinados discursos. Se encontró un universo de alrededor de ochocientas imágenes. Pero solo un porcentaje reducido ha sido expuesto o publicado. Hay que recalcar que la presente investigación únicamente tomó en cuenta fotografías que

hubieran sido expuestas o difundidas en medios impresos, es decir que hubieran entrado en contacto con sus respectivos entornos sociales.

3. Luego de realizar esta investigación, quedó a la vista que estas fotografías son obras de arte de un alto valor simbólico y estético, que pocas personas llegan a comprender. La mayoría de los observadores se limita a ver un cuerpo que la misma sociedad, a través de mecanismos sutiles, les ha prohibido ver. Esto sucede en mujeres, pero principalmente en los varones. Estas fotografías enfrenta la visión patriarcal impuesta sobre los diferentes contenidos culturales, por eso son negadas y condenadas al olvido, ya que su poder ideológico omnipresente se ve afectado, por lo que se prefiere hacerlas invisibles, y con ellas a sus autoras y autores. Es evidente que se ponen en funcionamiento diferentes estrategias (mejor si no dejan huella) para no exhibirlas, comentarlas, publicitarlas o publicarlas. Los mecanismos de defensa del patriarcado no llegan a través de una censura directa, la que se da en casos extremos, es más en la actitud que las instituciones o personas con poder asumen ante este tipo de imágenes. Negar el espacio para una exposición es lo más común, aduciendo tener calendarizaciones saturadas. Cuando se llega a abordar el tema, son notorios preceptos que domestican la propuesta inicial de este tipo de imágenes (como no mostrar el sexo).
4. El escenario de las exposiciones de fotografías de desnudo masculino han sido mayormente las galerías de arte privadas. Solo los Museos del Banco Central de Costa Rica han tocado el tema tangencialmente en una exhibición. De ahí que en todo el período de este estudio el mutismo de las instituciones museísticas regionales es evidente.

Las galerías de arte privadas, sin embargo, no consideran la fotografía de desnudo masculino como un producto de fácil ubicación entre los coleccionistas, siempre hay reparos ante estas imágenes. Se comprobó que, en algunas, estas fotografías no están a la vista, hay que preguntar por ellas; algo que no sucede con las fotografías de desnudo femenino. Esta postura es lógica, ante una pieza de estas se tiene que convivir a diario y muchos que adquieren arte no están dispuestos al riesgo social (¿qué dirán si tengo una foto de estas colgadas en casa?) que propone una foto de un varón desnudo.

Lo difícil de captar estas ideas es que no existen vestigios de este proceder, la mayoría de las veces se queda en anécdotas. Pero son causales que de una forma u otra inciden en la producción, circulación y venta de este tipo de imágenes, por lo que los fotógrafos y fotógrafas han optado por tenerlas como una línea más en su producción artística.

5. Está latente la posibilidad de enfrentamientos, lo que se advierte como un estímulo al que los autores y autoras parecen no resistirse. Esto queda demostrado en la forma en que estas fotografías han sido recibidas y el papel que han jugado los fotógrafos ante las embestidas de la crítica malintencionada, como queda patente en las entrevistas publicadas en diversos medios de comunicación que se pudo consultar. Quien hace este tipo de fotografías sabe de antemano a lo que se enfrenta. Las fotografías de desnudo masculino, al igual que otras obras de arte, refractan la realidad de las masculinidades en la región.

Con los documentos encontrados se pudo restituir la existencia de fotógrafos y fotógrafas que las instituciones, curadoras y curadores regionales y extranjeros han hecho invisibles. Se ha logrado ensamblar la forma en que la fotografía de desnudo

masculino surge y se desarrolla en la región. Las gráficas que aquí se muestran son inéditas, y posiblemente las primeras que se realizan en el campo fotográfico del istmo, ya que se logra visualizar la secuencia e influjos estéticos e históricos dentro de los cuales surgen. Se restituye el valor de la exposición como un enunciado que expresa un mensaje y por ende un discurso, el dejarlas registradas en un estudio como éste las fija para posteriores investigaciones.

Enfrentar la lectura de las prácticas discursivas de las fotografías de desnudos masculinos conllevó a la creación previa de un andamiaje histórico *provisional*, ante la falta de una Historia de la fotografía de Centroamérica. Se pudo comprobar su utilidad, aunque falta registrar muchas exposiciones y acontecimientos. Pero estos apuntes pueden servir de mojones para un estudio más profundo desde el punto de vista histórico.

6. Por otro lado, se constata que las imágenes de desnudo masculino surgen emulando una tendencia en la fotografía occidental, principalmente en Estados Unidos y Europa. Gracias a las nuevas formas de acceso a la información, junto a cierta apertura de algunas librerías de la región, la comunidad fotográfica tuvo el acceso a libros de imágenes de desnudos masculinos que, haciendo las veces de exposiciones, permitieron la circulación de nuevas ideas sobre la imagen del varón. También se pudo verificar que esta animación alrededor del desnudo masculino tuvo como telón de fondo los conceptos de género que involucran las construcciones de la masculinidad como un todo. Estas nuevas ideas parecen tener un campo fértil en los y las creadoras, que asumen de cierta forma el liderazgo en las nuevas ideas de lo masculino, lo que se comprueba en el capítulo de la recepción

de estas imágenes y en especial las declaraciones de los fotógrafos Daniel Hernández-Salazar y Jaime David Tischler.

7. Desde el punto de vista de la teoría de la fotografía, se reconoce que las imágenes de desnudo masculino son también el espacio donde se hacen evidentes las transformaciones de los paradigmas fotográficos. De la imagen bidimensional tradicional a los nuevos lenguajes propios de las artes plásticas, como la instalación; de la imagen análoga, a la digital con sus grandes posibilidades de manipulación se verifica cómo, por un momento, la fotografía quiere ser pintura (a través de múltiples manipulaciones en su superficie) para luego retornar a la esencia de la imagen pura. Esto se hace evidente en autores como Daniel Hernández-Salazar, Luis González-Palma y Jaime David Tischler. De igual forma es notorio que conceptos fotográficos como el desenfoque, el encuadre y pigmentación intencional, adquieren un nuevo significado en la fotografía contemporánea, que rompe mucho de lo apuntado en la fotografía con intenciones modernistas. Lo que antes pudo considerarse un error técnico, ahora son nuevas estrategias fotográficas para lograr una connotación más profunda.

No existe una crítica sistematizada para las artes visuales en general, como ocurre con la literatura. La crítica de fotografía casi no existe. No está presente, ni parece que lo va a estar en las agendas de investigación de las universidades. Es casi imposible encontrar interlocutores dentro del estudio de la fotografía. Esto resulta evidente en la calidad de los escasos comentarios periodísticos que dan cuenta de la recepción de la fotografía de desnudo masculino. Las únicas investigaciones en este campo en la región se hace con dificultades en Guatemala desde la fototeca del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica

(CIRMA), y en Costa Rica a través de las investigaciones de graduandos de esta disciplina en la Universidad Veritas. En el resto de países la situación es más preocupante.

8. Esta investigación brindó insumos importantes en el proceso de búsqueda del sentido de un conjunto de imágenes dispersas y olvidadas. Se visualiza el origen de los temores al desnudo masculino, que dinamitan o cuestionan la construcción de la identidad de los propios varones. El tema de masculinidades es aún un campo poco explorado y estudiado, abordarlo se constituyó en un reto. Al igual que sucede con el análisis fenomenológico, fue necesario despojarse de los prejuicios que una sociedad como la centroamericana impone. Luego, a través de una mezcla de análisis semiótico y propuestas metodológicas para la lectura del discurso, se llegó a su visualización. Algo que se hizo evidente es que los autores conocen y perciben el funcionamiento de las fuerzas patriarcales en que ellos mismos están inmersos.
9. Queda clara la vocación erótica de la fotografía de desnudo masculino. El número de imágenes dentro de ésta práctica discursiva es superior a otros. Este tipo de práctica discursiva que sale a luz durante el período de estudio, está íntimamente relacionada con la permeabilidad de los diferentes contextos para admirar el cuerpo masculino. Es particularmente notorio que los enunciados sobre sexo entre varones solo surgen en Costa Rica, no así en Guatemala y Nicaragua, cuyos regímenes autoritarios insertados en el patriarcado fundamentalista los llega incluso a castigar, como ocurre en Honduras.
10. La fotografía con desnudo masculino realizada por mujeres incluye al cuerpo del varón como un potente signo de expresión, que contiene importante información, más que como un elemento estético, les posibilita hacer evidentes las asimetrías

hombre-mujer. Paralelamente, estas fotografías muestran las diferencias y realidades de los mismos varones desde la mirada femenina. En la producción de las dos fotografías estudiadas no hay visiones triunfalistas de la masculinidad, sino una visión humana del ser, donde se subraya que el sufrimiento es algo que no tiene un género específico.

El análisis aplicado a la imagen permitió profundizar sobre los enunciados en que se constituyen las fotografías de desnudo masculino, fuente primigenia de los discursos. Es evidente que todos los autores del istmo reciben influjos de aspectos ideológicos procedentes de la religión, la política y la sexualidad, lo que se hace evidente en el contenido de las imágenes, pero también de los lenguajes fotográficos con los que lo expresan. Esta modalidad de abordaje permite verificar que de una imagen hedonista del cuerpo se evoluciona a propuestas de contenido tanto de género como de denuncia política, claro que esto dependerá de los respectivos contextos. Resulta interesante que en el período de estudio, el final del siglo XX, existan países donde no hayan abordado imágenes de desnudo masculino. Al mismo tiempo, resultó sugestiva la existencia de solo dos mujeres que durante este período se hayan atrevido a realizar este tipo de imágenes. El hecho de producir estos enunciados por parte de ellas se constituye en un acontecimiento, desde la teoría de género, que ha permanecido oculto. Si bien es cierto que más adelante (principios del siglo XXI) existen otras fotografías que han abordado el tema, su número aún es limitado.

11. Los postulados teóricos del discurso permitieron sistematizar una forma de abordaje, lo que puede servir de insumo para futuros estudios de la fotografía en Centroamérica. Esta investigación es solo una pieza de una gran trama que aún está

por definirse. No existen estudios similares sobre la fotografía de la región, como ha sucedido en países como México y Colombia. Se ve la pertinencia y necesidad de continuar este tipo de abordaje, dado el florecimiento y desarrollo acelerado de la fotografía en toda la región, el cual no está documentando ni haciéndose una lectura crítica. La teoría del discurso permitió justificar con mayor fuerza los valores estéticos de la imagen, que no solo son de tratamiento de la imagen. De igual forma se pudieron encontrar los factores del porqué una imagen muestra un gran contenido simbólico que impacta al observador. Esto sucede cuando sobre una misma fotografía se articulan varios discursos, de esto hay varios testimonios en el corpus analizado. Además estas piezas es imposible encasillarlas en una sola práctica discursiva.

Abordar la fotografía como texto simbólico permitió aplicar una mezcla de semiótica de la imagen propuesta por Barthes para la imagen periodística, y los principios teóricos del discurso de Jäger, asumiendo simultáneamente, en forma transversal, aspectos de la teoría de género, enfocándose en las masculinidades. Se asume que determinados intereses en los productores de los textos –fotografías– llevan a una relación motivada, es decir que los fotógrafos y fotógrafas tienen determinado interés por mostrar el cuerpo masculino desnudo, como un signo doblemente enmascarado.

Desde el punto de vista teórico resultó evidente que para visualizar el discurso es necesaria la visión semiótica para terminar más con un enfoque teórico fenomenológico (la experiencia). Las propias teorías de Barthes (que solo conoció la fotografía análoga) han quedado en suspenso ante la imagen digital y las propuestas postmodernas de la fotografía.

La experiencia interdisciplinaria ayudó en la interpretación de las imágenes, ya que se orienta de mejor forma la búsqueda del sentido. El significado de las imágenes es aparente, siempre éstas tienen una mitad invisible a las que hay que adentrarse. En la práctica se pudieron experimentar la dificultad y complejidad de hacer un metalenguaje (pasar de la imagen a las palabras) de la fotografía, hablar de ellas, y se complica aún más cuando en muchas se articulan varios discursos.

En el público visitante se percibe una falta de formación en el campo del arte y más en el campo de la fotografía, que ha cambiado sus paradigmas en una forma vertiginosa con la presencia de la fotografía digital y sus múltiples aplicaciones en la vida diaria. Esto es algo común en toda la región. Se critica un desenfoque, sin analizar que evidentemente no es una mala práctica fotográfica, sino una estrategia para connotar, para apuntalar el sentido que el autor o autora quieran dar.

12. El nivel de aceptación de la fotografía de desnudo masculino no solo depende de la educación. Aluden a la propia construcción de la masculinidad del observador, algo íntimo en las personas. Ponen en cuestionamiento su ser en el mundo. No es arriesgado expresar que es evidente un cambio de mentalidad en los y las fotógrafas. No así en el público. Será interesante comprobar si hay cambios en la recepción con las imágenes producidas en el siglo XXI y verificar si existen avances en el público receptor. Por el momento, se puede decir que la institucionalidad del arte no gubernamental (galerías de arte, periodistas y algunos visitantes) sí ha mostrado indicios de cambio de mentalidad.

Para las instituciones no vinculadas al arte el desnudo masculino es un problema. La recepción del desnudo masculino en los círculos académicos y del mundo del arte no causó malestar. Se comprobó cómo las mentalidades arraigadas

del patriarcado se activaron en defensa de sus ideas y actuaron con una censura sutil, pero que causó reacciones de los creadores que no dejaron pasar esta situación, de alguna forma estos autores defendieron su libertad de creación y expresión. De igual forma pudo verse cómo el patriarcado actuó de la misma forma en países como Guatemala y Costa Rica.

La falta de crítica dificulta profundizar en la recepción del texto fotográfico, esta es una situación que no ha cambiado en la actualidad, a lo que se suma una falta de investigación sistemática sobre el tema.

Los resultados que brindó el análisis del discurso permitieron corroborar, al igual que los estudios de Ewing y Leddick, que el desnudo masculino es un discurso recurrente en la historia de la fotografía, un ejemplo es la fotografía de Julio Zadik fechado en 1936. Este estudio se enfoca en Centroamérica como una región específica y no puede compararse con el ámbito que abarcan los estudios anteriores. La mirada hacia el corpus fue desde la misma región. Además profundiza en los autores y sus exposiciones, restituyendo el sitio que a fotógrafos y fotógrafas les corresponde en la historia de la fotografía del istmo. Sin duda, lo valioso de esta investigación es la visibilidad que se logra brindar a la masculinidad y a todos los fotógrafos y fotógrafas que en un momento dado abren la brecha a futuras generaciones, tanto en la práctica fotográfica de este tema, como en las ideas y concepción de las masculinidades. El estudio rescata del anonimato a las fotógrafas y muchos fotógrafos que aún permanecen invisibles, para curadores de la región.

Una limitación que se experimentó fue que las colecciones de imágenes en su versión original, en muchos casos, ya no existen. Las secuencias en que se

presentaron en las respectivas exposiciones se perdieron, ya que no se registraron en su oportunidad. En un caso, el fotógrafo ya no contaba ni con los negativos de todas las obras, por lo que se recurrió a establecer una secuencia con base en una pieza como punto de partida para analizar su extensa producción. El escarnio recibido después de una primer exposición de estas imágenes hizo que uno de los autores mostrara temor de hablar sobre el tema, el halo de misterio con el que logró establecer comunicación da pie a pensar la presión que un autor puede recibir en un país centroamericano. La carencia de archivos nacionales de fotografía, dificulta verificar las relaciones que las fotografías de desnudo masculino tienen con otras imágenes similares del período de estudio.

13. Un reto desde el punto de vista teórico es que la teoría del discurso está más difundida en el campo lingüístico (textos impresos) y de los medios de comunicación, y poco aplicada a la imagen artística, lo que hace tener que articular una metodología de acuerdo a las necesidades del objeto de estudio. Otro problema a subsanar lo son las distancias y la falta de financiamiento para poder abarcar la región centroamericana, lo que de alguna forma se ha logrado enfrentar gracias a las nuevas tecnologías de la información.

Un resultado inesperado ha sido la aparición de fotografías de desnudo masculino fechadas en 1936. La apertura del archivo fotográfico de Zadik resultó de suma importancia. Por una parte, porque demuestra que, como lo expresaron los estudios de David Leddick, la imagen del varón desnudo es una realidad desde los primeros años de la fotografía. Igualmente se comprueba que este tipo de imágenes se ligan primeramente a la representación de los deportes para enmascarar el verdadero fondo, la imagen de un hombre. Por otra parte, el asunto étnico es un

aspecto que sale a luz en la Guatemala de la primera mitad del siglo XX, algo que está plenamente comprobado en las artes plásticas. La fotografía también parece seguir la corriente del momento que la hace instrumento, en una época en que el Estado guatemalteco se esfuerza por consolidar una identidad nacional que satisficiera a todos los estamentos sociales. También queda clara la falta de instituciones que promovieran fotografía en los treinta y cuarenta del siglo XX, ni qué decir del mercado del arte que era inexistente para las fotos de desnudo masculino. Hasta hoy se puede entender por qué Zadik no realizó más imágenes de éste tipo.

Otro acontecimiento fortuito fue que haya salido al mercado una serie de fotografías que sin ser totalmente de desnudo masculino, cuestionaban la masculinidad. Se trata de las imágenes de Luis González Palma, que si bien había realizado algunos desnudos masculinos no eran una línea de producción en este autor, luego se comprobó que una de estas imágenes fue la génesis para una fotografía premiada durante la bienal Paiz, hecho que hizo reconsiderar la posición de este fotógrafo frente al desnudo masculino y las masculinidades. En el interés de seguir la pista de la obra de González-Palma se da con la obra de Mario Madriz, que fue poco difundida y que podría decirse que es uno de los precursores del discurso de las masculinidades en Guatemala y cuya obra fue reconocida también por la Bienal Paiz.

Un vacío del que se está consciente es la ausencia de imágenes de desnudo masculino durante el período de estudio en países como Honduras, Belice y Panamá, las limitaciones de tiempo y recursos solo permitieron una rápida revisión a la situación de la fotografía en esos países, pero es poco probable que se hayan

dado. Esta investigación plantea nuevas interrogantes como porqué en el siglo XXI no se dan exposiciones de desnudo masculino como ocurrió a finales del siglo XX. Por qué son tan pocas las mujeres fotógrafas que abordan el desnudo masculino. ¿Será que las fotógrafas realizarán más de estas imágenes en el siglo XXI? ¿Cuál es la situación real del mercado de la fotografía de desnudo en la región? Queda pendiente establecer porqué este tipo de fotografías no se da aún en Honduras y Belice.

Se estima que uno de los aportes de esta investigación lo constituye la forma de análisis de la imagen, ya que es una fusión de los postulados de Roland Barthes y los de la teoría del discurso, con la visión transversal de las masculinidades, que apunta a enfocarse en la connotación de las imágenes y no solo en aspectos de técnica fotográfica. Esta forma de abordaje puede ser utilizada incluso en otros objetos de estudio como las artes plásticas y el cine.

Esta investigación ha generado los insumos suficientes para generar una exposición centroamericana de desnudo masculino, la que nunca se ha realizado. Las imágenes están disponibles. El estudio realizado genera automáticamente un guión museográfico y parte de las anotaciones son susceptibles de emplearse como textos museográficos, y documentación abundante para un catálogo. Todas las imágenes cuentan con una calidad estética indiscutible, que además podrán dar testimonio del desarrollo de la fotografía en el istmo.

A futuros investigadores de la fotografía se les recomienda conocer el mundo del arte visual a profundidad. De igual forma, mantenerse actualizados tanto en los nuevos paradigmas fotográficos como en los avances de la teoría de estudios de masculinidad para la aplicación de los enfoques de género pertinentes. La

versatilidad que brindan las investigaciones cualitativas permite definir una muestra más reducida en número de imágenes. En esta investigación se estima que el número fue grande, lo que dificultó un análisis pormenorizado.

Se recomienda profundizar los estudios de masculinidad a través de la teoría de género. Para quien escribe fue una revelación que no había intentado explorar con anterioridad. Queda claro que brinda una visión que, por un lado, explica el fenómeno de la recepción, pero también hace patentes las debilidades y sumisiones de los propios hombres al patriarcado dominante en el cual hemos sido formados.

Es importante estimular la crítica de fotografía. No se están registrando los acontecimientos y el desarrollo de esta disciplina artística. A veces es realizada por los escasos críticos por razones de justificar su valor simbólico ante el mercado, o por el interés de los curadores, tanto de la región como fuera de ella, con un objetivo determinado, lo que hace invisibles a muchos fotógrafos.

14. Se considera pertinente incluir la fotografía como un objeto de estudio en las agendas de investigación universitarias o en museos e instituciones vinculadas al arte. Esto ayudaría a definir claramente el campo fotográfico que sigue una dinámica distinta del resto de las artes visuales, aunque algunos la ven como una disciplina más. Es notoria la pertinencia de definir el campo de acción de la fotografía ya que su especificidad aboga por marcos teóricos diversos.

Se recomienda la creación de actividades centroamericanas que den a conocer la obra de los diferentes fotógrafos y fotógrafas de la región. A la fecha, son desconocidos entre sí. Existen coincidencias evidentes en intereses temáticos, de abordaje y empleo de nuevas tecnologías. Esto podría lograrse a través de encuentros fotográficos reales, así como por medios virtuales. Lo que estimularía la

formación sistemática en fotografía, algo que por el momento solo sucede en Costa Rica, ya que en los otros países la formación no es sistemática. Igualmente se recomienda la creación de un archivo virtual de imágenes de la región, ante la inoperancia de los archivos nacionales, que no incluyen la fotografía. Definitivamente este es un proyecto a largo plazo, pero que es viable a través de las nuevas tecnologías.

Se recomienda el estímulo al mercado de la fotografía como un producto alternativo a la demás producción simbólica en la región. De lo contrario, continuará en una situación de dependencia de las galerías de arte tradicionales que ven en ella una moda sofisticada. Además, es necesario crear un desfogue a la producción consagrada por los centros culturales, quienes estimulan la creación que tiene un costo elevado de producción, y que no encuentra los canales respectivos para su colocación en el mercado del arte. Esta es una situación delicada que puede repercutir tarde o temprano en la producción de fotografías como producción artística.



V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós, 1989.
- _____. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Editorial Paidós, 1986.
- _____. *Tales photo*. En *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2001.
- Barragán, Fernando. Masculinidades en la Nueva Europa: de la homofobia a la ética del cuidado de los demás. En EMAKUNDE Instituto Vasco de la Mujer (Ed). *Congreso internacional: Los hombres ante el nuevo orden social*. Vitoria-Gasteiz: EMAKUNDE / Instituto Vasco de la Mujer, 2002.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona, Tusquets Editores, 1997.
- _____. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona, Tusquets Editores, 2000.
- Beceyro, Raúl. *Ensayos sobre fotografía*. Buenos Aires: Edito Paidós, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas de arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1997
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2002.
- Castellote, Alejandro. *Mapas abiertos, fotografía latinoamericana 1990-2003*. Madrid: Edit. Eischen, 2003.
- Cazali, Rosina. El arte de los noventa en Guatemala. Saliendo de la olla de cangrejos. En *Teorética. Temas centrales. Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas*. San José: Teorética, 2001
- Costa, Joan. *La fotografía, entre sumisión y subversión*. México: Edit. Trillas-Sigma, 1991.
- Crow, David. *No te creas una palabra, una introducción a la semiótica*. Barcelona: Promopress, 2008.
- Danto, Artur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Edit. Paidós -Transiciones, 1999.

- Davis, Melody. *The Male Nude, in Contemporary Photography*. Philadelphia: Temple University Press, 1991.
- De Laruretis, Teresa. *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Durand, Regis. *El tiempo de la imagen, ensayos sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Edit. Lumen, 2000.
- Ewing, William. *Amor y deseo*. Barcelona, Edit. Blume, 1999.
- FLACSO. *Historia General de Centroamérica*. San José: FLACSO, 1994.
- Flusser, Vilem. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D.F.: Edit. Trillas-Sigma, 1998.
- Foucault, Michael. *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales Vol. I*, Barcelona, Edit. Paidós, 1999.
- _____ *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales Vol. III*, Barcelona, Edit. Paidós, 1999.
- _____ *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores, 2007.
- Fundación G&T (Ed.). *Imágenes de oro*. Ciudad de Guatemala: Fundación G&T, 1993.
- Fundación Zadik (Ed). *Zadik un fotógrafo moderno*. Ciudad de Guatemala: Fundación Zadik, 2008.
- García, Ángela. *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.
- Gomáriz, Enrique. *Introducción a los estudios sobre masculinidad*. San José, Centro Nacional para el Desarrollo de la Mujer y la Familia, 1997.
- Jäger, Sigfried. Discurso y conocimiento: aspectos teróricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos, en Wodak, Ruth y Meyer, Michael. Eds. *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.
- Jitrik, Noé. *Suspender toda certeza : Antología crítica (1959-1976) : estudios sobre Cambaceres, José Hernández, Echeverría, Macedonio Fernández, García Marquez, Roa Bastos, Donoso, Cortazar y otros Suspender toda certeza, escritos 1959 – 1976*. Buenos Aires: Edit. Biblos, 1997.
- Lagarde, Marcela. *Identidad de género*. Managua, Edit. Cenzontle, Centro para la participación, democracia y el desarrollo, 1992.
- Lamas, Marta. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México. Edit.

- PUEG, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Leonardo., Carlos, et al. *Diccionario de los Santos. Vol. II.* Milán: Editorial San Pablo, 2000.
- Leddick, David. *Male Nude*, Koln: Taschen, 1998.
- Leddick, David. *Naked Men Too*, Nueva York: Rizzoli Universe, 2000.
- Maingueneau, Dominique. *Términos clave del análisis del discurso.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003.
- Mayoral, José Antonio (Comp.). *Estética de la recepción.* Madrid: Arco Libros, 1987.
- Maldonado, Oscar Ivan (ed). *Para que todos lo sepan.* Fotografías de Daniel Hernández-Salazar. Austin: University of Texas Press.
- Monsanto. Guillermo. *Datos dispersos de la plástica guatemalteca 1892-1998.* Ciudad de Guatemala: Galería El Attico, 2000.
- Mosse, George L. *The Image of Man, The Creation of Modern Masculinity.* Oxford, Nueva York, Oxford University Press, 1996.
- Nead, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad.* Madrid, Edit. Tecnos, 1998.
- Ogien, Ruwen. *Pensar la pornografía.* Barcelona: Editorial Paidón Contextos, 2005.
- Pérez Rioja., José A. *Diccionario de símbolos y mitos.* Madrid: Editorial Tecnos, 1971.
- Reinicke, Kenneth. Los hombres ante el III milenio. En EMAKUNDE Instituto Vasco de la Mujer (Ed). *Congreso internacional: Los hombres ante el nuevo orden social.* Vitoria-Gasteiz: EMAKUNDE / Instituto Vasco de la Mujer, 2002.
- Rojas Marcos, Luis. Hacia modelos de masculinidad más positivos. En EMAKUNDE Instituto Vasco de la Mujer (Ed). *Congreso internacional: Los hombres ante el nuevo orden social.* Vitoria-Gasteiz: EMAKUNDE / Instituto Vasco de la Mujer, 2002.
- Sardar, Ziauddin y Van Loon, Boris. *Estudios Culturales para todos.* Barcelona: Edit. Paidós, 2005.
- Schifter, Jacobo y Madrigal, Johny. *Las gavetas sexuales del costarricense y riesgos de infección con el VIH.* San José, Instituto Latinoamericano de Prevención y Educación en Salud (ILPES), 1996.
- Steward, Tabory y Chan, (Eds). *Eros*, Nueva York, 1995.

Torres-Rivas, Edelberto. La sociedad: la dinámica poblacional, efectos sociales de la crisis, aspectos culturales y étnicos, en *Historia General de Centroamérica*. San José CR: FLACSO, 1994.

Torres, María Dolores; Álvarez, María José; Gordillo Claudia. *Estampas del Caribe nicaragüense*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, Universidad Centroamericana, 2000.

Tornos Urzainki, Maider. "Deseo y transgresión: el erotismo de Georges Bataille", en *Lectora 16*: 195-210, 2010.

Trifonas, Peter P. *Barthes y el imperio de los signos*. Barcelona. Editorial Gedisa, 2004.

Universidad Véritas (Ed). *La mirada del tiempo, historia de la fotografía en Costa Rica 1848-2003*. San José: Universidad Véritas, 2003.

Valdés, Teresa y Olavarria, José. (eds.) *Masculinidades y equidad de género en América Latina*, Santiago de Chile, FLACSO, 1998.

Zavala, Magda, y Araya, Seidy. *Historiografía literaria en América Central*. Heredia: Universidad Nacional, 2001.

CATÁLOGOS

Galería Añil. *Materia Nueva*. Managua: Galería Añil, 2001.

Museo de Arte Costarricense. *Salones Nacionales de Artes Plásticas 1972-1993*. San José: Museo de Arte Costarricense, sin fecha.

Museo Universitario del Chopo / Museo Nacional de Arte Moderno. *Arqueología del Silencio*. Museo Universitario del Chopo, 1996.

Alvarado, Ileana y Hernández, Efraim. *Imágenes de hombres*. San José, Edit. Fundación Museos Banco Central de Costa Rica, 2000.

Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA). *Guatemala ante la lente, imágenes de la fototeca de CIRMA 1870-1997*. Guatemala, Edit. CIRMA, 1998.

Colloquia (ed). *FotoJornadas Fotografía actual de Guatemala*. Guatemala, Edit. Colloquia, 1998.

Núñez, Luis. *Cautiverios*. Adela Marín. San José. Museo Calderón Guardia, 1997.

Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC). *Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro. XXIV Bienal de Sao Paulo*. San José, MADC, 1998.

Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC). *Mesótica II, regeneración*. San José: MADC, 1998.

Stichting Fotografie Noorderlicht. *Mundos creados*. Noorderlicht Photo Festival 2002. Noorderlicht, 2002.

INTAR, Latin American Gallery. *Jaime David Tischler, Hilos del deseo*. Nueva York, Ed. INTAR, 1998.

REVISTAS

Dary, Claudia. "Tributo a los ángeles". *Revista Arteria*. 3. (1995): 2.

Del Rio, Víctor. "La rentabilidad melancólica de la fotografía". *Revista Lápiz*. 156. (2002): 34-39.

Mathews. "Fine Art of Foul?", *Revista Newsweek*. 116. 1. (1990): 72-77.

Moreno, Hortensia. "La noción de tecnologías de género como herramienta conceptual en el estudio del deporte". *Revista Punto Género*, 1 (2011): 41 – 62.

Pérez León, Dermis. "Cuerpo, fragmento y memoria". *Revista Art Nexus*. 27. (1998) : 110-111.

Vance, Carlos. "Photography, Pornography and Sexual Politics". *Revista Aperture*, Fall (1990): 53-64.

OTRAS REVISTAS

Aguilera R. León. "La danza de la vida con la muerte". *Revista Crónica*. 15 ago. 1997: 8

Hernández-Salazar, Daniel. "El erotismo es mi destino". *Revista Crónica*. 7 jun. 1996: 79.

Ulloa, Silvia. "El hombre tras la cámara". Giorgio Timms. *Revista Rumbo*. 6 may. 1998: 58.

"El hombre se desnuda". *Revista Crónica*. 22 dic. 1995: 37.

Lanuzza, Silvia. "Temas al desnudo". *Revista Crónica*. 21 de abr. 1995: 72

PRENSA

Aceituno, Luis. "El arte de Daniel Hernández". *El Periódico*. 28 ago. 1997: 17.

Arrieta, Adid Abdallah. "Reprochan actitud". *La Nación*. 14 sep. 1997. Sección Cartas de los lectores.

Arrivillaga, Mercedes. "A propósito del desnudo masculino". *Diario El Gráfico*. 8 may. 1995: 10.

Avalos Austria, Gustavo Alejandro. "En la ciudad de los miedos". *Prensa Libre*. 21 abr. 1995: 46

Ávila L. Diana. "Apoya exposición". *La Nación*. 21 sep. 1997. Sección Cartas de los lectores.

Cesar, Augusto. "Leonardo Izaguirre: La frontera entre pornografía y arte esta en la mente". *Diario El Gráfico*. 4 may. 1995: 32.

Cesar, Augusto. "Atole con el dedo". *Diario El Gráfico*. 3 may. 1995: 22.

Cesar, Augusto. "Ecce Homo". *Diario El Gráfico*. 2 may. 1995: 36.

Corrales, Adriano. "Censura e intolerancia". *Semanario Universidad*. 31 oct. 1997:12

De colección. *Prensa Libre*. 9 abr. 1995: 16.

Deseos en fotografías. *Semanario Universidad*. 7 jul. 1995: 11.

Díaz-Bringas, Tamara. "Todo por abarcar". *La Nación*. 20 nov. 2000: Viva. 12.

Díaz, Doriam. "Dos formas una libertad". *La Nación*. 24 jul. 1998: Viva. 15.

_____ "Septiembre se hará imagen". *La Nación*. 31 ago. 1996: Viva. 8.

_____ "¿Por qué el 'David' es arte y lo mío pornografía?". *Semanario Universidad*.
20 oct. 1997: 21.

Dobles, Aurelia. "Creación sin amarras". *La Nación*. 8 oct. 1997: Viva. 7.

_____ "Un instante, un bolero, un ángel". *La Nación*. 7 jul. 1995: Viva. 14.

Echeverría, Maurice. "Eros y Thánatos, de Daniel Hernández". *El Periódico*. 3 sep. 1997: 19.

- Montero, María. "Príncipe y mendigo". *La Nación*. 23 ago. 1997: 36.
- Mora R. Alonso. "Libertad de elegir". *La Nación*. 9 sep. 1997: 15.
- Morales F., Flory. "No se maltrataron". *La Nación*. 4 oct. 1997: 17.
- Muñoz, Katia. "Autorretrato al desnudo". *Semanario Universidad*. 13 sep. 2000: 12.
- Paniagua, Rosa María. "Daniel Hernández presenta un viaje estético por la geografía masculina". *Diario Siglo XXI*. 19 abr. 1995. Guía 21: 29.
- Paniagua, Rosa María. "Eros y Thánatos". *Diario Siglo XXI*. 28 ago. 1997: 8.
- Pellecer de Farrington, María del Carmen. "Ellos nos han desnudado ahora se desnudan". *Prensa Libre*. 1 may. 1995: Social. 30.
- Ponce, Juan Bernal. "Cuesta arriba". *La Nación*, 13 oct. 1997. Viva-Culturales: 8.
- _____ "Los cuatro mundos de Tischler". *La Nación*. 30 abr. 1997: 36.
- Rivera, Eileen. "Un Adán controvertido". *Prensa Libre*, Revista Domingo. 2 oct. 1994. Arte: 12.
- _____ "Una prueba para Adonis". *Prensa Libre*. 25 abr. 1995. 15
- Roldán, Ingrid. "Leonardo Izaguirre expone En la ciudad de los miedos". *Prensa Libre*. 12 abr. 1995: 48.
- Sanchez- Piltz, Mark. "Jaime David Tischler, vanguardia hecha fotografía". *Gayness*. 18 ago. 1998: 14.
- Timms, Giorgio. "También cuesta arriba". *La Nación*, 7 nov. 1997. Opinión: 15 A.
- Valverde, Carlos. "El extraño en el espejo, yo frente al desnudo masculino". *La Nación*, 10 feb. 2002., Suplemento cultural Áncora: 28-29.

SITIOS DE INTERNET

- Cangi, Adrián. "Judith Butler: crítica literaria y feminista. Servicio sexual obligatorio" 27 dic. 2011.
<<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/07/19/u-00611.htm>>
- Gamba, Susana. "Teoría de género" 7 ene. 2012.
<<http://www.mujaresenred.net/spip.php?article1395>>

Hechavarría, Nahela. "La fotografía en Centroamérica: una mirada a su contemporaneidad". 11 mar. 2004. < http://www.arteamerica.cu/1/dossier/hahela.htm#_ftn1 >

McClennen, Sophia. "Diccionario de conceptos críticos para el estudio del cine". 8 feb. 2012. <www.personal.psu.edu/users/s/a/sam50/cinergia/conceptos.htm>

González Galicia, R. "Sobre el carpe diem y los prejuicio en la traducción". Methodos, revista electrónica de didáctica del latín. 18 may. 2006. <<http://antalya.uab.es/pcano/aulatin/methodos/charo1.pdf>. >

El Bosco. "El jardín de las delicias". Spanish Arts. 24 feb. 2007. < http://www.spanisharts.com/prado/e_bosch.htm >

"El erotismo masculino visto por la lente de Javier Antino". El Nuevo Diario. 9 mar. 1999. <<http://archivo.elnuevodiario.com.ni/1999/marzo/09-marzo-1999/martes/martes2.html>>

HOJAS DE SALA

En la ciudad de los miedos. Exposición fotográfica de Leonardo Izaguirre. Hoja de sala. Galería El Attico.

Maldonado, Oscar Iván. Ecce Homo: un viaje estético por la geografía masculina. Hoja de sala. Galería El Sitio, 20 abr. 1995.

Steinmetz, Klaus. *Giorgio Timms. Exposición Proyecto EFE*. 1999.

Blanco, Peter. *Monologo colectivo sobre la obra 'Fragmentos de un deseo mendicante'*. Sin editor. Sin fecha.

Hernandez, Efraim. 'Prometeos' de Giorgio Timms. Hoja de sala. Febrero 1997.

DOCUMENTOS ESPECIALES

Bitácora exposición Ecce Homo. Galería El Sitio. Abr. 1995. No publicada.

Bitácora exposición Fragmentos de un deseo mendicante en ITEC, Cartago. 23 ago. 1997.

No publicada.

ANEXOS
TABLAS, ESQUEMAS, MAPAS
ANÁLISIS DEL CORPUS FOTOGRÁFICO.

TABLA 1

Inventario de fotografías de desnudo masculino en Centroamérica.

País	Autor	No. de imágenes
Belice	<i>No se encontró FDM</i>	0
Costa Rica	Tatiana Estrada (s/id)	10
	Roberto Guerrero (1978)	20
	Andrés Gough (1975)	25
	Larry Madrigal (s/id)	10
	Adela Marín (1969)	35
	Juan Carlos Martínez (s/id)	25
	Rodrigo Montoya (1976)	6
	Roxana Nagygellér (1969)	10
	Olger Sánchez (1978)	15
	Susana Sánchez (s/id)	10
	Karla Solano (s/id)	10
	Giorgio Timms (1947)	40
	Jaime D. Tischler (1960)	40
	Susy Vargas (1967)	40
Henry Vargas B. (1973)	10	
El Salvador	Walterio Iraeta (1968)	25
Guatemala	José Carlos Flores (1965)	22
	Daniel Hernández S. (1956)	35
	Leonardo Izaguirre (1956)	24
	Arturo Maldonado (s/id)	23
Honduras	<i>No se encontró FDM</i>	0
Nicaragua	Javier Berrios (1964)	8
Panamá	Ramsés Giovanni (1974)	27

Nota. El inventario fue realizado alrededor de marzo de 2004. Las fotografías aquí referidas son las que muestran desnudo masculino como un eje semántico definido. En el momento del inventario se encontró que en Honduras y Belice no se habían realizado fotografías de este tipo. No se incluyen en este inventario los últimos hallazgos en Guatemala de autores como Luis González-Palma, Enrique Estrada y Mario Madriz
Elaborado por: Miguel Flores C.

TABLA No. 2

Cronología de las exposiciones de fotografía de desnudo masculino en Centroamérica 1990-2003
 Nota: Fuente: revisión hemerográfica, catálogos. Elaborada por Miguel Flores Castellanos.

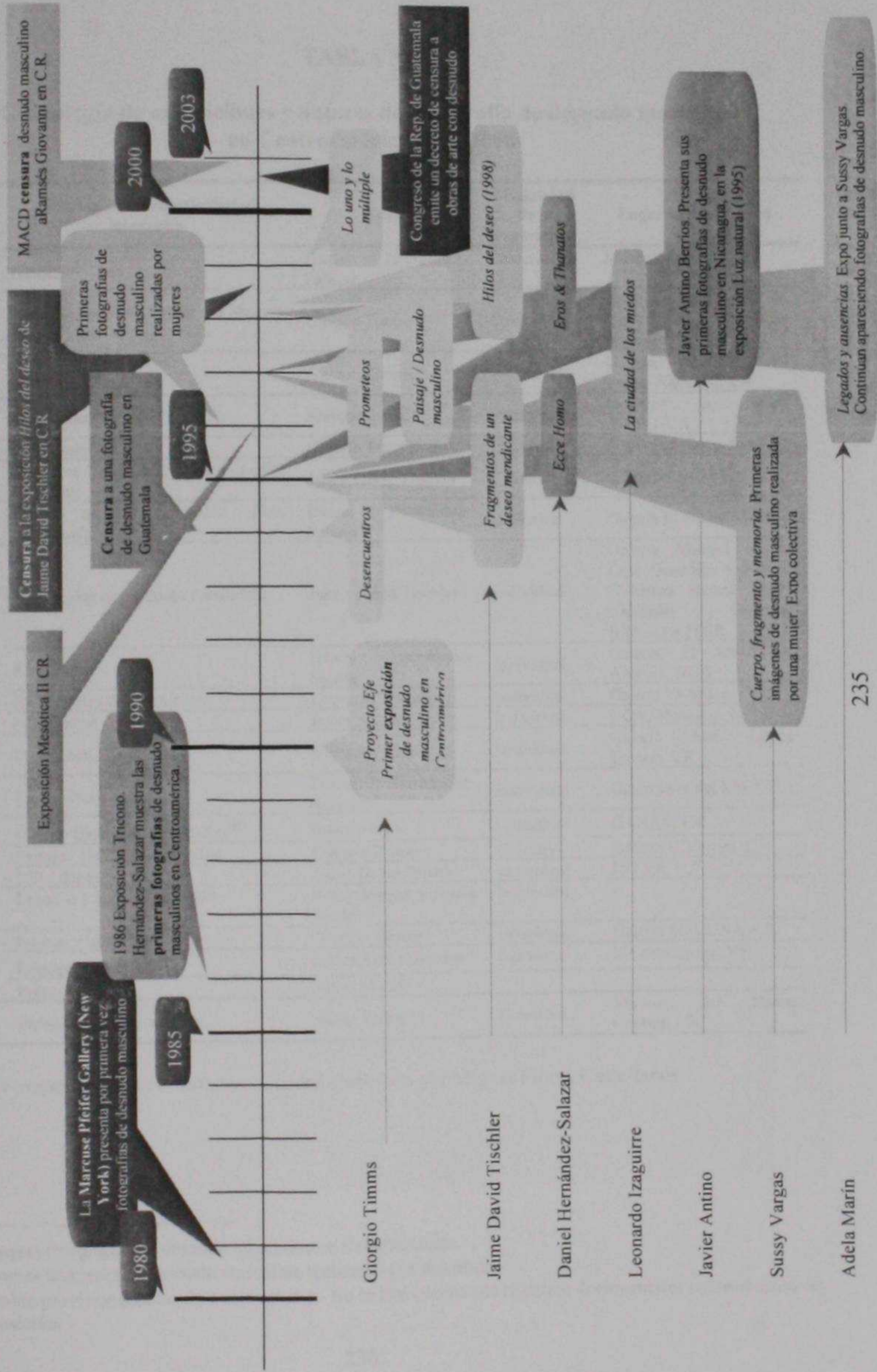


TABLA No. 3

Cronología de exposiciones y autores de fotografía de desnudo masculino en Centroamérica 1980-2000

Año	Nombre de la exposición / o fotografía	Autor	Modalidad de la exposición.	Lugar de Exhibición
1986	Tricono ⁹⁵	Daniel Hernández-Salazar	Colectiva	Museo Ixchel. GUA
1989	Salón Nacional de Fotografía Manuel Gómez Miralles	Giorgio Timms	Colectiva	Salones Nacionales de Artes Plásticas (Fotografía). CR
1990	Proyecto Efe	Giorgio Timms	Individual	Galería del café del Teatro Nacional, CR
1993	La otra metáfora	Enrique Estrada	Individual	Patronato de Bellas Artes. GUA
	Desencuentros	Giorgio Timms	Individual	Museo Nacional de CR
1994	Colectiva MADC. La herida narcisista	Jaime David Tischler	Colectiva	Colectiva en MADC. CR
	Fuego en la oscuridad (foto individual)	Daniel Hernández-Salazar	Colectiva	Galería El Attico. GUA
	Fragmentos de un deseo mendicante	Jaime David Tischler	Individual	Galería Manuel de la Cruz González y Museo Histórico Rafael Angel Calderón Guardia, Biblioteca ITCR
1995	Ecce Homo	Daniel Hernández-Salazar	Individual	Galería El Sitio, La Antigua. GUA
	En la ciudad de los miedos	Leonardo Izaguirre	Individual	Galería El Attico, GUA
	Luz natural	Javier Antino	Individual	UCA. Managua. NI
	Prometeos.	Giorgio Timms	Individual	Galería José López Escarré. CR
1997	Eros y Thanatos	Daniel Hernández-Salazar	Individual	Galería Sol del Río. GUA
	Cuerpo fragmento y memoria ⁹⁶	Sussy Vargas	Colectiva	GANAC. CR
	Paisaje / Desnudo masculino	Giorgio Timms	Colectiva	Galería U.Veritas. CR
1998	Hilos del deseo	Jaime David Tischler	Individual	INTAR, N.Y.
	Legados y ausencias (1998).	Sussy Vargas y Adela Marín	Individual	
	Lo uno y lo múltiple	Giorgio Timms	Individual	Galería del CUNA. CR
1999	Erotismo masculino ⁹⁷	Javier Antino Berrios	Individual	Sin determinar. NIC
	Prima Culpa	Adela Marín		
2000	Imágenes de hombres	Sussy Vargas	Colectiva	Museos del Banco Central, CR

Nota: Fuente: currícula de artistas. Cuadro elaborado por Miguel Flores Castellanos

⁹⁵ Primeras fotografías de desnudo masculino en Centroamérica.

⁹⁶ Primeras imágenes de desnudo masculino realizadas por una mujer.

⁹⁷ Nombre provisional aplicado a este estudio. No se han encontrado registros documentales sobre el título de la exposición.

TABLA No. 4

Momentos en que se dan los enunciados de la fotografía de desnudo masculino en Centroamérica

Autores	1986	87	88	89	1990	91	92	93	94	95	96	97	98	99	2000
Daniel Hernández - Salazar GUATEMALA	Serie <i>Tricono</i> (exposición colectiva) Museo Ixchel														
Leonardo Izaguirre GUATEMALA	<i>Fuego en la oscuridad</i> (en exposición colectiva) Galería El Attico														
Enrique Estrada G.U.A.	<i>Ecce Homo</i> (exposición individual) Galería El Sitio														
Giorgio Timms COSTA RICA	<i>Eros & Thánatos</i> (exposición individual) Galería Sol del Río														
	<i>La ciudad de los miedos</i> (exposición individual) Galería El Attico														
	<i>La otra metáfora</i> (exposición individual de desnudos masculinos y femeninos). Patronato de Bellas Artes. En 1996 las mismas imágenes son presentadas con el nombre de <i>Memoria fetal</i> .														
	<i>Proyecto Efe</i> (exposición individual) Galería del café del Teatro Nacional.														
	<i>Encuentros</i> (el autor no cuenta con imágenes ni datos al respecto).														
	<i>Desencuentros</i> (exposición individual) Museo Nacional de CR														
	<i>Proyecto inconcluso</i> (serie no expuesta) CR														
	<i>Prometeos</i> (exposición individual) Galería José López Escarre, colectiva. Galería U. Veritas														
	<i>Paisaje / Desnudo</i> (exposición colectiva). Galería U. Veritas														
	<i>Lo uno y lo múltiple</i> (exposición colectiva) Galería CUNA														
Jaime David Tischler COSTA RICA	<i>La herida narcisista</i> (exposición colectiva) Museo de Diseño y Arte Contemporáneo														
	<i>Fragmentos de un deseo mendicante</i> (exposición individual) Galería Studio Córdoba, Roma; Galería Manuel de la Cruz González; Museo Histórico R.A. Calderón Guardia; Biblioteca José Figueres Ferrer, Tec. Cartago.														
	<i>Hilos del deseo</i> (exposición individual) Latin American Gallery New York														
Javier Antino NICARAGUA	<i>Luz natural</i> (exposición individual) Universidad Centro Americana UCA														
Sussy Vargas COSTA RICA	<i>Cuerpo, fragmento y memoria</i> (expo. colectiva) Galería de Arte Contemporáneo MAC. Biblioteca Nac. CR														
Sussy Vargas y Adela Marín COSTA RICA	<i>Legados y ausencias</i> (dos exposiciones individuales juntas) Sala de exposiciones del diario La Nación														
Adela Marín COSTA RICA	Collage MBC, CR														

Nota: Cuadro elaborado por: Miguel Flores Castellanos. Fuente: Catálogos, invitaciones, biografías y entrevistas

TABLA No. 5
Corpus de análisis de fotografía de desnudo masculino en Centroamérica

Pais / número de fotografías	Título exposición	Nombre de la fotografía	N° fotos por expo.	Fotógrafo, fotógrafa (año nacimiento)
Costa Rica	Proyecto EFE (1990)	Sin título, [1 T] (1990) h/rio	5	Giorgio Timms (1947)
	Desencuentros (1994)	Sin título, [2 T] (1994) h/Tv.		
	Proyecto inconcluso (c1995)	Sin título, [3 T] (1997) h/jardín		
	Prometeos (1997)	Sin título, [4 T] (1997) h/playa		
	Lo uno y lo múltiple (1999)	Sin título, [5 T] (1999)		
	Fragmentos de un deseo mendicante (1994)	Alas rotas (1994)	5	Jaime David Tischler (1960)
		La ley del deseo [díptico] (1994)		
		A dos velas (1994)		
		El martirio de San Sebastián (1994)		
		Carpe Diem (1995)		
	Hilos del deseo (1998)	Accesorios para baño (1998)	5	
		El deslumbramiento (1998)		
		El jardín de las delicias I y II (1998)		
		La circuncisión (1998)		
		El contorno de tu existencia [detalle] (1998)		
Cuerpo, fragmento y memoria (1996)	Déjate amar así (1996)	5	Sussy Vargas	
	¿Qué hago con este corazón? (1996)			
	Inercia (1996)			
	El que no juzga (1996)			
Imágenes de hombres (2000)	Contemplación (1999)	5	Adela Marin	
Legados y ausencias (1998)	Estigmas (1998)			
	Sin título [1 AM] (1998)			
	Huella (1998)			
Expo Collage (colectiva, 1998)	Quisiera (1999)	4	Enrique Estrada (19)	
Metáforas de luz (2000)	Adán escrito			
La otra metáfora (1994)	Tiempo inmanente			
	No muy tarde, no nunca	5	Daniel Hernández-Salazar (1956)	
	Clepsidra herida			
	Génesis del deseo			
Ecce Homo, ensayo fotográfico sobre el desnudo masculino (1995)	Siesta de una tarde de verano (1994)			
	Sueño (1995)	5		
	Sebastián (1995)			
	Dorso (1994)			
	Ecce Homo (1995)			
Eros y Thanatos (1997)	El camino del dolor (1997)	4	Leonardo Izaguirre (1956)	
	La piedad de la muerte (1997)			
	El Cristo de mis pasiones (1997)			
	Para que todos lo sepan (1997)			
La ciudad de los miedos (1995)	Angeles (1997)	4		
	Sin título [1 I] (1995) [h/en río]			
	Sin título [2 I] (1995) [h/cúpula]			
	Sin título [3 I] (1995) [h/muro ant]			
	Sin título [5 I] (1995) [det/pect]	4	Javier Berrios Antino	
Nicaragua	Luz natural (1995)			
	Sin título [1 AN] h/en suelo			
	Sin título [2 AN] h/máscaras	4		
	La columna (1995)			

Nota: Cuadro elaborado por Miguel Flores Castellanos. Fuente: Archivo artista e investigación documental.

TABLA NO. 6
Procedimiento de análisis fotográfico

<p>Estrategias de connotación (Roland Barthes)</p> <p>Trucaje Pose Elementos / objetos Fotogenia Esteticismo Sintaxis</p>	<p>Enunciación de la masculinidad (Bonino Méndez)</p> <p>Pilar 1 Construcción por desidentificación de lo femenino. (Nada de femenino)</p> <p>Pilar 2 La masculinidad se valoriza por la identificación con el padre (ser una persona importante)</p> <p>Pilar 3 Lo masculino se construye sobre la base de la violencia (mandar a todos al diablo)</p> <p>Pilar 4 La masculinidad se construye en la lucha o rivalidad con el padre (ser un hombre duro)</p>	<p>Texto de análisis de cada una de las fotografías, este integrado de los segmentos teóricos cuando aplican.</p>
<p>El discurso (S. Jäger)</p> <p>Hilos discursivos Puntos de enmarañamiento de los hilos discursivos</p>		

Nota: Tabla elaborada por Miguel Flores Castellanos.
Elaboración propia a partir de textos de Barthes, Méndez y Jäger.

TABLA NO. 7 Fuerzas que presiden el acto ilocutorio.

Año	Exposición	Fuerza detectada	Autor	País
1986	Tricono (exposición colectiva)	Visión del cuerpo con algo bello Habilidad técnica El cuerpo como medio de expresión	Daniel Hernández-Salazar	Guatemala
1990	Proyecto Efe	Visión del cuerpo como algo bello Habilidad técnica El cuerpo como medio de expresión	Giorgio Timms	Costa Rica
1991				
1992		Durante estos años no se presentaron exposiciones de desnudo masculino.		
1993				
	Desencuentros	En la vida nada es para siempre Insiste en que el observador interprete (obras sin títulos) El cuerpo como medio de expresión de vivencias y experiencias (el hombre como prisionero encadenado a pesar de la musculatura)	Giorgio Timms	Costa Rica
1994	Fragmentos de un deseo mendicante	El amor como hilo conductor y motivación principal Deseo de posesión del cuerpo masculino Situaciones de vida, amor y deseo Búsqueda del balance entre lo carnal y lo espiritual El desnudo para mostrar la fragilidad de las relaciones, la vulnerabilidad física y emocional del ser El cuerpo como templo para entrar en contacto con lo sublime	Jaime David Tischler	Costa Rica
	La otra metáfora	Recuerdos de la niñez. La protección fetal	Enrique Estrada	Guatemala
	El cuerpo en el arte (exposición colectiva de artes plásticas)	Visión del cuerpo con algo bello Habilidad técnica El cuerpo como medio de expresión El cuerpo como templo para entrar en contacto con lo sublime	Daniel Hernández-Salazar	Guatemala
	Ecce Homo, ensayo fotográfico sobre el desnudo masculino.	Ira contra la censura Visión del cuerpo con algo bello Habilidad técnica Interés por mostrar el desnudo masculino sin abajes Religión católica	Daniel Hernández-Salazar	Guatemala
1995	En la ciudad de los miedos	El cuerpo como medio de expresión estrictamente artística Perfiles del guatemalteco en instantes llenos de belleza mística Interés por no causar controversia e inducir el desnudo masculino como una práctica artística	Leonardo Izaguirre	Guatemala
	Erotismo masculino	El cuerpo masculino como medio de expresión Mostrar el cuerpo del hombre nicaragüense	Javier Antino	Nicaragua
1995	Proyecto inconcluso	Visión del cuerpo como algo bello Habilidad técnica El cuerpo como medio de expresión. Aplicación del color como un acercamiento realista	Giorgio Timms	Costa Rica
1996	Hilos del deseo	Ira contra la censura El amor como hilo conductor y motivación	Jaime David Tischler	Costa Rica

		principal Deseo de posesión del cuerpo masculino Situaciones de vida, amor y deseo Búsqueda del balance entre lo carnal y lo espiritual El desnudo para mostrar la fragilidad de las relaciones, la vulnerabilidad física y emocional del ser El cuerpo como templo para entrar en contacto con lo sublime		
	Eros y Thánatos	Lo vulnerable del cuerpo a través del desnudo Lo erótico y sus vinculaciones con la muerte Las atrocidades de una guerra interna Nuevo lenguaje fotográfico que trasciende lo documental	Daniel Hernández-Salazar	Guatemala
1997	Prometeos	El cuerpo como medio de expresión de vivencias y experiencias (el hombre como prisionero encadenado a pesar de la musculatura)	Giorgio Timms	Costa Rica
	Cuerpo, fragmento y memoria	Interés por hacer una nueva fotografía vinculada a las artes plásticas Religiosidad popular, recreación de mitos y reversión de criterios de canonización católicos Concepción de un cuerpo fragmentado	Sussy Vargas	Costa Rica
1998	Legados y ausencias	Interés por hacer una nueva fotografía vinculada a las artes plásticas La posibilidad de la libertad tanto para hombres como mujeres La herencia como base de la autodefinition (Marín) Definir la libertad desde la visión de la ausencia de los que amamos, la soledad, el dolor, la vulnerabilidad del ser, la fe en la integridad como recursos para evitar la autodestrucción. El cuerpo como depositario del espíritu. El dolor no tiene sexo. Tampoco la ausencia. (Vargas)	Sussy Vargas / Adela Marín	Costa Rica
1999	De lo uno y lo múltiple	Visión del cuerpo como algo bello Habilidad técnica El cuerpo como medio de expresión	Giorgio Timms	Costa Rica
2000	Imágenes de hombres	Mirada contemporánea femenina sobre el cuerpo masculino Melancolía ante el cuerpo desnudo, que a su vez celebra su belleza	Sussy Vargas	Costa Rica

Tabla Elaborada por Miguel Flores Castellanos

TABLA No. 8
Prácticas discursivas del desnudo masculino en Centroamérica

País / número de fotografías	Título exposición	Nombre de la fotografía	N° fotos por expo.	Fotógrafo, fotografía (año nacimiento)	PRACTICAS DISCURSIVAS				
					Erótica ▼	Religiosa ψ	Política Ω	Otra Y	
Costa Rica	Proyecto EFE (1990)	Sin título, [1 T] (1990) h/río	5	Giorgio Timms (1947)	▼				
	Desencuentros (1994)	Sin título, [2 T] (1994) h/Tv.			▼				
	Proyecto inconcluso (c1995)	Sin título, [3 T] (1997) h/jardín			▼▼		Ω		
	Prometeos (1997)	Sin título, [4 T] (1997) h/playa			▼				
	Lo uno y lo múltiple (1999)	Sin título, [5 T] (1999)			▼				
	Fragmentos de un deseo mendicante (1994)	Alas rotas (1994)	5	Jaime David Tischler (1960)	▼▼	ψ			
		La ley del deseo [diptico] (1994)	▼						
		A dos velas (1994)	▼						
		El martirio de San Sebastián (1994)	▼			ψ			
		Carpe Diem (1995)	▼						
	Hilos del deseo (1998)	Accesorios para baño (1998)	5		▼				
		El deslumbramiento (1998)			▼				
		El jardín de las delicias I y II (1998)			▼				
		La circuncisión (1998)			▼				
		El contorno de tu existencia [detalle] (1998)			▼				
		Cuerpo, fragmento y memoria (1996)	Déjate amar así (1996)	5	Sussy Vargas	▼	ψ		
		¿Qué hago con éste corazón? (1996)				▼	ψ		
		Inercia (1996)				▼	ψ	Ω	
		El que no juzga (1996)				▼	ψ		
		Contemplación (1999)				▼			
	Legados y ausencias (1998)	Estigmas (1998)	5	Adela Marín	▼	ψ			
		Sin título [1 AM] (1998)			▼				
		Huella (1998)			▼				
		Quisiera (1999)			▼				
		Adán escrito			▼				
	Guatemala	Expo Collage (colectiva, 1998)	Tiempo inmanente (1994)	4	Enrique Estrada (19)	▼		Ω	
		Metaforas de luz (2001)	No muy tarde, no nunca (1994)			▼		Ω	
		La otra metáfora (1994)	Clepsidra herida (1994)			▼		Ω	
			Ritual (1994)			▼			
			Tricono (1986)			Cordillera	1	Daniel Hernández Salazar	▼
	Colectiva de desnudo (1994)	Fuego en la oscuridad	1	Daniel Hernández Salazar	▼				

Nicaragua	Ecce Homo, ensayo fotográfico sobre el desnudo masculino (1995)	Siesta de una tarde de verano (1994)	5	Daniel Hernández-Salazar (1956)	♥		
		Sueño (1995)			♥		
		Sebastián (1995)			♥	ψ	
		Dorso (1994)			♥		
		Ecce Homo (1995)			♥	ψ	
		Eros y Thanatos (1997)	El camino del dolor (1997)	5		♥♥	Ω
			La piedad de la muerte (1997)				ψ
			El Cristo de mis pasiones (1997)			♥	ψ
			Para que todos lo sepan (1997)				ψ
			Ángeles (1997)				ψ
		La ciudad de los miedos (1995)	Sin título [1 I] (1995) [h/en río]	4	Leonardo Izaguirre (1956)	♥	
			Sin título [2 I] (1995) [h/cúpula]			♥♥	
			Sin título [3 I] (1995) [h/muro ant]			♥	
			Sin título [5 I] (1995) [det/pect]			♥	
		Luz natural (1995)	Sin título [1 AN] h/en suelo			♥	Ω
		Sin título [2 AN] h/máscaras	4	Javier Berríos Antino	♥		
		La columna (1995)			♥		
		La germinación (2001)			♥		

Discurso erótico	Discurso religioso	Discurso Político	Otros
♥ Cuerpo como objeto de deseo ♥ Gestos de seducción ♥ Cuerpo fragmentado ♥ Sexo entre varones	ψ Nueva figura de Cristo ψ Santos, ángeles y personajes bíblicos	Ω Discurso político	

APROXIMACIÓN DEL CAMPO FOTOGRÁFICO
CENTROAMERICANO 1985-2000 / INSTITUCIONES

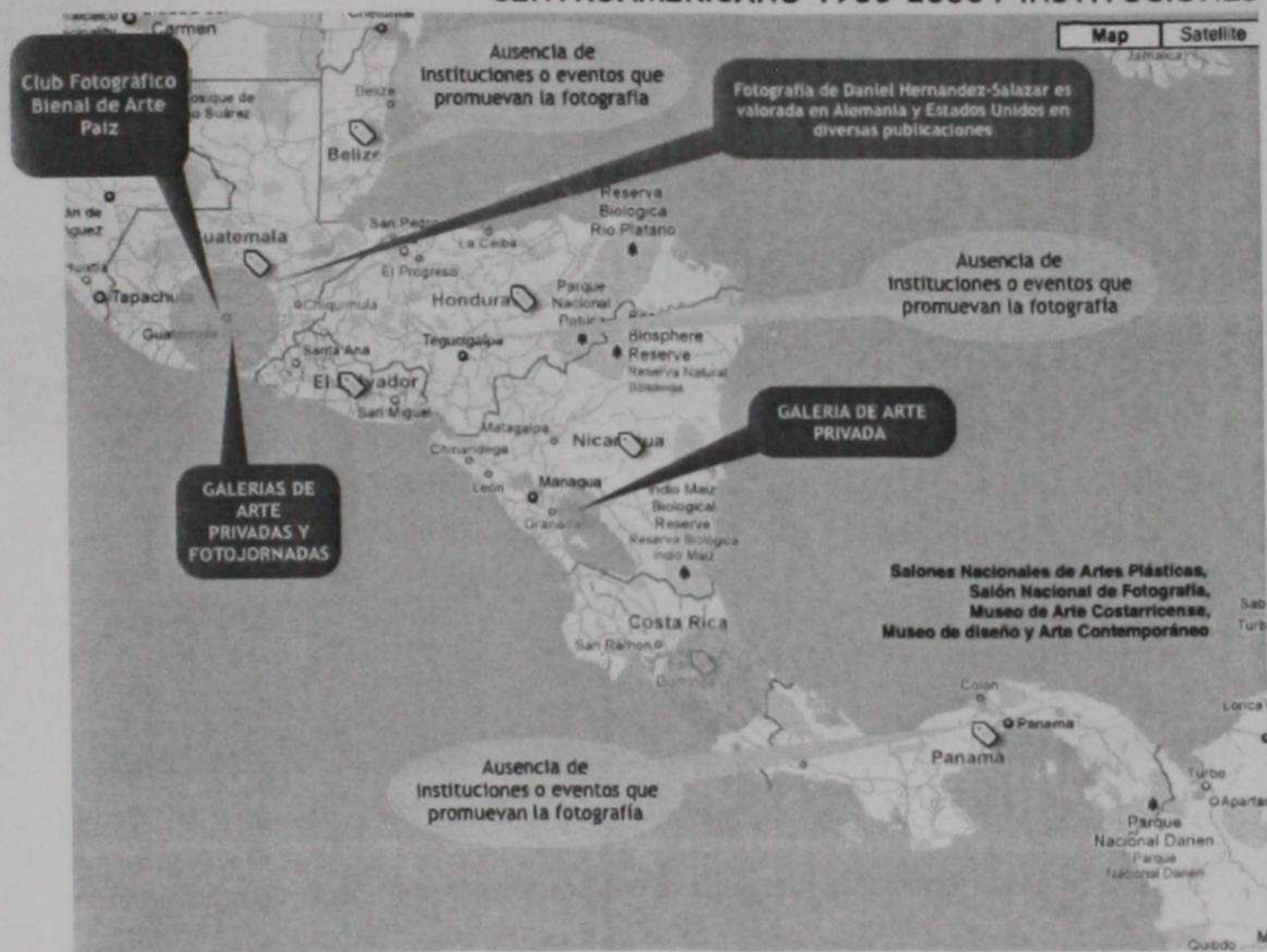


Figura A.
Aproximación al campo fotográfico centroamericano 1985-2000 / Instituciones.
Elaborado por Miguel Flores Castellanos

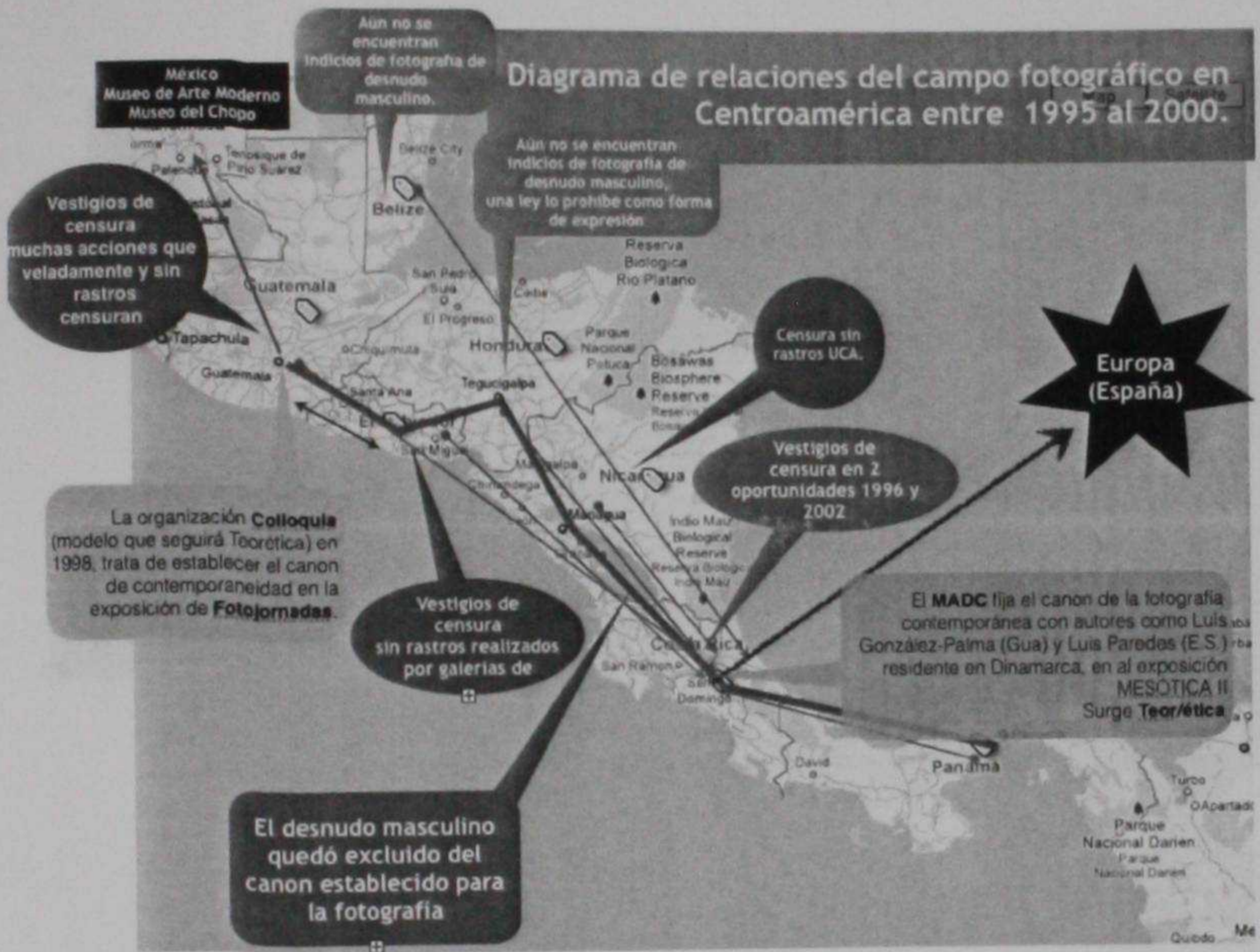


Figura B
Diagrama de relaciones del campo fotográfico en Centroamérica entre 1995 al 2000.

Elaborado por Miguel Flores Castellanos

ANEXOS



ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE:

DANIEL HERNÁNDEZ-SALAZAR

LEONARDO IZAGUIRRE

ENRIQUE ESTRADA

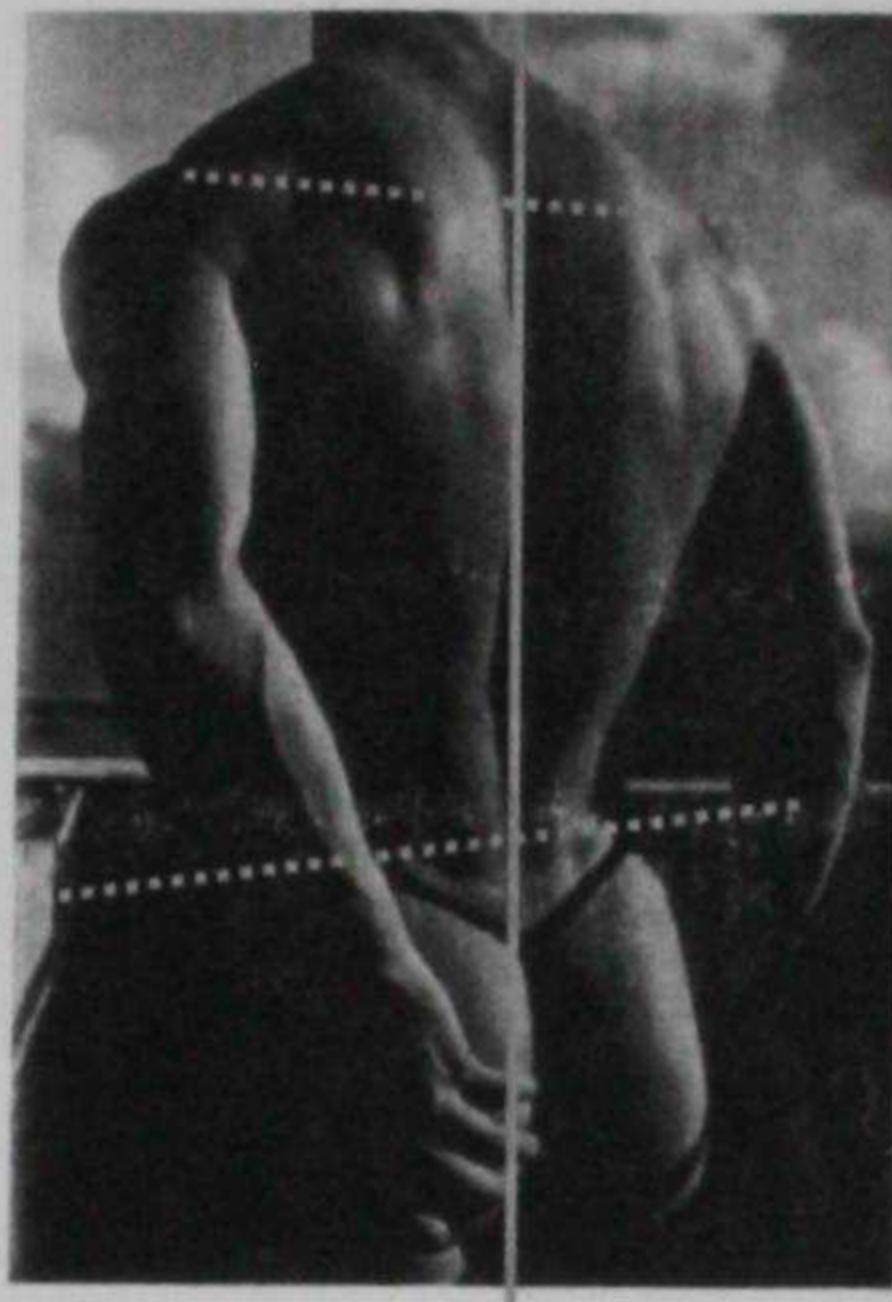
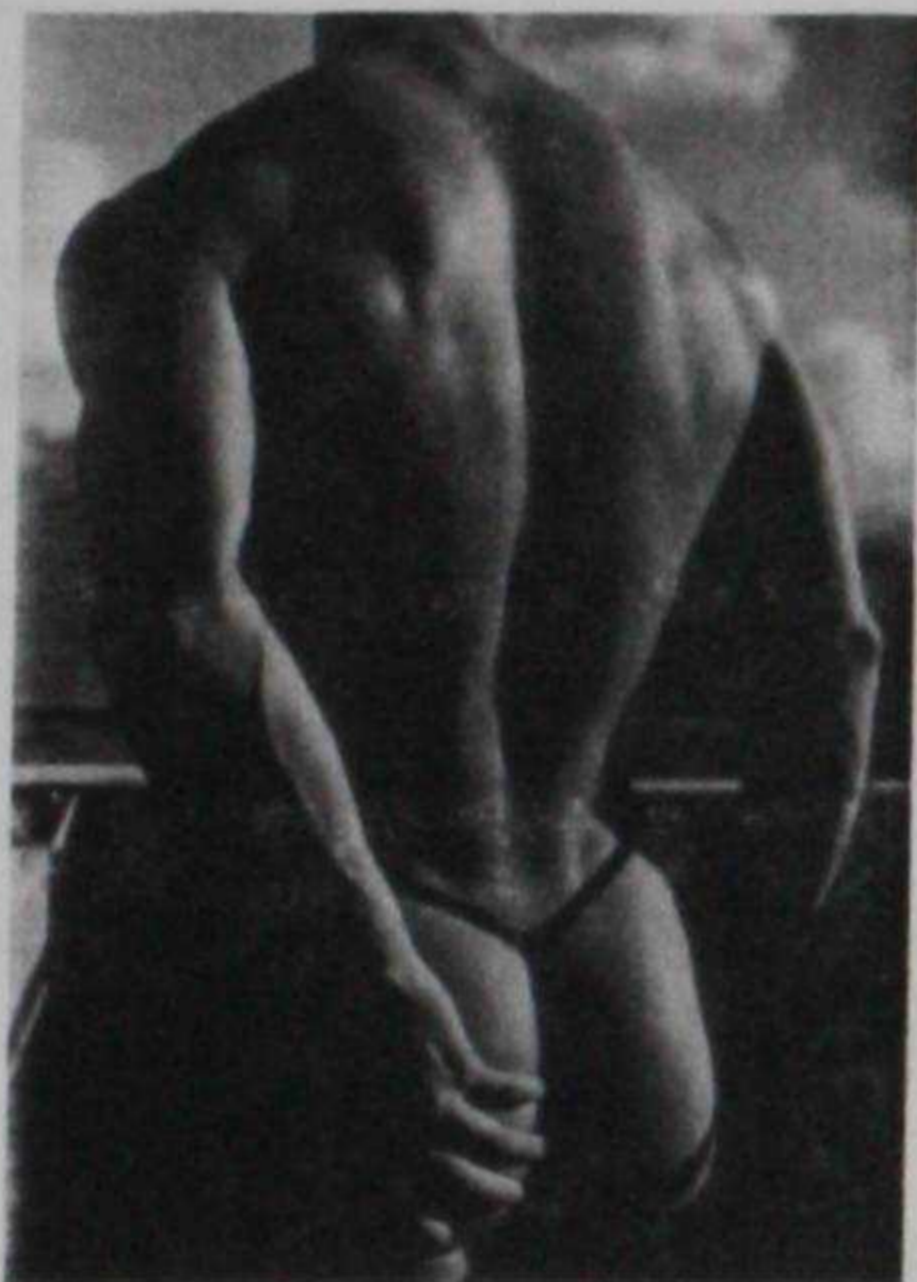
JAVIER ANTINO

GIORGIO TIMMS

JAIME DAVID TISCHLER

SUSSY VARGAS

ADELA MARÍN



La palabra dorso, del latín *dorsum*, significa revés o espalda de una cosa. El concepto queda claramente enunciado con la imagen. Que presenta la espalda de un hombre musculoso. El personaje anónimo da la espalda al observador, da *un revés*, al observador con su musculatura, ostenta poder, fuerza y auto confianza pero no da la cara. El título hace evidente lo que la imagen muestra, pero resulta ser un signo que desvía en una primera instancia el sentido de la obra.

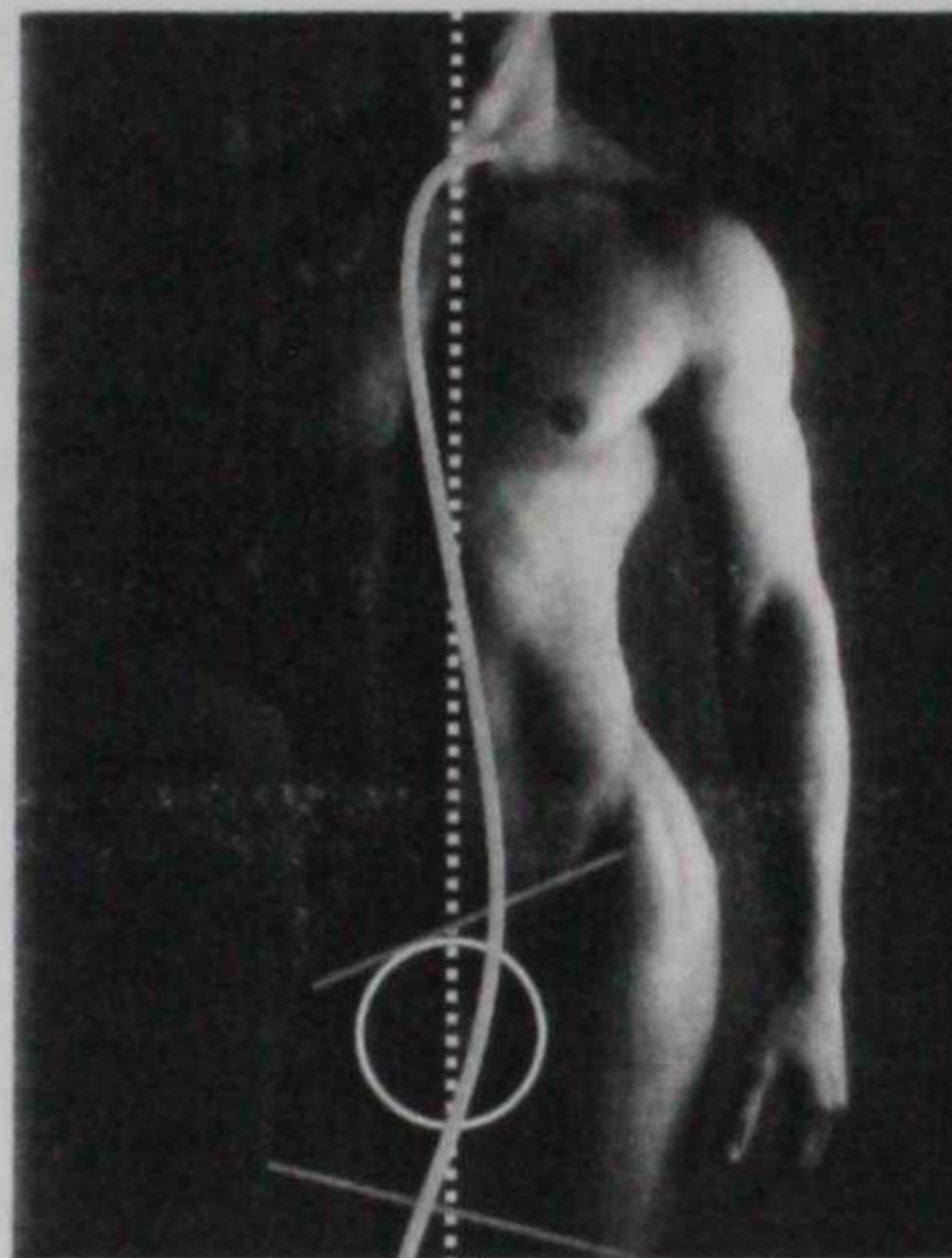
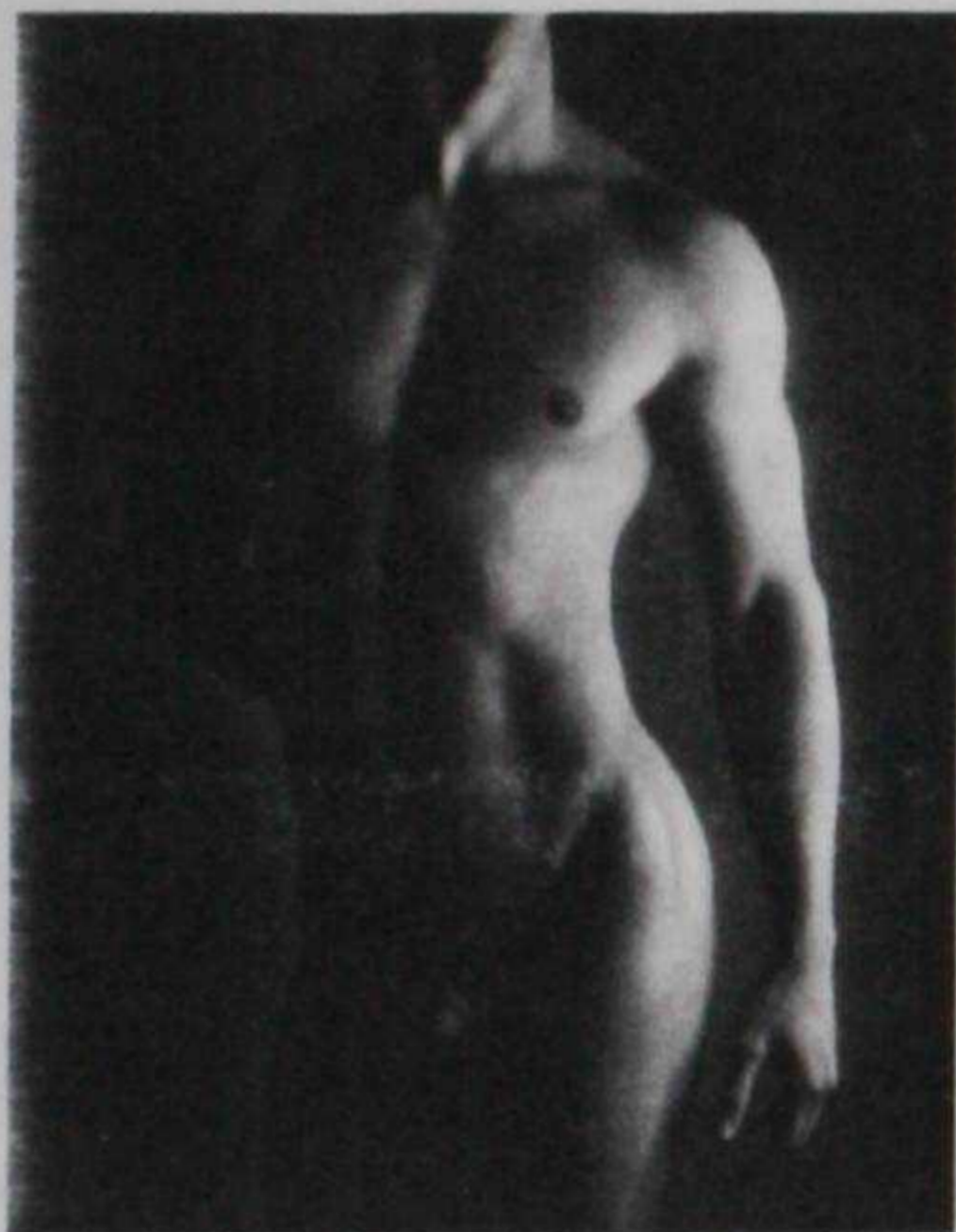
Esta fotografía muestra como única figura el torso de un hombre parcialmente desnudo de espaldas, de trabajada musculatura. El personaje se encuentra en posición oblicua en relación a la cámara. El hombre de espaldas ejerce una flexión hacia atrás del tórax, lo que remarca la musculatura de la espalda. El brazo izquierdo (en la foto el derecho) cuelga verticalmente hasta la parte lateral del muslo izquierdo. El brazo derecho (izquierdo en la foto) se tiende ligeramente para atrás y con la mano abierta toca la redondez del glúteo derecho. La pose es propia de los concursos de fisicoculturismo, que pone en tensión todos los músculos de la espalda. Connota poder y fuerza listo para

soportar *carga sobre sus espaldas*, según el pensamiento popular. La musculatura connota fuerza y poder.

El personaje fotografiado fuerte se acaricia, en complicidad con la cámara, tensa los músculos y posa su mano sobre la redondez del glúteo, la cual brinda una significación erótica. Esta acción enuncia la disposición de ese cuerpo, y no solamente de la *espalda* la cual es obvia. Esta auto caricia es una insinuación de una posible posesión o proyección para el observador. El aspecto erótico es remarcado por las líneas del suspensorio que usa el personaje, como un pequeño obstáculo visual que hace más intensa la mirada.

Hernández-Salazar define un espacio, en este caso exterior, a través de unos pocos elementos. Un baranda, un horizonte no definido y nubes blancas. El espacio es trasgredido por la acción del personaje que realiza su acto de insinuación y seducción fuera del ámbito íntimo. El autor saca de contexto un gesto propio del espacio interior. Esta fotografía basa sus valores estéticos en la complexión del cuerpo masculino y en el juego de luces y sombras sobre toda la superficie. El autor apela al claroscuro, creando áreas de un variado espectro de grises, con lo que logra hacer evidentes los músculos de la espalda y glúteos a la manera de las pinturas barrocas.

Dorso muestra la belleza corporal basada en el canon clásico, recuerda las esculturas grecorromanas. Al mismo tiempo es una exhibición del poder masculino, que se insinúa al del observador. El individuo es el centro de la composición, el eje central, lo que resalta la importancia del personaje. Existe un ofrecimiento capcioso, que es claramente insinuado en la posición de la mano izquierda sobre el glúteo, que concentra el poder de significación de esta imagen. El personaje adopta una acción propia de los *stripers*, algo poco común entre la mayoría de los hombres. Esta fotografía enuncia la masculinidad a través de la definición del personaje como totalmente opuesto a lo femenino y proyecta la imagen de un hombre duro. Pero estos paradigmas de la masculinidad entran en conflicto debido al gesto de la caricia sobre el glúteo, ya que es un rasgo que puede interpretarse como no propio de lo masculino para el pensamiento patriarcal. Por otro lado la caricia rompe el paradigma masculino tradicional para situarse como un objeto de deseo.



El título de la obra es una palabra en latín forma parte del Evangelio según San Juan (Jn: 19) que significa *He aquí al hombre* que puede aparecer en algunas traducciones bíblicas como *Aquí tenéis al hombre*. Este fragmento de texto es dicho por Poncio Pilato al momento en que presenta a Cristo después del acto de la flagelación. El término *homo* que en latín significa hombre. La expresión Ecce Homo ha sido tema de numerosos ejemplos en la pintura religiosa católica, principalmente durante el siglo XVI al XVIII, y fue ampliamente desarrollado tanto a nivel de escultura como pintura durante la época colonial en la región Centroamericana.

La imagen tanto pictórica como escultórica presenta a Cristo flagelado, con abundante sangre y golpes, con la corona de espinas y una vara a manera de cetro, cubierto con una capa roja. En esta obra Hernández-Salazar expone al observador no un cuerpo lacerado y sangrante sino un cuerpo proporcionado, atlético, limpio. Todo lo contrario a lo que alude el texto bíblico.

Es una apropiación del término religioso con intención de presentar otro tipo de hombre. El autor expone únicamente el cuerpo es obligado mirarlo, de igual forma que

connota el texto bíblico. Por otro lado al denominar su obra con el título *Ecce Homo*, con otra imagen fuera de la tradicional, el término homo, adquiere mayor resonancia.

El cuerpo que presenta Hernández-Salazar es el de un hombre joven, atlético, no excesivamente musculado, el que se constituye en la única figura que ocupa la totalidad del campo visual, por lo que se convierte en el centro de atención de la obra. Debido al encuadre la imagen queda recortada (sin piernas y cabeza). Solo por la tetilla y la suave insinuación del área genital enuncian claramente que se trata de la figura de un hombre. El fotógrafo expone directamente la figura para su contemplación.

El personaje de esta obra se encuentra de pie, frontalmente ante el observador. Todo el cuerpo está girado 45 grados sobre la horizontal. Lo que hace que la mitad del cuerpo permanezca en penumbra. La obra presenta una sección del cuerpo, de la mitad del cuello al muslo. El antebrazo izquierdo está colocado sobre la espalda, descansa sobre la región de los glúteos. El brazo derecho completamente extendido permanece junto al cuerpo, y llega con las manos extendidas hasta el principio de la cadera. Es notoria la postura ondulante de la espalda y la cadera, que crea una posición sutil, propia de la danza. El esconder un brazo deja en cierta forma incapacitado al personaje que, al mismo tiempo se muestra en plenitud ante el observador. La postura connota una insinuación un movimiento de cadera (área genital), único elemento que remarca su ser masculino. Prevalece la verticalidad, lo que hace surgir el intertexto *un hombre vertical*, que el rumor social ve como de conducta intachable, generalmente heterosexual. La insinuación del movimiento de cadera invita a la exploración, en un gesto típicamente femenino según la mayoría de poses femeninas en revistas eróticas. El cuerpo simplemente está ahí, posando ante el observador. El cuerpo recibe la luz lateral iluminando el perfil en forma dramática lo envuelve en sombras a la manera del teatro. Al igual que en el estilo barroco, las sombras y luces hacen surgir la figura. Es evidente el intertexto de este tipo de pintura y escultura en esta obra. El cuerpo masculino que presenta el autor es proporcionado, según el canon clásico. La figura del hombre joven es el centro de la composición, y forma un eje vertical que atraviesa toda la obra, con lo que crea una composición equilibrada, a través del balance de diferentes tonos de gris. En la pose del modelo es posible encontrar el intertexto del cuadro de *Eva* de Durero.

El fotógrafo no recurre a ningún elemento extra en la composición, se centra en el cuerpo, que surge misterioso dentro de las sombras. Hernández-Salazar crea efectos a través de la luz, haciendo un juego de luces y sombras que actúan sobre la piel del personaje. La impresión fotográfica es impecable sobre el papel fotográfico, a tal punto, que son perceptibles detalles como vello corporal e imperfecciones de la piel.

Denotativamente la obra define a un hombre joven y lo logra gracias a que hace visible el área genital con lo que remarca el sexo del personaje. Al mismo tiempo el autor hace que su personaje emule códigos del lenguaje corporal femenino, como la insinuación al quebrar la cadera. Con este gesto Hernández-Salazar rompe el paradigmas de la enunciación de la subjetividad masculina como no ser nada femenino y presentarse como un ser grácil y curvilíneo.

Hernández-Salazar presenta dos hilos discursivos entrecruzados entre sí, la belleza masculina ideal, objeto de deseo y la sombra del discurso religioso. El fotógrafo hace un doble apropiamiento, por un lado de nombre de un tipo de obras religiosas y la pose propia de la insinuación femenina. El autor presenta a un hombre capaz de seducir apropiándose de estrategias femeninas. La obra en sí junta dos sentidos diferentes.

Sebastián, Guatemala, 1995. Daniel Hernández-Salazar. Exposición *Ecce Homo* (1995).



El título enuncia un nombre de género masculino. El cuerpo desnudo de la imagen en el espacio en que se encuentra: el campo, adosado al tronco de un árbol, unido a la posición corporal, evoca la imagen de San Sebastián, santo católico, mártir que murió atado a un árbol atravesado por flechas⁹⁸. No es necesario que el autor incluya en el título el prefijo San, para vincular la imagen con el santo indicado.

Esta obra está compuesta por el cuerpo desnudo de un hombre joven, atlético, que connota fuerza, plenitud y vigor masculino. El modelo tiene los dos brazos extendidos hacia atrás. El brazo izquierdo luce totalmente flexionado y la mano toca la parte posterior de la nuca. El brazo derecho se flexiona sobre el rostro y la parte interior del codo queda sobre su frente. La mano derecha se posa sobre el tronco del árbol, sobre el cual también se fija la espalda y glúteos. La postura exhibe la plenitud del cuerpo, sobreexponiendo (con mayor luminosidad) las axilas y el área genital. El encuadre delimita el espacio y corta la

⁹⁸ San Sebastián es un santo mártir, venerado desde casi los inicios del cristianismo. No existen registros históricos sobre él, únicamente una tumba donde se dice descansan sus restos. Su culto comienza en la edad media, siempre con la misma iconografía, atado a un árbol con flechas que atraviesan el cuerpo. En Guatemala existen numerosos ejemplos escultóricos de este santo, ampliamente venerado en el país. A finales del siglo XX la imagen de San Sebastián ha sido tomada por grupos gay como un icono.

parte superior de los muslos. La postura alude a la inmovilidad, vejación y vulnerabilidad. El personaje se encuentra indefenso, sin posibilidad de movimiento, a pesar de su complexión fuerte y atlética. La postura connota claramente el tema de San Sebastián, lo que minimiza el impacto de la desnudez del personaje.

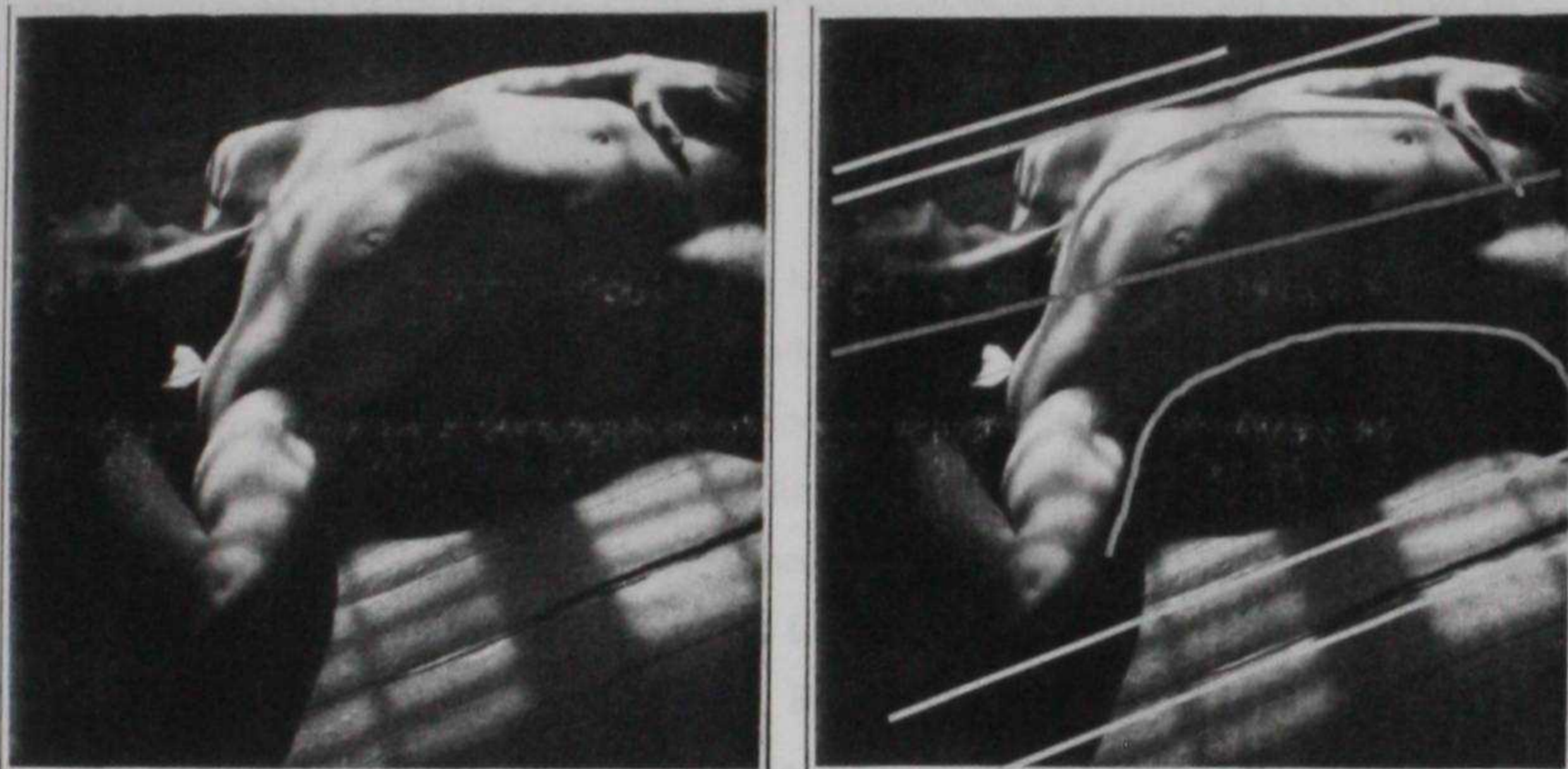
Hernández-Salazar refuerza la escena con la creación de un espacio veraz para la composición, el campo, por lo que incluye elementos como un árbol sin follaje en un primer plano atrás de la figura masculina. En un segundo plano una zona de matorrales. En un tercer plano el cielo negro. Gracias a la película infraroja en blanco y negro que logra grandes contrastes y luminosidad sobre la superficie de toda la obra. La luz blanca hace que al cuerpo refulgente, brillante y luminoso, de una forma sobrenatural, imprimiéndole cierto halo místico al desnudo.

La obra presenta una variedad de zonas lumínicas. El primer plano compuesto por la figura masculina y el árbol es luminosa, mientras el segundo plano es gris, para terminar con un tercer plano totalmente negro. La verticalidad luminosa y brillante lucha con lo negro que cae sobre el personaje, con lo que se crea una tensión en la composición donde se da una lucha confrontada de la luminosidad de lo blanco vrs lo opaco y negro, mediado por los grises que pasan a un segundo plano. Puede entenderse como la lucha de la luz y las tinieblas que caen sobre el personaje.

El rostro no es perceptible debido a la iluminación y postura del rostro, se guarda el anonimato del modelo. Es un personaje masculino, fuerte, potente, viril, sin objeción alguna de sus atributos masculinos. Pero simultáneamente se le presenta como un ser vulnerable a pesar de su potente corporeidad. Se rompe el paradigma de fortaleza masculina, el personaje es vulnerable y sometido a una fuerza invisible.

El autor se apropia de códigos del discurso religioso de San Sebastián, para mostrar la estética (clásica) del cuerpo masculino, algo que parece estar en el imaginario construido alrededor de este santo. Además la obra maneja un discurso erótico donde el cuerpo de un hombre se convierte en objeto de deseo. Hernández-Salazar rompe el paradigma de la construcción de la masculinidad bajo la premisa de la fuerza e invulnerabilidad del macho fuerte.

Siesta de una tarde de verano. Guatemala, 1994. Daniel Hernández Salazar
Exposición: Ecce Homo (1995).



El título de esta obra conlleva a verificar el significado de la palabra *siesta*, el cual se define como un tiempo para dormir después de comer. El fotógrafo al titular así su obra, ubica este tiempo en una determinada estación del año, el verano. Un tiempo para dormir después de comer, cuando hace más calor, con lo que se justifica la desnudez del personaje. Esta obra evoca el texto: *Sueño de una noche de verano*, obra de W. Shakespeare donde el *sueño* en una noche de *verano* es un personaje invisible que detona todas las acciones en esta obra.

La obra de Hernández-Salazar se centra en un encuadre estratégico de la figura desnuda de un hombre joven, de complexión atlética. Los límites de la fotografía insinúan el área genital, la cual el corte de edición no permite apreciar, lo que crea una tensión visual, que invita a juego erótico. Paralelamente al cuerpo se percibe una serie de líneas oblicuas que forma el piso de madera, que contrastan con las líneas curvas del contorno del cuerpo. Otro elemento importante lo constituye los rectángulos blancos que se proyectan sobre el cuerpo y el piso, estos son rayos de luz que entran a través de una ventana que no se ve, pero que se percibe su efecto sobre ése espacio, el cual virtualmente amplía.

La figura expresa descanso y placidez. El cuerpo atlético no está tenso tratando de mostrar su musculatura, que es un atributo propio de su condición física. El autor remarca la expresión de descanso con una posición típica como lo es la cabeza sobre la mano. El rostro girado hacia el foco de luz, expresa una negación de la presencia del observador. El autor destaca la tetilla y axila izquierda, así como el ombligo y el área del pubis como objetos erógenos. El personaje se muestra al observador, en un estado de placidez. Pero niega su reconocimiento ocultando el rostro. Con el efecto de la luz sobre el cuerpo el autor propone un tropo metafórico, donde la luz se convierte en una mano que acaricia el cuerpo desnudo, lo que está vedado al observador.

La fotografía tiende a crear en la composición una tensión entre líneas oblicuas y curvas. Nuevamente el encuadre crea una inclinación ficticia que permite crear un volumen espacial, a manera de perspectiva, con el hecho de inclinar la cámara a un ángulo de aproximadamente 30 grados de la horizontal. La obra logra un balance a través de la luz y la sombra, a la usanza de la pintura barroca. El autor crea un espacio interior, pero deja la posibilidad de un horizonte lejano a través de una ventana invisible, la cual intuimos solo por el efecto de la luz sobre el cuerpo.

Hernández-Salazar enuncia la masculinidad tradicional a través de un cuerpo fuerte y viril, que se permite un momento de placer. El personaje de la obra hace una insinuación, indirecta al observador, a quien deja como un *voyer* ante una escena íntima. La obra proyecta un alto contenido erótico, a través del ocultamiento de ciertas partes, así como por la actitud del personaje.

Hay que acotar que esta obra es la primer fotografía centroamericana de desnudo masculino publicada por el editorial Stewart, Tabori & Chang en el libro *Eros* (1996). Curación de fotografías Linda Ferrer, editora de textos: Jane Lahr.

Sueño, Guatemala, 1995. Daniel Hernández-Salazar. Exposición *Ecce Homo* (1995).



El título de esta obra, *sueño* denota acciones como acto de dormir, pero también como representación de la fantasía, otra acepción es algo que carece de realidad o fundamento. El autor juega con el significado de la palabra, aunque denotativamente el personaje de la imagen *parece dormir*. Pero luego de un recorrido visual se comprueba que es un engaño, el título es capcioso. Pasa a ser una insinuación, ya que los dedos del personaje empujan el falo erecto. El título, enuncia algo que gráficamente es diametralmente opuesto.

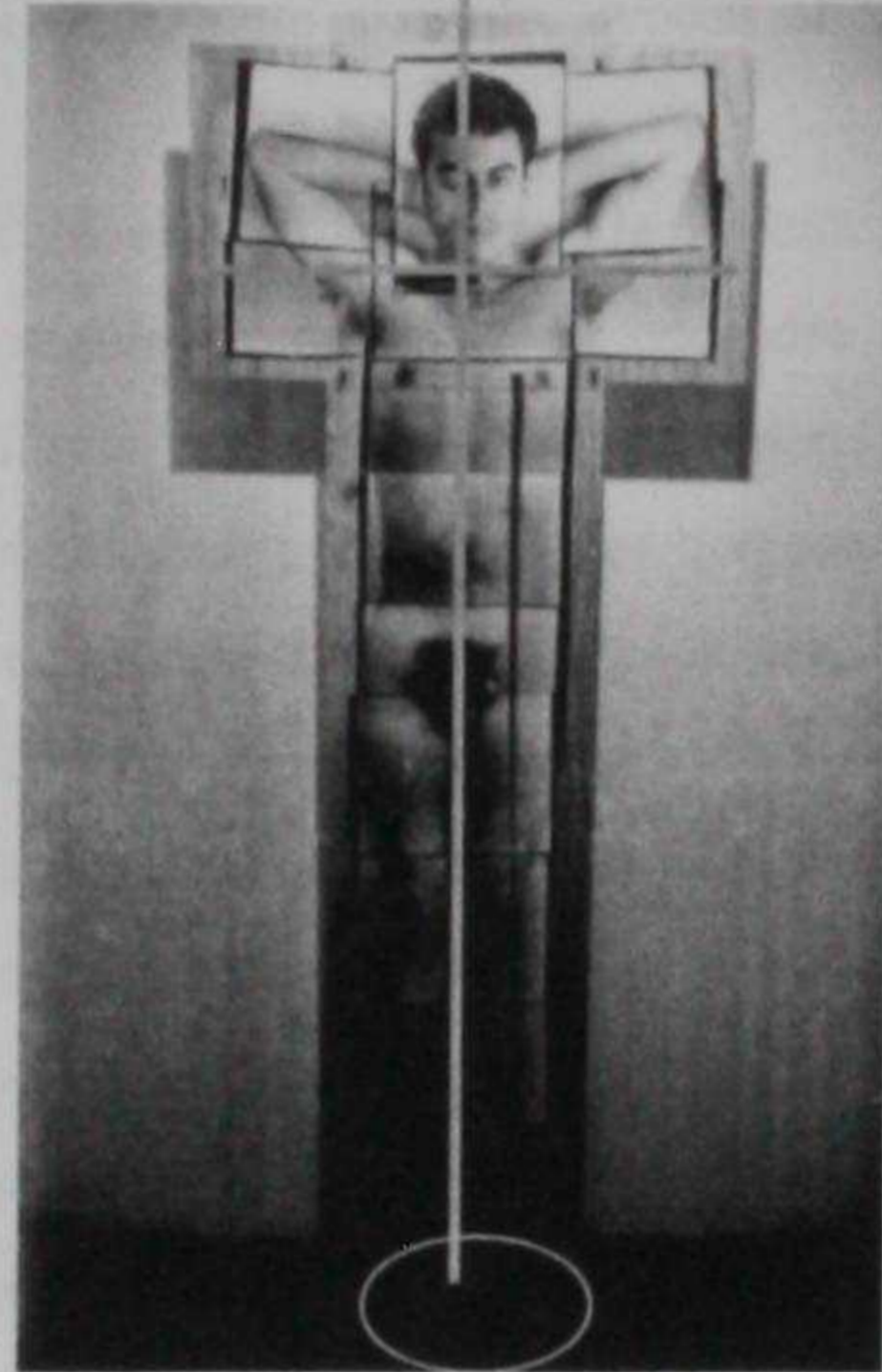
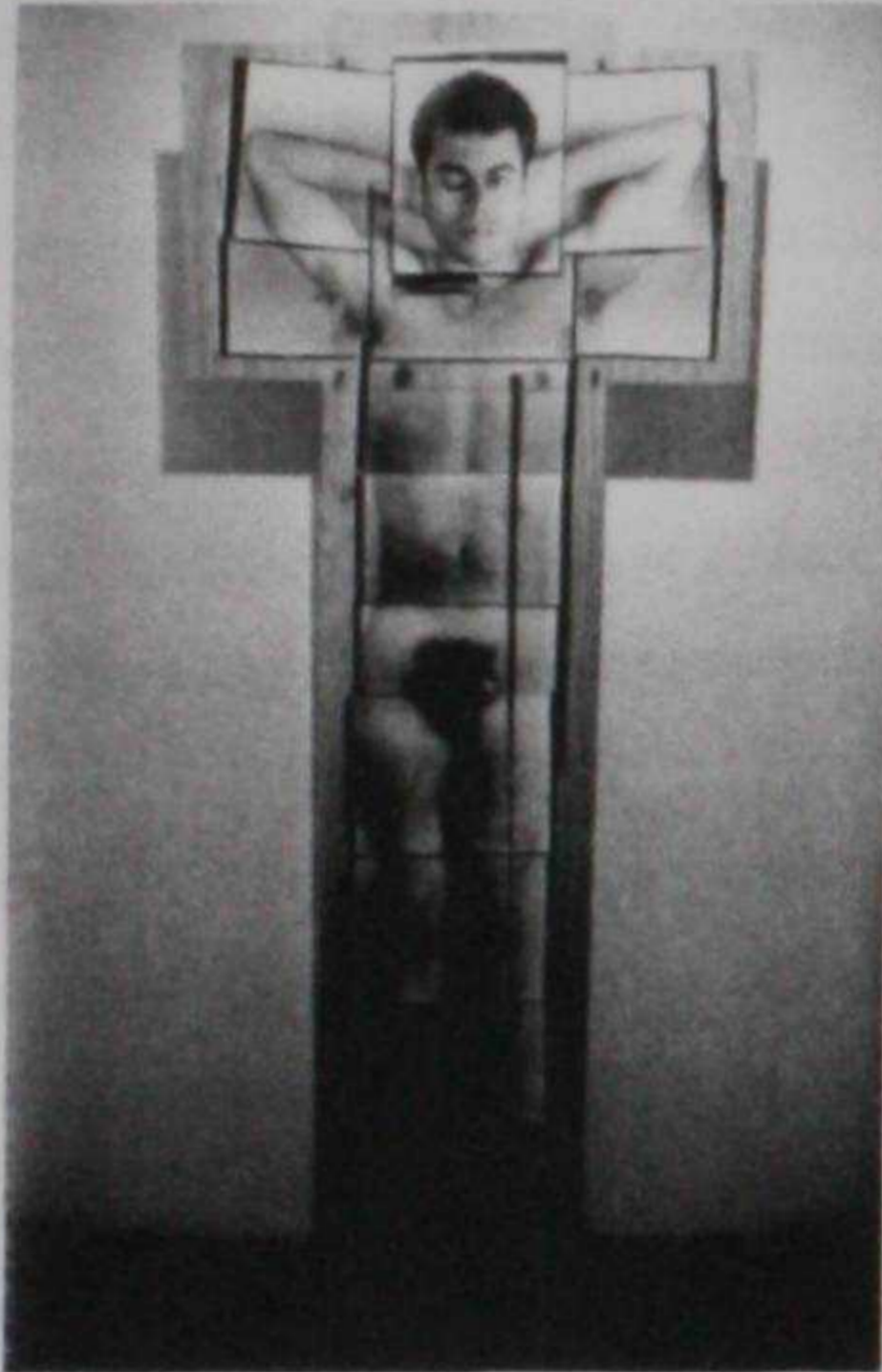
Un hombre joven descansa sobre un promontorio de tela. Su brazo izquierdo está flexionado para atrás, el antebrazo sirve para apoyar la cabeza, el tórax está levemente arqueado hacia arriba. Se muestra claramente el área genital, en estado de excitación. Tres dedos de su mano derecha presionan el pene erecto. El encuadre fotográfico deja ver la parte superior de los muslos. El personaje se muestra excitado. El sueño es un simulacro compartido con el observador, sin importar su género. Su actitud invita directamente a la actividad sexual, que lo convierte al personaje en una fuente de placer. Esta fotografía lleva un acto íntimo a la instancia de lo público.

Hernández-Salazar crea una obra capciosa a través de varios recursos. Primero por medio del formato, la obra mide 11 por 7 centímetros, en blanco y negro virada al sepia que brinda a la obra un ambiente de calidez, en exposición el observador no distingue de lejos de que tema se trata, el fotógrafo obliga al observador a acercarse para encontrarse con una escena íntima. El autor logra crear volumetría a través de dos efectos importantes: por un lado el manejo del claroscuro, lo que brinda a la obra una variedad de tonos grises sobre toda la superficie. Por otro lado, el título como se apuntó anteriormente desvía la atención, pero siempre se llega a descubrir las verdaderas intenciones. Otro simulacro en

Sueño es emular las escenas de desnudo clásico del siglos XIX, como las famosas *Venus*, o *bañistas*.

Sueño presenta una masculinidad arquetípica, tanto en aspectos físicos como en la actitud de ostentación del falo. Se subraya lo diametralmente opuesto a lo femenino. Se exaltan los atributos masculinos de fuerza y sexualidad activa. Hernández-Salazar convierte al personaje en un objeto de deseo que se insinúa.

El Cristo de mis pasiones, Guatemala, 1997. Daniel Hernández-Salazar.
Exposición: *Eros & Thánatos* (1997)



El título de la obra indica el sentido de pertenencia de un sentimiento, que puede entenderse como acción de padecer. El término pasión según el DRAE, es cualquier perturbación o afecto desordenado del ánimo, o una inclinación o preferencia muy vivas de una persona a otra. Igualmente esta palabra puede orientar su significado al concepto de apetito o afición vehemente a una cosa. Este vocablo está íntimamente ligado a la pasión de Jesucristo. El nombre de esta obra hace hincapié en lo religioso, que oculta el ofrecimiento de un cuerpo que puede ser apetitoso o aficionar. El fotógrafo deliberadamente a través del acto de designación, coloca en el ser del observador –hombre o mujer–, el sentido de *pertenencia* del cuerpo desnudo del hombre que muestra, envuelto en valores cristianos.

Esta obra está formada por el ensamble de catorce impresiones fotográficas, de gran formato, donde cada una pertenece a una parte determinada del cuerpo en escala natural. Cada una de las fotografías se unen a través de una sintaxis lógica, lo que hace invisible la fragmentación, ya que se visualiza el cuerpo humano sin problema. La figura resultante de la unión de las fotografías es una cruz latina. El autor aprovecha el efecto de cruz que da la unión de fotografías. Por lo que el soporte también adquiere forma de cruz. Con esta

acción Hernández-Salazar modifica el formato rectangular o cuadrado de la fotografía. La obra, además, no cuelga de la pared como tradicionalmente se hace, sino que se exhibe recostada sobre el muro. La doble marca de la cruz, junto al título, evocan al Cristo crucificado del cristianismo.

El personaje de la obra muestra todos sus atributos de varón debido a la desnudez. La figura en si misma es un cuerpo masculino de regular complexión. El encuadre de la fotografía indica que la toma fue realizada en forma perpendicular al personaje, sobre alguna superficie plana. Esto se deduce por la posición de los pies, y el pene que cae hacia la derecha no hacía abajo como sería lógico. El cuerpo esta fragmentado, cada una de sus partes fue impresa en forma individual, tienen una historia particular, son fruto de un proceso. El cuerpo desnudo se muestra con los brazos flexionados hacia atrás. Las manos están debajo de la cabeza, a la manera de una almohada. Una posición típica de descanso. El rostro es sereno, con el ojo izquierdo cerrado y el derecho abierto lo que hace un guiño perpetuo. El personaje muestra varias zonas cubiertas de vello. El cuerpo es ofrecido al observador, como se hace con un crucifijo. La escala natural obliga al observador a recorrer con la mirada todo el cuerpo que se muestra ante sí. Pero el personaje *del Cristo de mis pasiones*, flirtea con el observador, a través del guiño. Lo que hace evidente cierto juego erótico. La obra interactúa con el observador.

Esta creación muestra dos elementos, que se transforman en poderosos signos: un listón rojo y la cruz plana de madera. El primero cuelga del costado derecho del joven desnudo, y que cae en un promontorio a sus pies. Es claro que Hernández-Salazar quiso denotar un hilo de sangre, que al igual que en Cristo, emana de un costado, con esta acción elocuente, a la manera de la pintura barroca, el autor insiste en orientar la lectura de la obra como un crucificado, connotativamente surge el concepto de dolor y sufrimiento. Con este componente, extra fotográfico, el autor nuevamente quebranta el formato tradicional de la fotografía, que unido al hecho de no colgarla en la pared, transforma la obra en una proto-instalación, ya que confiere a una obra plana un sentido de volumen, apartándose del espacio bidimensional. El otro elemento de la obra es la cruz, en su versión latina con las proporciones manipuladas. La cruz en el Antiguo Testamento significa ignominia y maldición, de igual forma es el símbolo perfecto del amor de Dios hacia el hombre, que la convierte en el puente o escalera por la que las almas suben hacia Dios. Otro significado es

el de *árbol de la vida como eje del mundo*⁹⁹, Pero este elemento se transforma en una cruz-cama, soporte del cuerpo masculino, lo que la transforma en un posible lecho de amor, centro del universo *del personaje*.

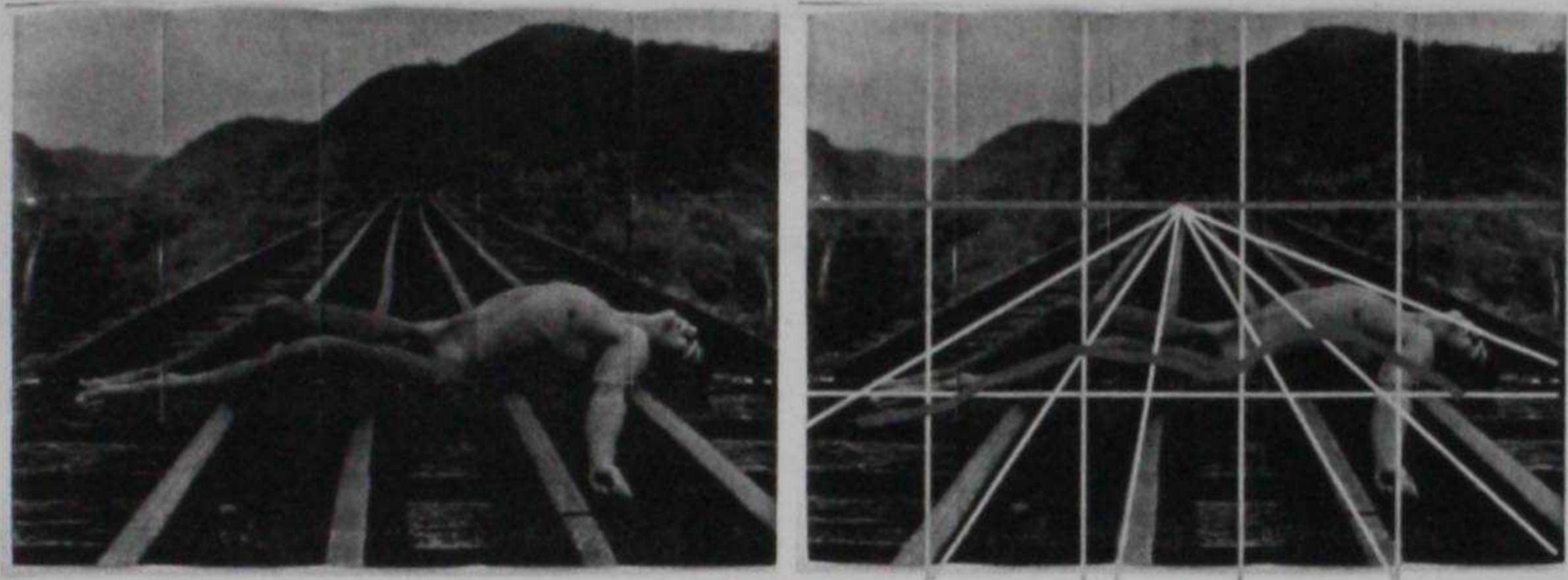
El personaje enuncia una masculinidad desinhibida, natural. Proclive al juego y la seducción. Pero no ostenta ningún rasgo machista o de poder, aunque sus rasgos físicos son totalmente varoniles. El personaje está-ahí como un detonante de pasiones, lo que lo convierte en un posible objeto de deseo. El autor no hace visibles elementos que puedan definir la masculinidad del personaje, más que las diferencias sexuales y forma corporal. El pene es mostrado en estado de flacidez, un gesto no agresivo del personaje y del fotógrafo. Lo que orienta a la percepción de una masculinidad natural, controlada y no agresiva.

Esta obra se constituye en un simulacro en favor del erotismo, porque los signos que se encuentran en la obra fingen lo que no tienen. Crucifixión, dolor ante descanso y flirteo. Se simula dolor, cuando lo que hay es placer, el cual también puede causar dolor. El autor insiste en la estética del cuerpo masculino, presentándolo con detalle, es el porque del uso de la escala natural, con lo que provoca un efecto doble de realidad. Paralelamente hace evidente la posibilidad de constituirse como un posible objeto de pasión erótica, todo camuflado por la simbología cristiana.

El insistir en la pasión como dolor, unido al objeto del deseo, remarca el dolor que esta acción puede producir. El contenido de la obra devela un posible sentido al unirlo al título de la misma, *El Cristo de mis pasiones* es ése hombre desnudo que guiñe el ojo, el cual podrá dejar un corazón lacerado y sangrante. Se esta presente ante un acto que desenmascara la relación con un sujeto determinado, lo que lleva la obra al campo de la preferencia sexual.

⁹⁹ Jung ve en la cruz el hecho místico o trascendente incomprensible. En Pérez Rioja., J.A. Diccionario de símbolos y mitos. Madrid, Editorial Tecnos, 1971: 147.

El camino del dolor, Guatemala, 1997. Daniel Hernández-Salazar.
Exposición Eros & Thánatos (1997)



El camino del dolor es una fotografía en blanco y negro, compuesta por quince impresiones fotográficas que se clavan individualmente a la pared. Este recurso le permite crear una obra de gran formato, algo no tradicional para la fotografía de ese año. Con este gesto demuestra las posibilidades simbólicas de cada una de las partes que integran la imagen final, cada parte que integra *El camino del dolor* es una unidad en sí misma. Además es una demostración de destreza de impresión del autor, quién logra mantener una tonalidad coherente en toda la superficie de la obra, algo difícil de lograr cuando se hacen ampliaciones individuales de esas dimensiones. De igual forma se pone de manifiesto la meticulosidad del trabajo, ya que todas las piezas coinciden perfectamente unas con otras, logrando la continuidad perfecta en las diferentes figuras.

El título de esta obra parece enunciar que para llegar al dolor también hay un camino, entendido como proceso. *El camino del dolor* da a entender la existencia del dolor como destino final de una ruta. En este título evoca (intertexto de) la *Vía Dolorosa* noción propia de los evangelios cristianos. Igualmente trae a la memoria la escena del suicidio, la espera la muerte.

La imagen de esta obra muestra el cuerpo desnudo de un joven atlético, quien reposa en forma perpendicular sobre las vías del ferrocarril. La postura hace pensar en la imagen de Jesucristo bajado de la cruz. Simultáneamente remite a la iconografía del Cristo yacente (muerto), común en la imaginería colonial de Centroamérica y en especial de

Guatemala. Esta postura es propia de esculturas y pinturas de *La Piedad* realizadas en el arte católico. En esta pieza el cuerpo desnudo se muestra inerte, con la apariencia de un cadáver. Sus pies están juntos y las rodillas levemente separadas. Los glúteos descansan sobre los durmientes, formando una curvatura cóncava que oculta parcialmente el área genital. Parte del vientre y el tórax hacen una curva convexa que deja ver un torso amplio, fuerte. El brazo derecho está extendido a la manera de un crucificado sin cruz. La cabeza descansa sobre el durmiente, tirada hacia atrás. Esta posición connota éxtasis, evocando la escultura *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini.

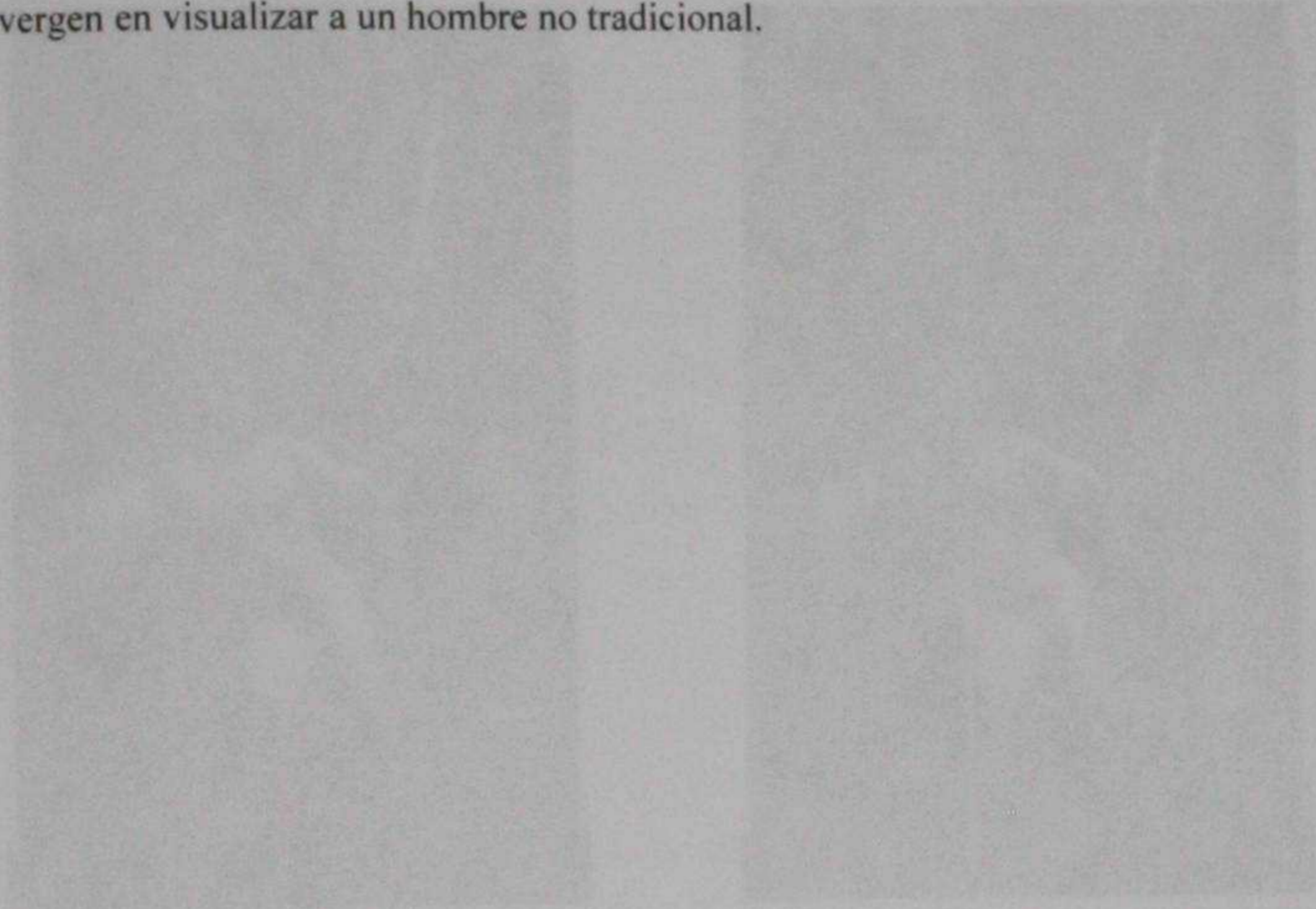
Las vías de ferrocarril son signos, que puede interpretarse como el camino enunciado en el título, que puede leerse como la vida. Igualmente puede apreciarse el horizonte montañoso quebrado, ámbito de esa vida. No es posible ver un principio de esa ruta, menos un fin exacto, este *camino* se pierde en el horizonte de la vida, un trazo inamovible férreo, sin posibilidades de cambio para quien camina sobre él, un destino ineludible.

Estéticamente la obra remite a las grandes pinturas y esculturas barrocas, especialmente de la imagen de Cristo muerto. El autor maneja todos los principios de la perspectiva en la composición, los que permiten crear un efecto armónico en toda la obra. El cuerpo es una línea ondulante que comparte protagonismo con las vías del ferrocarril, espacio donde convergen lo suave con lo duro, lo recto con lo curvo. El autor confronta la *vida con la muerte*.

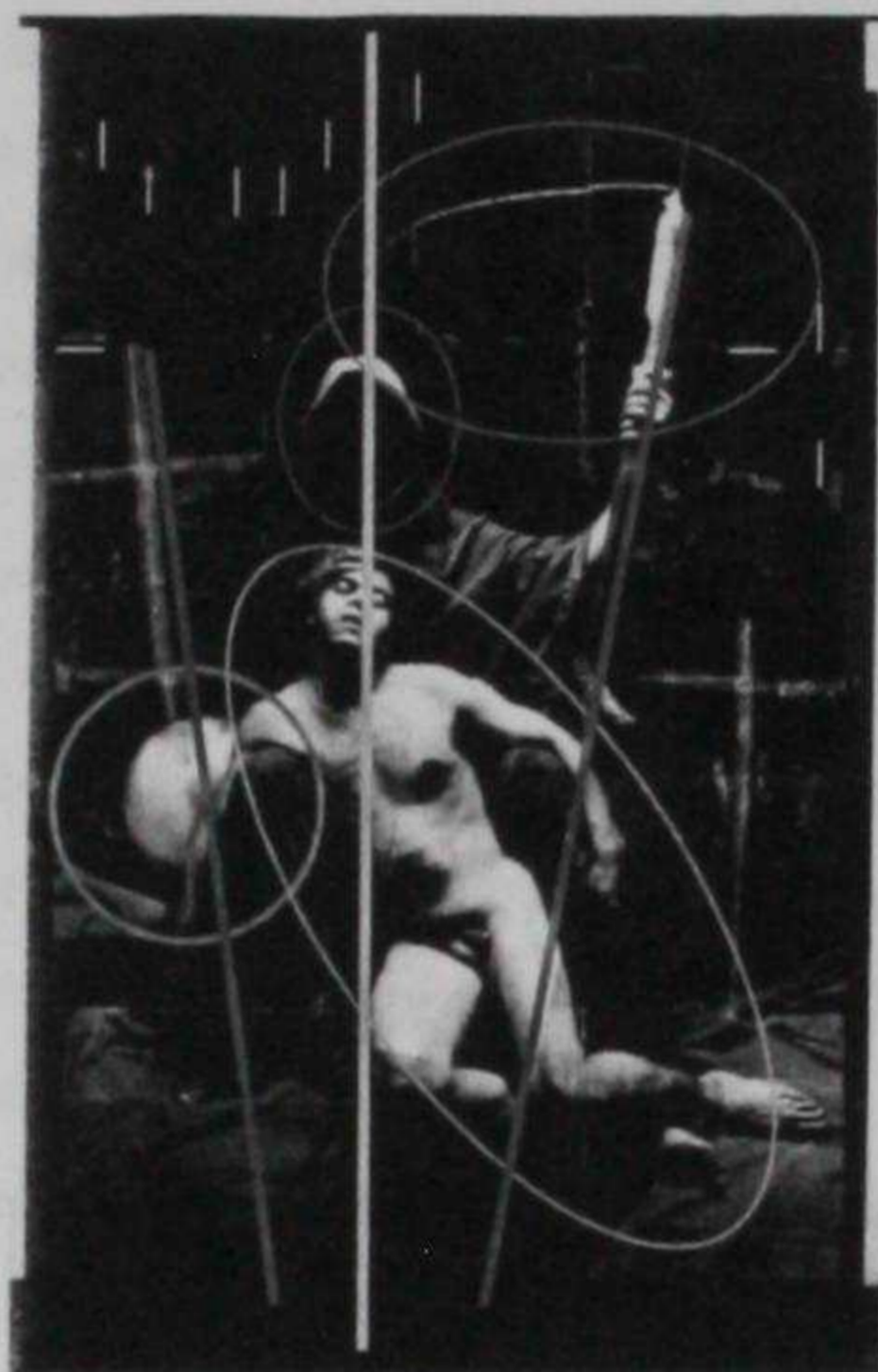
Hernández-Salazar presenta a un hombre inerte. Desposeído de cualquier elemento erótico, debido a la postura que remite a imaginarios religiosos. Este hombre lo muestra desposeído de sus atributos tradicionales de fuerza y virilidad. El área genital es casi desapercibida, minimizada, pero que exhibe para ratificar que se trata de un hombre. Esta imagen permite otra lectura de la masculinidad, indefensa y doliente.

El camino del dolor visualiza un sentimiento de pena y congoja, de la vida de un ser humano, por medio de varios discursos dinámicos que camaleónicamente cambian según el observador. En un primer momento el religioso, que se visualiza a través de la posición del cuerpo y la desnudez misma (es un Cristo); pero luego emerge el desnudo masculino como objeto erótico (es imposible dejar de ver el cuerpo desnudo). Sobrepuesto entre ambos temas, se identifica el discurso de una masculinidad vulnerable. Cada uno de los discursos surgen con diferente intensidad. Lo religioso, tiene un gran peso, lo que permite

salvaguardar al autor, de que no se trata solamente de un desnudo erótico. El discurso de lo estético en el cuerpo masculino, se camufla del tema religioso, y viceversa, pero ambos convergen en visualizar a un hombre no tradicional.



La piedad de la muerte, Guatemala, 1997. Daniel Hernández-Salazar
Exposición: Eros & Thánatos (1997)



Se está ante una fotografía blanco y negro, de gran formato, que muestra una composición deliberadamente equilibrada que se estructura a través de un eje vertical, que forma los dos rostros de los personajes presente. El campo visual superior tiene dos líneas que convergen en la parte inferior de la composición creando una ruta visual que converge en el cuerpo desnudo, esta acción remarca un espíritu jerárquico en la obra. Esta es una foto que ha sido revelada en partes y unidas deliberadamente con cinta adhesiva. Cada una de estas partes se unen para dar origen a un mismo discurso visual en una lógica sintaxis al interno de la obra. Fuera de éste contexto cada pieza adquiere una sentido individual. El autor se aleja del formato tradicional de la fotografía en blanco y negro, ya que con el sistema de impresión individualizada de sus segmentos internos logra una obra de uno por un metro noventa.

Hernández-Salazar orienta la lectura de la obra a través del título. Uno de los sentidos de la palabra *piedad* es el de ser una *virtud*, que inspira al *amor a Dios*, lo que hace que surja una tierna devoción a las cosas santas y por el amor al prójimo, a través de actos de amor y compasión. Otra acepción es de lástima, *miser cordia*, conmiseración. De igual

forma esta palabra es el nombre de un género de la pintura o escultura que representa el dolor de Virgen María al sostener el cadáver de Jesucristo descendido de la cruz.

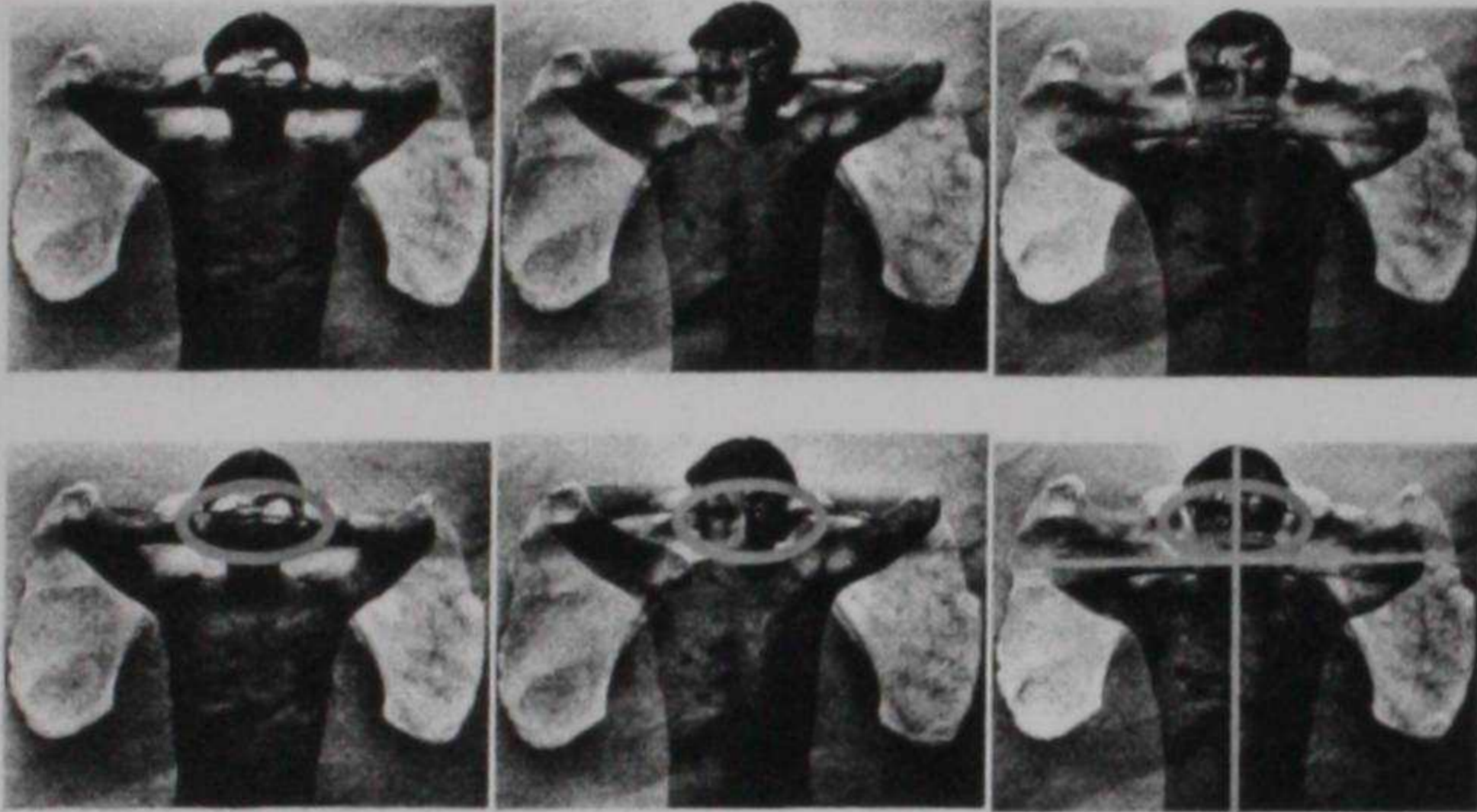
La pieza muestra dos personajes sobre un fondo negro. El primer personaje, se deduce por la posición que está sentado, con las piernas abiertas. Su apariencia es andrógina. Cubierto con tela negra a manera de capa con capucha, lo cubre de pies a cabeza, solo deja ver parcialmente el brazo derecho y la mano que empuña la guadaña. La expresión del personaje es hierática. La penumbra, hace difícil percibir su rostro. La figura posa su mano izquierda con cuidado y delicadeza sobre la sien y frente del segundo personaje. Este sujeto siniestro vestido de negro mira directamente al observador, como un Cristo pantocrato. Resalta el gesto majestuoso con que sostiene la guadaña, emulando un cetro victorioso. El otro personaje es un hombre que está desnudo, que se sostiene por los brazos abiertos apoyados en las piernas del primer personaje. Su rostro muestra los ojos están cerrados, el cuerpo denota flacidez y pesadez, por lo que se apoya los brazos en los muslos del segundo personaje. Sus piernas quedan, ambas, flexionadas hacia la derecha. Hernández-Salazar remarca el área genital de éste personaje, a través de dos formas simultáneas: virando al sepia ese segmento e imprimiendo la esa parte en otra dirección (a 30 grados del eje horizontal), la cual no corresponde a la dirección de las demás impresiones. La composición claramente evoca los cuadros o esculturas de *La piedad*, comunes en la religión católica. La escena de los dos personajes se desarrolla en medio de un espacio totalmente negro, donde se puede ver –parcialmente oculta– una esfera terrestre, al lado derecho de ambos personajes, así como numerosas trozos de cinta adhesiva con los que se integran las diferentes fotografías que integran la obra.

En esta creación Hernández-Salazar evoca las estatuas y pinturas de *La piedad*, pero haciendo una mutación de personajes: la muerte, por la Virgen María, y el hombre por Cristo. Este efecto se logra al utilizar signos explícitos como: la vestimenta negra, la guadaña y presentando a un hombre en una pose a lo Jesucristo, pero sin estigmas, barba y cabello largo. Lo humano del personaje se hace evidente a través de su desnudez y el énfasis en el área genital. Es evidente por parte del autor el interés por el desnudo, al colocarlo en el primer plano frontal. La forma en que se presenta al hombre es en actitud de derrota, cansancio. Simultáneamente que se exhibe en un primer plano, se le presenta en una actitud de derrota e indefensión, que recibe piedad y consuelo.

El blanco y negro utilizado en la pieza remarca antagonismos como muerte – vida, lo negro – lo blanco, el arriba y el abajo. El mundo ha quedado atrás en un último plano, relegado. La obra muestra las suturas, unas más largas que otras, a manera de un pasado remendado. Se está ante el instante de trance entre la vida y la muerte, como oportunidad de fin del sufrimiento y de la existencia. La *muerte* como gran dama triunfal, piadosa ante el varón. En cierta forma Hernández-Salazar da poder a lo femenino. Existe una visión de derrota del macho. La masculinidad se encuentra subyugada ante una fuerza superior.

La obra se muestra al observador como una rogativa, de piedad ante un hombre indefenso, con lo que aborda la temática vinculada a una masculinidad disminuida, al autor no le interesa presentar los atributos tradicionales de la masculinidad. A éste discurso se entrelaza el religioso, que disminuye el impacto del plano erótico.

No veo, no oigo, me cayo, Guatemala, 1997. Daniel Hernández-Salazar.
Exposición: Eros & Thánatos (1997).



Hernández-Salazar parte del decir popular de los tres monos sabios: *Ver, oír y callar* para crear la obra: *No veo, no oigo, me callo* y formular un nuevo discurso simbólico. La evocación queda claramente demostrada en la posición denotativa de las manos de los personajes, tapándose ojos, oídos y boca.

Esta pieza la forman tres fotografías en blanco y negro que presentan cada una a un personaje desnudo, donde parcialmente se percibe el rostro. Tras de él dos huesos omoplatos, sobre un fondo gris difuso. Con estos elementos Hernández-Salazar connota un ángel. Las manos varían de posición dependiendo de la acción que pretende significar. Las manos sobre los ojos para la pieza *No veo*, sobre las orejas en *No oigo*, para finalmente colocarlas sobre la boca para indicar concepto *Me cayo*. El ángel es un tema importante en la cultura guatemalteca, ya desde la época prehispánica se atribuía poderes sobrenaturales a seres alados. Esta obra transgredió la imagen tradicional del ángel rubio, con rictus complaciente y embelezado de su función, por una imagen que es mayoría entre los guatemaltecos, el indígena. Como pocos artistas contemporáneos, Hernández-Salazar impone atributos simbólicos a un personaje visto de menos por una sociedad generalmente clasista. Pero es a través de estos *ángeles* que esta obra entra en contactado el imaginario

colectivo guatemalteco¹⁰⁰. Pero la construcción de éstos ángeles se percibe una segunda lectura. Sus alas son omoplatos procedentes de esqueletos, aparecidos en fosas clandestinas. Los personajes están constituidos por despojos. En este momento lo no enunciado, dicho u oído es la muerte. Con los huesos Hernández-Salazar insiste en poner de manifiesto una situación que ha permanecido oculta o se ha tratado de ocultar por el poder¹⁰¹.

La masculinidad que se presenta en el personajes es la de un hombre común en el altiplano guatemalteco. Su complexión no se ha idealizado. El modelo es totalmente diferente a los que Hernández-Salazar ha venido utilizando. En esta obra incorpora la imagen del indígena, con lo que pone en valor una nueva estética y la cual él ha estudiado por varios años¹⁰². *No veo, no oigo, me callo* es un acicate a los machos que no han querido ver, oír y que han callado los desmanes ante los derechos humanos indígenas en los últimos treinta años en el país.

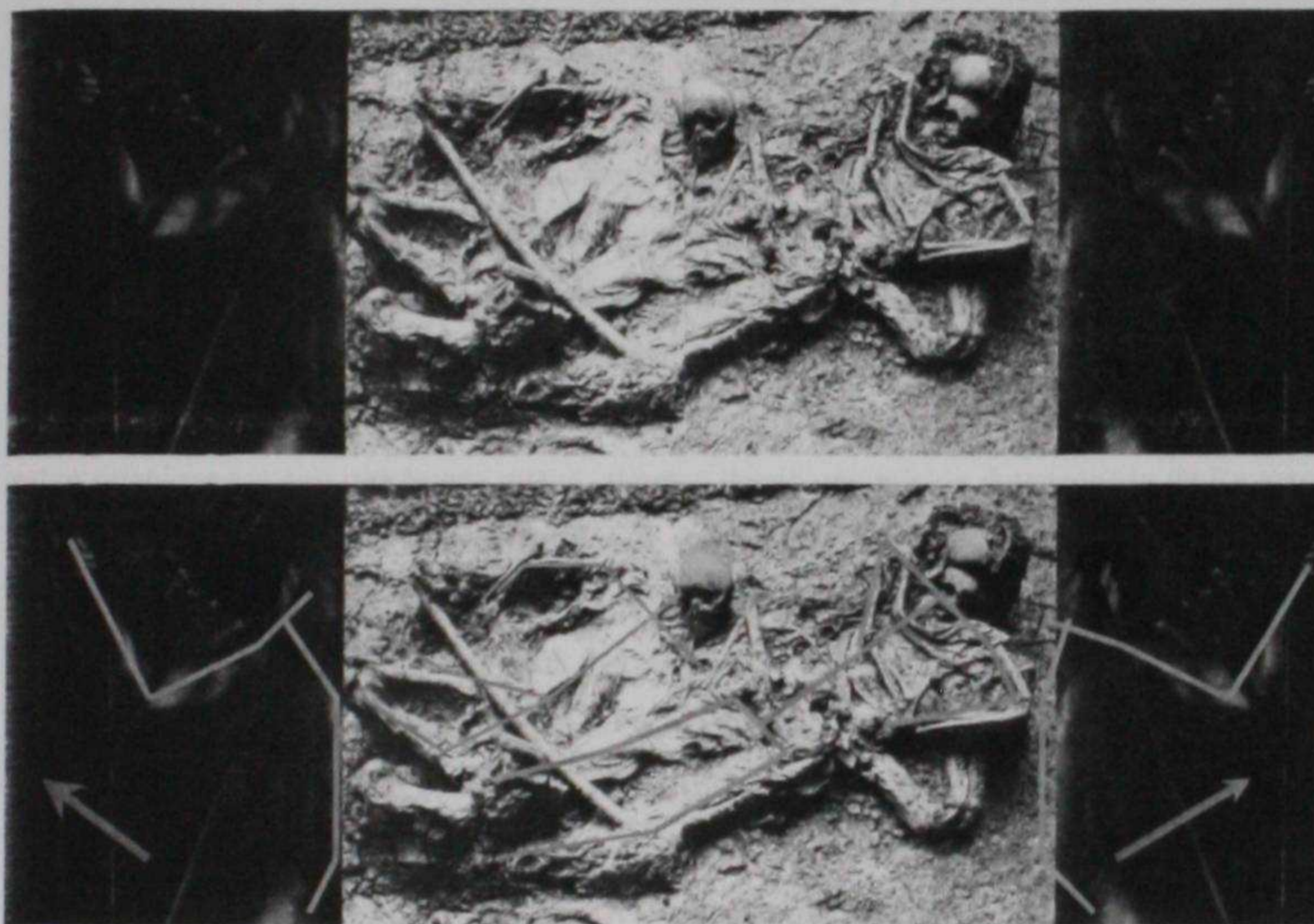
Esta obra presenta en forma lírica la ceguera, el autismo y el silencio. Crea inmovilidad en el sujeto, Hernández-Salazar entrelaza entonces el discurso político del guatemalteco urbano y con el religioso conecta con los sectores populares. Es a través de éste último que el observador ratifica el contenido de la obra, para en una segunda lectura develar su contenido simbólico, una actitud tomada por la mayoría de habitantes de los grandes centros urbanos del país, frente al conflicto armado.

¹⁰⁰ Claudia Dary ha descubierto que en la tradición maya, específicamente entre los K'ichés los hombres hacedores de lluvia de la mitología prehispánica se funden con los ángeles cristianos. Los relatos de todas las étnias mayas, desde los Kaqchiqueles hasta los Chortís refieren que son siete ángeles con sus espadas quienes producen las tormentas y por consiguiente las lluvias. Es a través de este elemento simbólico que el ángel protagonista de esta obra seduce y se conecta en el imaginario guatemalteco. No hay que olvidar la gran recurrencia de la imagen el ángel en la Época Colonial, del cual el arte centroamericano cuenta con numerosos referentes, especialmente San Miguel Arcángel. Cfs. Dary, Claudia, Tributo a los ángeles. Revista Arteria No. 3, 1995.

¹⁰¹ En la exposición Eros & Thánatos se notó en otras obras, que no contienen desnudos masculinos, pero sí huesos, todos procedentes de fosas clandestinas realizadas durante el conflicto armado guatemalteco y que Hernández-Salazar fue el primero en fotografiar para la prensa internacional.

¹⁰² Hernández-Salazar ha alcanzado notoriedad a través de varias vertientes en su obra. Una de ellas es una serie de los *Músicos tradicionales de Guatemala*, donde recopiló imágenes de la variada multiétnicidad del país.

Ángeles, Guatemala, 1997. Daniel Hernández-Salazar.
Exposición Eros & Thánatos (1997)



En esta obra, a partir de dos fotografías, en blanco y negro diferentes, repitiendo una de ellas, la del desnudo masculino, en forma invertida, el autor crea un discurso narrativo totalmente diferente. Ambas piezas empiezan a actuar en concordancia sintáctica, fundiéndolas en una sola imagen. Las piezas laterales fueron viradas al selenio, lo que brinda una coloración azul oscuro, que contrasta con la fotografía central, que permanece en blanco y negro.

La estructura de esta obra contiene dos figuras idénticas del cuerpo desnudo de un joven atlético, colocadas en los extremos de la composición que parecen abrir una reja de metal. La repetición de una de estas piezas es al revés de la otra, lo que crea en la composición un efecto de simetría, su coloración azul, imprime a los personajes un aura de misticismo. En el centro dos calaveras, una pequeña y otra grande, además de elementos que dan la apariencia de esqueletos. Se trata de un desenterramiento, por las proporciones de todos los huesos, se confirma que son un niño y un adulto. Esta imagen proviene de

fosas clandestinas realizadas durante el conflicto armado en Guatemala; por la posición en que quedaron los cadáveres, sus huesos forman la figura de dos seres que dan la impresión de que están volando hacia un horizonte no determinado. La pose de los desnudos laterales muestran el rostro inclinado hacia abajo, a la manera de ángeles en veneración. Sus manos y brazos en tensión dan la impresión de que abren las rejas, acción que ha dejado abierta la escena dantesca de una de las tantos momentos del conflicto armado de Guatemala.

Hernández-Salazar denomina a esta obra ángeles, ésta palabra denomina a un ser sobre natural, que antes del cristianismo ya existía en sitios como China, India, Persia y Egipto. Son símbolos de lo invisible, de fuerzas ascendentes y descendentes entre el Creador y las criaturas. Entre los ángeles hay anunciadores o mensajeros, sus apariciones están relacionadas con una buena nueva, algunos tienen una misión determinada.¹⁰³ En esta obra, parece entonces que los ángeles son los personajes de los extremos, que como mensajeros divinos, envueltos en una luz sobrenaturalmente azulada, respetuosamente abren las puertas de lo oculto y develan una realidad vivida en Guatemala.

El autor ha logrado esta metáfora a través de la posibilidad de poder conjugar elementos como una reja de metal, lodo, palos, trapos huesos y efectos de coloración. Todo esto junto a dos cuerpos masculinos que presentan una figura idealizada. Con *Ángeles* su creador¹⁰⁴ se sitúa en una posición crítica hacia los acontecimientos históricos de Guatemala, sin dejar de utilizar un recurso que le ha dado notoriedad, años atrás —el desnudo masculino—, Hernández-Salazar muestra signos de trascenderlo, y donde claramente es notorio su esfuerzo disminuir, notablemente, la carga erótica. Efecto que logra a través de un racional juego de luz y sombra envueltos en una atmósfera azul. Lo erótico queda latente.

En esta creación se visualiza la masculinidad en forma idealista en los desnudos laterales. Se les otorga dignidad, fuerza, no alejándose de los pilares que tradicionalmente constituyen la masculinidad en la región. La virtud de la fuerza que esbozan los dos ángeles de los extremos está orientada a la develación de algo. Esto transforma la obra en una representación de la fuerza masculina, en el sentido positivo y negativo.

¹⁰³ Cfs. Leonardo., C; Ariecidi.; Zarú., G. **Diccionario de los Santos. Vol II.** Milán, Editorial San Pablo, 2000.

¹⁰⁴ Hay que tomar en cuenta que Hernández-Salazar es el primer fotógrafo que asiste a los desenterramientos clandestinos que los integra a una obra de arte, algo impensable en décadas anteriores.

Ángeles a partir de su título, denotativamente ilustra el discurso religioso católico. Pero connotativamente pasa al discurso político, que denuncia las atrocidades del conflicto armado en Guatemala, sin perder el discurso sobre lo estético en el desnudo masculino. En esta obra se funden los valores estéticos de lo grotesco y lo bello con el fin último de develar una verdad.

Sin título. De la serie *En la ciudad de los miedos*. Guatemala, 1995.

Leonardo Izaguirre.

Exposición: *En la ciudad de los miedos* (1995).



Leonardo Izaguirre se enfoca en el cuerpo de un joven de complexión atlética, cual escultura clásica, en un río. La estética del cuerpo es incuestionable. El personaje se muestra de perfil, su pierna izquierda se encuentra totalmente flexionada hacia el frente, apenas se logra ver que la pierna derecha esta estirada cubierta de agua. El brazo izquierdo se apoya en una piedra. Todo parece indicar que el sujeto trata de subir un plano inclinado, lo que pone en tensión toda la musculatura del cuerpo. No se muestra una expresión del rostro, el que queda parcialmente oculto. El signo preponderante lo constituye el cuerpo. Un hombre fuerte lucha contra la fuerza de la naturaleza, vencen obstáculos, en un camino turbulento va hacia arriba. Surge la evocación *a contra corriente*. La fuerza del río, las piedras, y la fuerza del agua crean un ambiente agreste.

Esta obra, no titulada, lo que hace que el observador se centre en una fotografía en blanco y negro, con un sin número de detalles, tanto del cuerpo como del agua en movimiento. El encuadre de esta obra se centra en la acción del personaje y define su posición. Todo parece indicar que esta pieza es el resultado del giro del encuadre a 30°.

Además, muestra el momento en que el prototipo de hombre ideal lucha contra la corriente, contra la naturaleza lo que evoca las grandes pinturas épicas, del siglo XIV, con lo que concentra la mirada en el desnudo hipermasculino. Aunque el autor no muestra genitales, destacan los glúteos, que quedan expuestos ante el observador. Este atributo corporal, pocas veces es mostrado en la iconografía del desnudo masculino, con lo cual transgrede el discurso tradicional de masculinidad, mostrando hasta cierto punto la

vulnerabilidad. Lo que contrasta con la evidencia de un hombre duro, fuerte, empeñado en luchar contra la naturaleza.

Izaguirre aborda el discurso de lo masculino, en forma tradicional, construido a través de actitudes de fuerza y dureza, envueltas en un cuerpo idealizado y objeto de deseo.



Sin título. De la serie *En la ciudad de los miedos*. Guatemala, 1995.

Leonardo Izaguirre.

Exposición: En la ciudad de los miedos (1995).



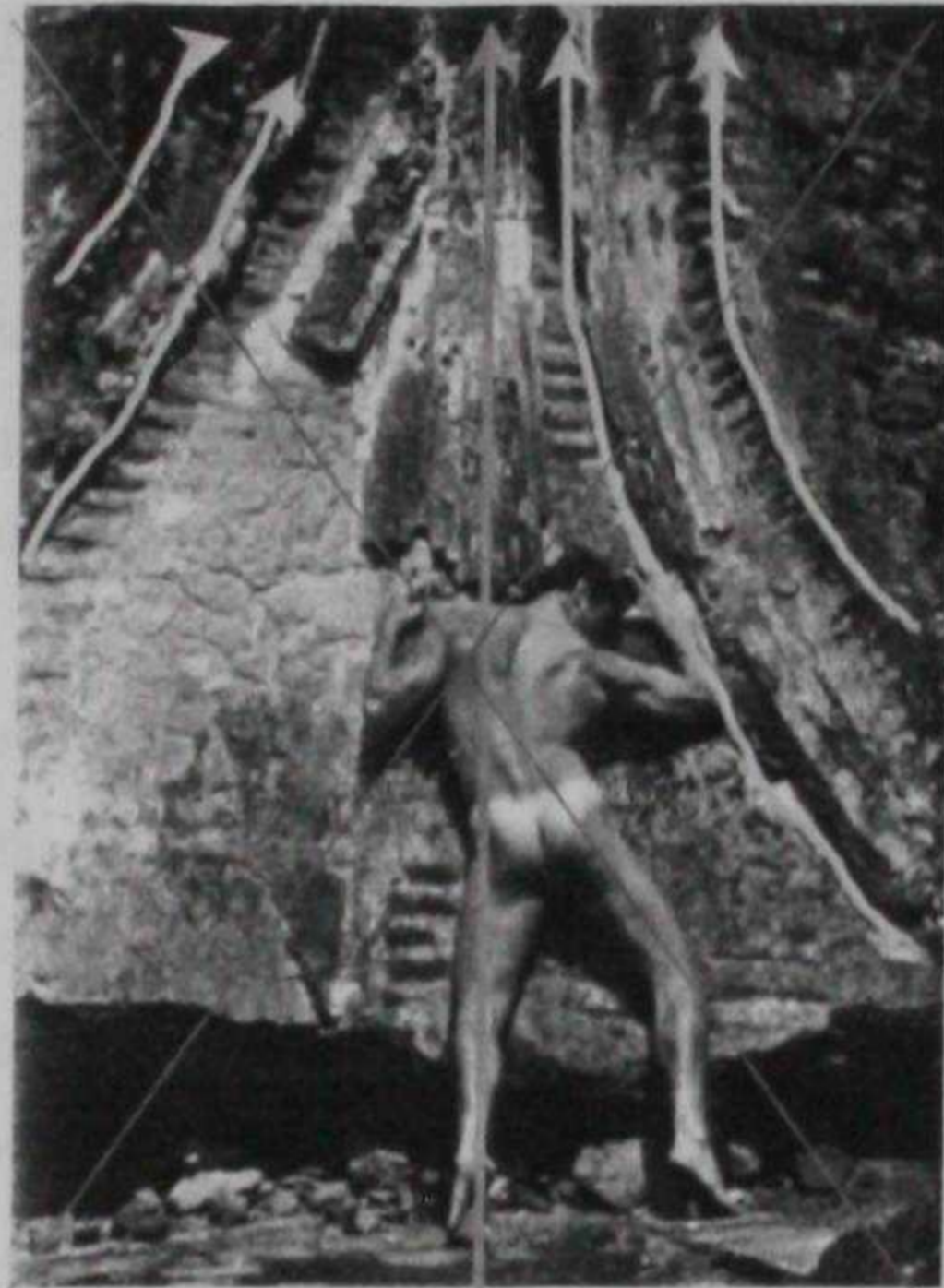
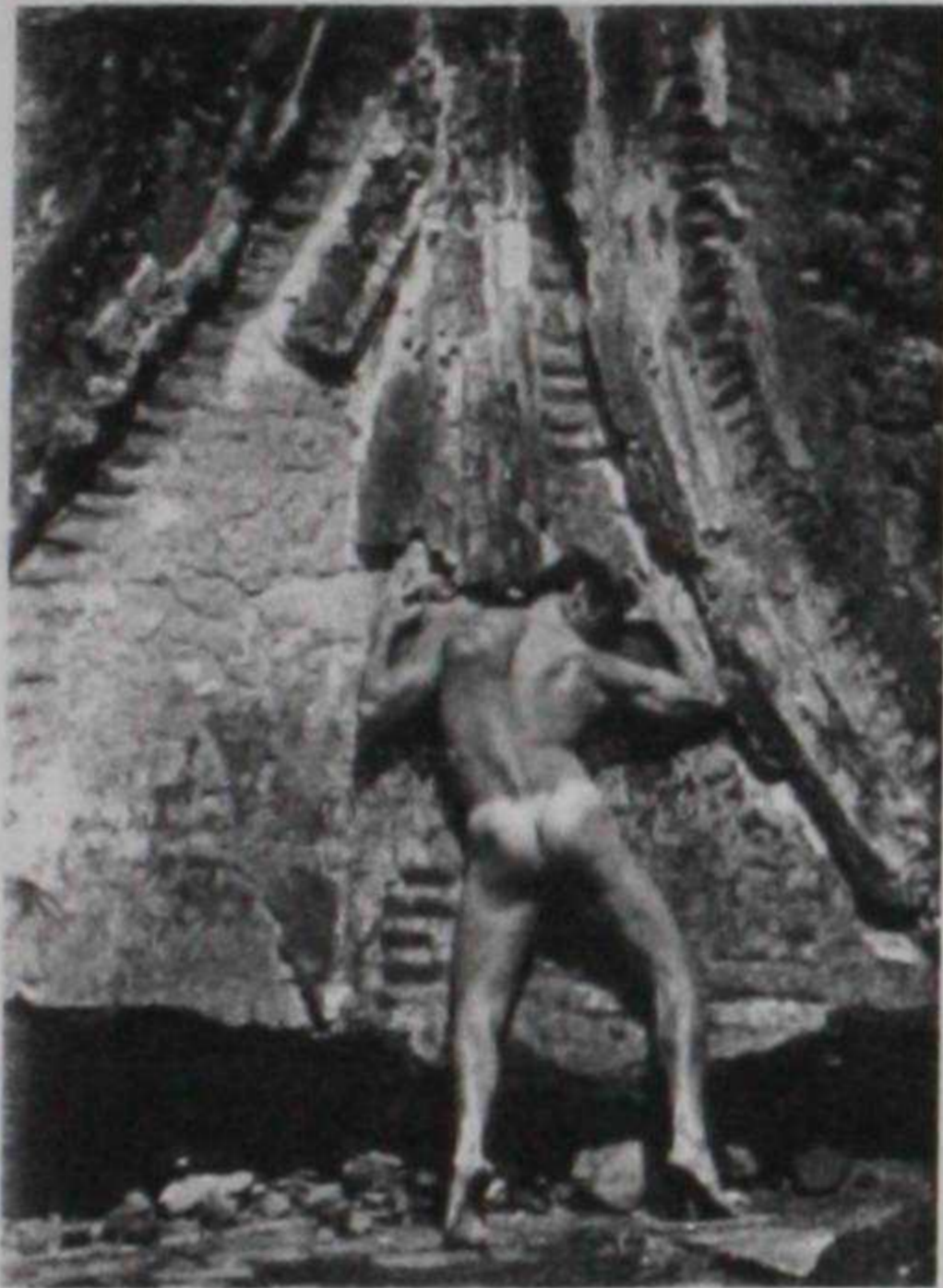
Esta obra es una fotografía en blanco y negro. Por no poseer título el único referente que se aprecia en esta obra es el cuerpo de un hombre atlético, desnudo de espaldas, que descansa sobre una superficie, aparentemente, de piedra. No es perceptible la cabeza ni el rostro, pero sí la espalda musculosa, los brazos derechos e izquierdos flexionados, así como los glúteos redondeados. Las piernas y pies están juntos. La composición está integrada, además, por el cielo con ralas nubes y la cúpula de una iglesia. La obra basa su equilibrio en los aspectos tonales. El cielo es claro, lo que lo hace brillante. En contraposición, la cúpula está saturada de negro. El desnudo tiene una coloración intermedia entre éstos dos elementos. La cúpula y el cuerpo están a un mismo nivel. Pero predomina el área de cielo.

La pose del personaje connota postración y derrota, al personaje se le ha desposeído de su vigor, la cúpula por su parte evoca la presencia impertérrita de una institución como la Iglesia Católica, símbolo de poder ideológico. Una posible lectura de esta obra es la visualización del poder ideológico religioso ante el hombre, que a pesar de su constitución, se ve doblegado por el discurso religioso.

Izaguirre centra su obra en la representación ideal del cuerpo masculino, sin referencias genitales, exento de cualquier rasgo femenino. Pero hay una clara intención por resaltar los glúteos, algo no común en la representación masculina tradicional, creando un posible objeto de deseo ante el observador. Son comunes los comentarios femeninos sobre los glúteos masculinos y viceversa. Pero solo hay costumbre de mostrar los glúteos femeninos, tanto por la publicidad como en el arte. El autor presenta una masculinidad

basada en los conceptos tradicionales de que el hombre es un ser duro, y nada femenino. Lo cual queda desvirtuado ante la presencia de lo religioso, que parece doblegarlo.

Sin título. De la serie *En la ciudad de los miedos*. Guatemala, 1995. Leonardo Izaguirre.
Exposición: En la ciudad de los miedos (1995).



Esta fotografía en blanco y negro muestra a un hombre desnudo de complexión atlética, recostado sobre los restos de una construcción arquitectónica. El sujeto se encuentra de pie, da la espalda al observador. Sus brazos flexionados y las palmas de la mano abiertas, junto a la posición de los pies en punta, dan a entender que el personaje intenta sostener, o mover el muro, lo que se refleja en la tensión muscular. Se percibe un cierto movimiento insinuante en la flexión de las piernas, ya que la pose evidencia cierta abertura de piernas, además por la cercanía del área pélvica a la piedra. En el modelo destaca el bronceado del cuerpo, el que se deduce por la marca blanca que ha dejado la trusa.

A la figura masculina se suman varios elementos como el muro caído, el cual se deduce por las diferentes estrías de ladrillo. Se trata de el trozo de una pechina¹⁰⁵ de iglesia, que esta invertido. Es un detalle de la ruina de una iglesia. Se suma a la escena pedruscos de diferente tamaño. La escena es árida y seca. Toda la composición está construida a partir de un eje vertical que recorre toda la obra de arriba abajo. Las estrías de

¹⁰⁵ La pechina es un triángulo esférico resultante del cruce de dos bóvedas de cañón de medio punto. En Guatemala son muy comunes en los ábsides de las iglesias, lugar donde regularmente colocan la efigie de los cuatro evangelistas.

ladrillo forman curvas que, por su posición, brindan el sentido ascensional a la obra. Debido al encuadre de la escena en la fotografía, la figura masculina es disminuida ante el tamaño del muro de piedra. Existe el interés por hacer evidente el tamaño de la roca en relación al personaje.

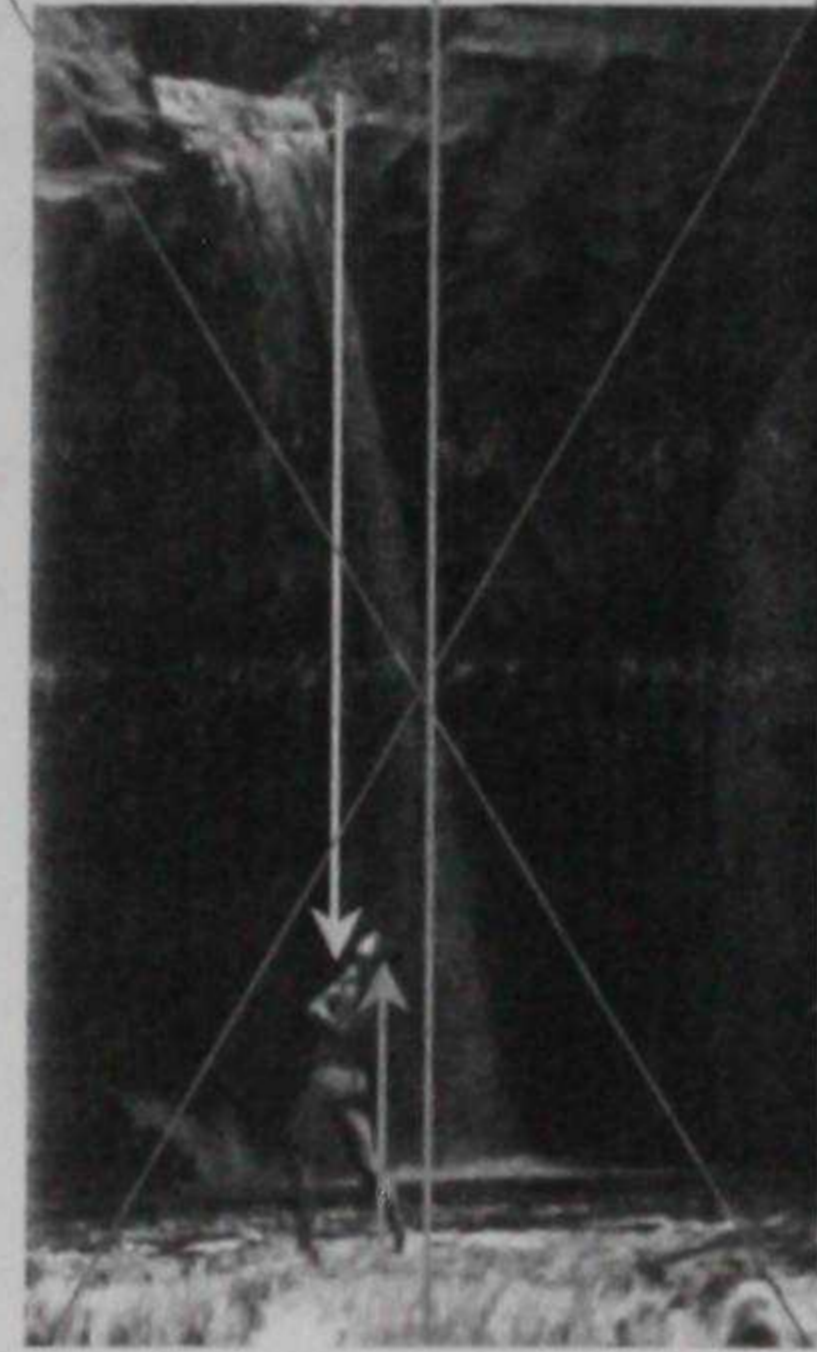
Esta pieza representa a un hombre fuerte, nada femenino, un hombre duro. La masculinidad, aquí, es un sinónimo de fuerza, poder ante la naturaleza. Este hombre pretende abarcar lo inabarcable. Mover lo imposible, pero lo intenta. Al mismo tiempo Izaguirre exhibe la estética clásica e idealista del cuerpo masculino todopoderoso.

En una primera lectura el hombre hace esfuerzos por mover la piedra, mover lo inamovible. El personaje oculta su rostro a manera de sumisión ante la acción imposible que pretende. Esta obra puede leerse como una lucha del hombre con la naturaleza. El trozo de piedra simboliza lo inamovible, lo estático. La actitud masculina denotativamente, si bien es de fuerza, connotativamente es de apego, de una vinculación emocional dado el deseo de cubrirla con todo su ser. Este hombre muestra, por un momento, rasgos de sensibilidad, a pesar de mostrar su fuerza. Este hombre ofrece su espalda y glúteos al observador, lo que lo hace vulnerable, se entrega al observador.

Sin título. De la serie *En la ciudad de los miedos*. Guatemala, 1995.

Leonardo Izaguirre.

Exposición: En la ciudad de los miedos (1995).

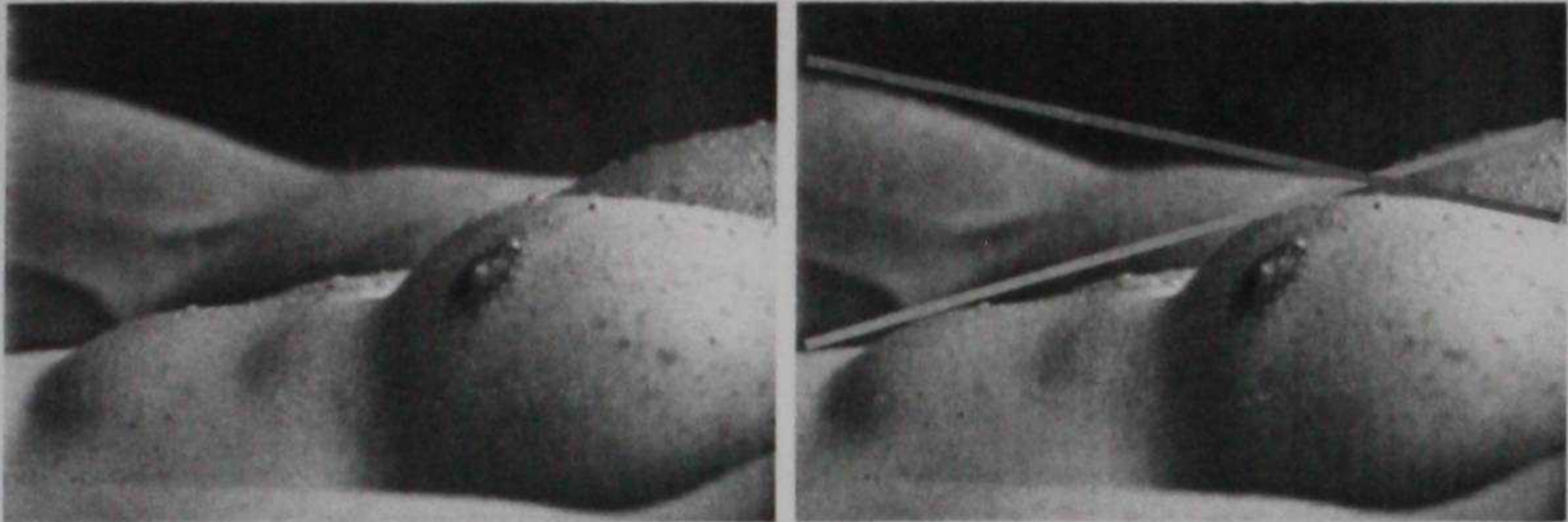


Leonardo Izaguirre a través de una fotografía en blanco y negro presenta la elocuencia del poder de la naturaleza en relación al hombre. Esta creación presenta a un hombre atlético desnudo, en el momento en que gira el torso para protegerse de algo. Con el brazo derecho se protege el torso, mientras que con el izquierdo cuida la cabeza y rostro. Debido al encuadre la figura masculina, queda disminuida en la imagen. El hombre se ve pequeño ante la fuerza de la naturaleza. La posición de las piernas connotan la fuerza y persistencia, el hombre parece recibir los embates del agua, pero se protege a sí mismo de la naturaleza.

El autor crea la escena a través de un muro rocoso, con apariencia de gruta, una catarata natural, un estanque y la orilla de otra cascada. El lugar se intuye paradisíaco. Con estos elementos se remarca el tema de lo natural y espontáneo. Junto con la imagen del personaje, la obra se estructura a través de un eje vertical, que incluso condiciona la proporción del formato (las dimensiones) las cuales no son tradicionales en exposiciones fotográficas. Se hacen visibles dos fuerzas que compiten por la supremacía, la catarata y el hombre. Naturaleza-hombre.

La apariencia del personaje es un estereotipo de la hiper masculinidad. El hombre bello y fuerte, algo idealista. La representación de la masculinidad se basa en el ideal de la autosuficiencia, dominio y control. A diferencia de otras obras esta pieza no muestra rasgos de erotismo. Connotativamente puede leerse que el macho por más fuerte que sea, puede ser vencido por una fuerza superior, que lo convierte en un ser diminuto. La cascada cae de un promontorio rocoso con apariencia de una vulva abierta que expulsa semen, acción con la que repele lo masculino. La connotación de la obra brinda la posibilidad de leer esta imagen como el enfrentamiento entre lo femenino y lo masculino. El gruta-cueva-vulva expelle la simiente masculina.

Sin título. De la serie *En la ciudad de los miedos*. Guatemala, 1995. Leonardo Izaguirre.
Exposición: En la ciudad de los miedos (1995).



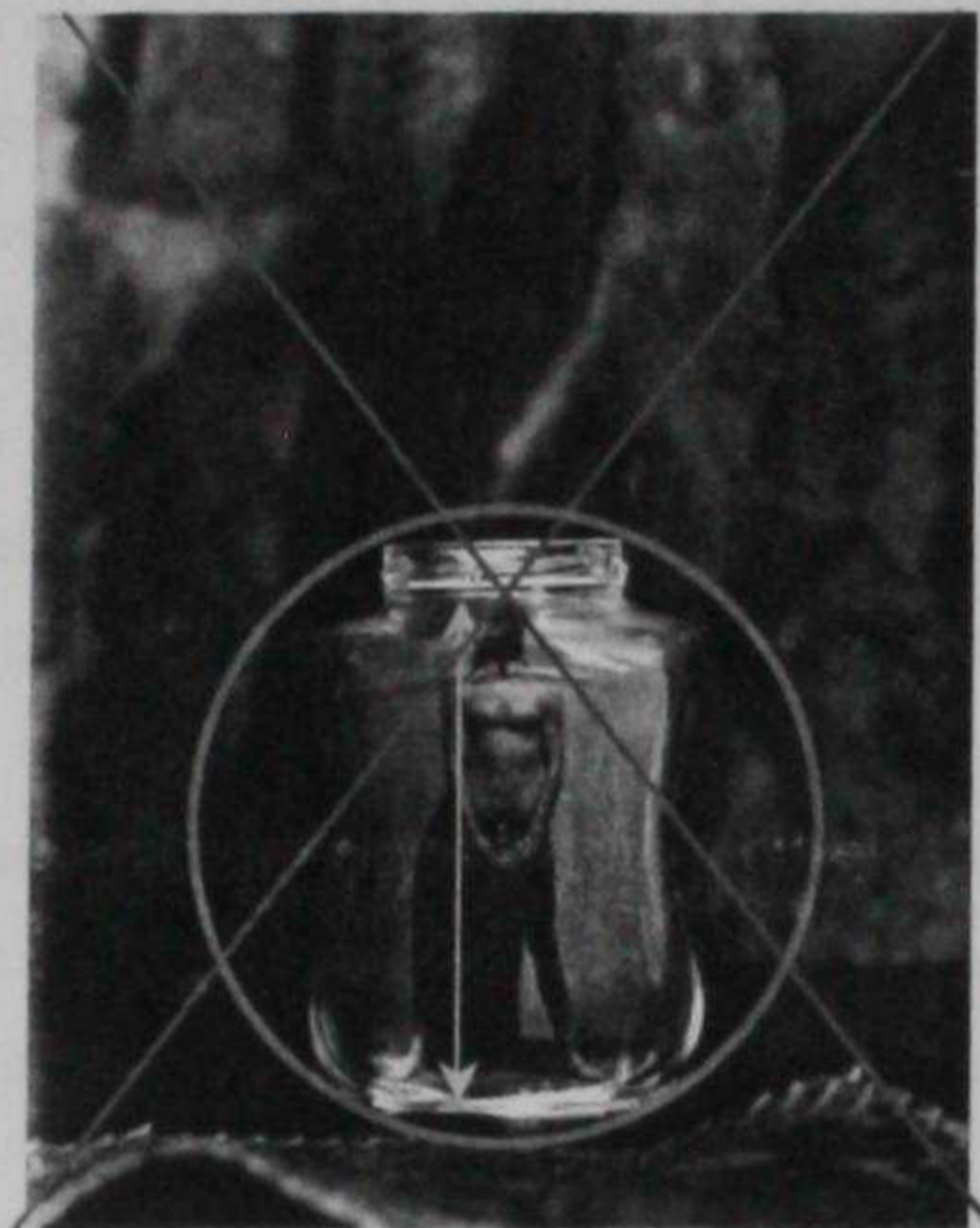
Esta pieza de Izaguirre parte de un encuadre sobre el pectoral y pezón del cuerpo de un hombre musculoso. La mirada del autor se centra en el detalle, que gracias a la acción de la cámara, transforma en un paisaje. El cuerpo está recostado horizontalmente, lo que permite visualizar el tórax y la musculatura pectoral, totalmente definida. El autor ofrece el pezón como un objeto de deseo. La posibilidad de acceder a la posibilidad de placer.

No bastando la dimensión corporal ya expuesta el autor recurre a utilizar pequeños granos de arena sobre la musculatura del personaje, dejando rastros de un espacio abierto... la playa. Fotogénicamente Izaguirre marca la posibilidad de explorar el detalle de una parte del hombre que es vista con naturalidad, a diferencia de las de la mujer. El autor expone como fruto al hombre, cuando lo tradicional es el pezón femenino.

La obra internamente se articula a través de dos líneas inclinadas que atraviesan toda la composición de izquierda a derecha. El punto de intersección de ambas líneas es sobre el corazón. El encuadre logrado pone de manifiesto el interés por una parte del cuerpo, que por su cercanía se transforma en un nuevo paisaje.

El personaje queda en cierta forma anulado, sin rostro solo es factible acceder a él por la tetilla, que a su vez refleja los ideales del hombre musculoso y fuerte, que a su vez, a

pesar de ser solo una sección, exhibe poder, incluso en reposo. Izaguirre adjudica al cuerpo masculino la posibilidad de transformarse en objeto de placer. Esta obra gira en torno a la estética, ideal, del cuerpo masculino. El autor al exhibir la tetilla como un fruto a degustar, lo erotiza.



El título de esta obra lo constituye la frase *tiempo inmanente*, palabras que hacen referencia a la inherencia indiscutible del tiempo y el existir del ser humano. La inmanencia es aquello que siempre va unido a algo y forma parte de su ser. La lectura connotativa que propone Estrada esta ligada, indiscutiblemente a los elementos existenciales del personaje que ubica en un recipiente de vidrio, centro de atención de toda la obra.

Esta obra es una fotografía en blanco y negro, con cámara análoga e impresa sobre papel fotográfico. El autor presenta en la parte inferior central del formato un frasco de vidrio que en su interior contiene un personaje masculino. El recipiente está sobre una superficie sólida, se puede decir que es una mesa, debajo se percibe una piel de serpiente, seca que muestra ondulaciones y son perceptibles sus escamas. El fondo lo constituye una masa gris indefinida.

A través del trucaje fotográfico Estrada logra crear un nuevo espacio, a través de fundir planos diferentes, dando lugar a la metáfora de la cárcel de cristal. El hecho de

¹⁰⁶ La exposición denominada *La otra metáfora* mostró una serie de desnudos masculinos y femeninos. Para la presente investigación la muestra seleccionada comprende solo las que muestran desnudos de varones. Como podrá notarse, el conjunto de obras constituyen una serie en sí misma dentro de la exposición. Todas tienen en común el mismo personaje, en un mismo espacio. Por esta razón las análisis repetirán lo pertinente a estos elementos.

utilizar un frasco, hace surgir la doxa guatemalteca, ya que este autor crea lo que se conoce como un *enfrascado*. El autor recrea un objeto conocido en la brujería popular.

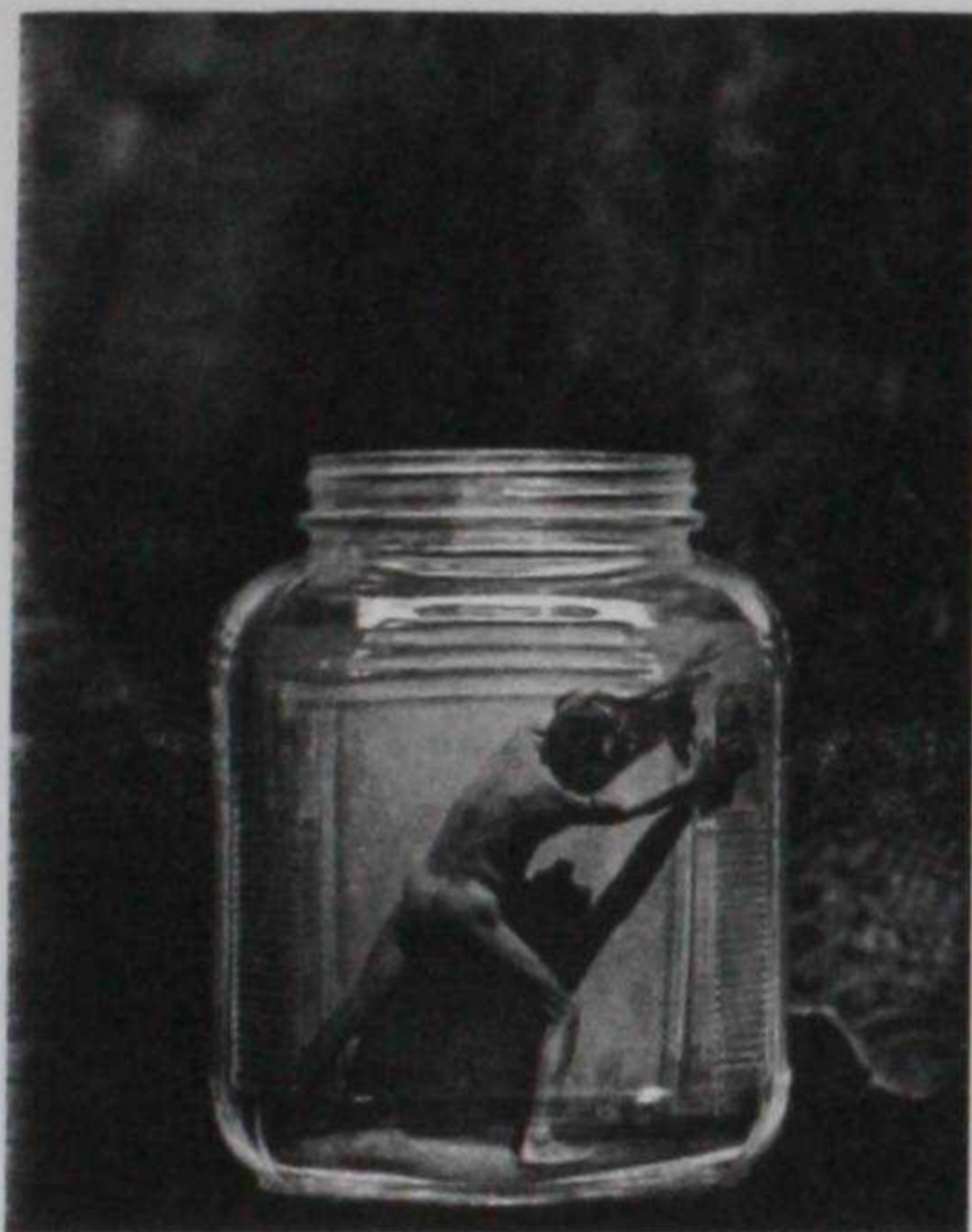
El personaje que habita el frasco es un hombre desnudo de complexión regular, aunque proporcionado, con músculos definidos. Se trata de un desnudo frontal. Con las piernas separadas, abiertas. Sus manos sostienen un reloj de arena, sobre el área genital. Su rostro está cubierto por una tela a manera de sudario mortuario. Deliberadamente el autor dejó la cabeza a la altura de la abertura del frasco, lo que oculta el rostro totalmente.

Estrada presenta a un hombre limitado a un espacio, en una cárcel de cristal, donde el personaje puede ver a su alrededor, pero que limita su accionar. El personaje cubre sus genitales con un reloj de arena, acción que se conecta directamente al título de la obra. Desde el punto de vista connotativo se percibe la resignación estoica del personaje ante el tiempo. Es un ser anónimo que en un espacio limitado ve pasar, resignado, el tiempo de su existencia.

Esta obra presenta a un hombre convencional. Centro de atención. Enmarcado dentro de los preceptos patriarcales, al remarcarle la fuerza y lo estoico ante cualquier situación. Es un hombre con visos de universalidad genérica, a la manera del *Hombre de Vitrubio*, de Leonardo Da Vinci. Corporalmente es un hombre fuerte, nada femenino. El autor no hace énfasis en lo genital, que pasa a un segundo plano, ante la postura hierática del personaje.

Tiempo inmanente presenta el discurso del cuerpo masculino, del deber ser. Se entrelaza en cierta forma un discurso erótico, a través de la desnudez estratégica del personaje, con lo que crea una intensidad levemente erótica. El recorrido visual sobre el cuerpo es interrumpido por las manos y el reloj del personaje, lo que reorienta la lectura connotativa del discurso de la existencia humana.

No muy tarde, no nunca..., Guatemala, 1993. Enrique Estrada.
Exposición: La otra metáfora.



El título de esta obra, *No muy tarde, no nunca...* es una frase que compleja donde no se percibe a la persona que la enuncia, ya que no se emplea ningún pronombre como referente del acto del habla. El *no muy tarde*, puede interpretarse como no tan tarde. El *no nunca...* dicho por la misma persona que la enuncia implica un remarcar la posibilidad de no muy tarde. Se esta ante una construcción lingüística poco convencional dentro del lenguaje coloquial guatemalteco.

Esta obra es una fotografía en blanco y negro, con cámara análoga e impresa sobre papel fotográfico. El autor presenta en la parte inferior central del formato un frasco de vidrio que en su interior contiene un personaje masculino. El recipiente está sobre una superficie negra. Atrás del recipiente, en forma diagonal de izquierda a derecha, se percibe una piel de serpiente, que muestra ondulaciones y en la cual se logra percibir las manchas formadas por las escamas. El fondo lo constituye un plano gris indefinido.

A través del trucaje fotográfico. Estrada logra crear un nuevo espacio para su personaje, logrando fundir espacios diferentes. El hecho de utilizar un frasco, hace surgir un intertexto basado en doxa popular guatemalteca, ya que este autor recrea lo que se conoce como un *enfrascado* en ritos de brujería.

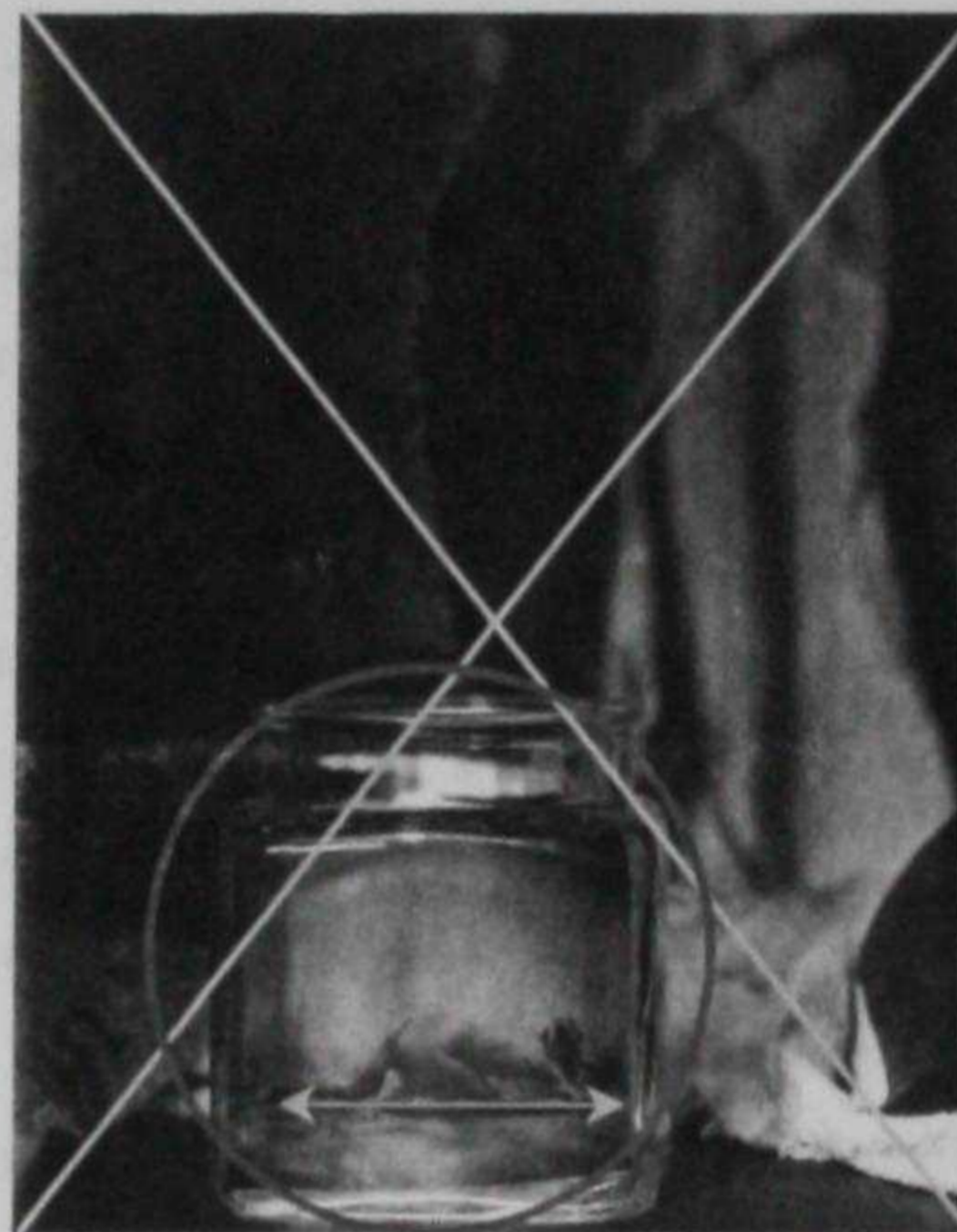
El personaje que habita el frasco es un hombre desnudo de complexión regular, aunque proporcionado, con músculos definidos. Se trata de un desnudo que se presenta de espaldas, que trata de colocar, sobre una pared blanca, un objeto redondo; difícil de identificar. La pose es forzada, ya que el personaje flexiona las piernas, que indican en esta posición esfuerzo por alcanzar, o situar, el objeto redondo. Su cabeza y rostro están cubiertos por una especie de casco deportivo, con lo que se oculta el rostro y la cabeza. Este hombre únicamente cubierto con el casco, parece estar imposibilitado de moverse más, pretende alcanzar algo, es notorio el esfuerzo por llegar a él, pero algo lo impide. El texto *no muy tarde... no nunca* hace su efecto de significación, que parece expresar lo tarde que está el personaje en alcanzar su objeto de deseo, pero el observador omnisciente sabe que *no lo tendrá nunca*. La fotografía ha congelado ese momento.

Esta obra presenta a un hombre convencional y centro de atención. Enmarcado dentro de los preceptos patriarcales, al remarcarle la fuerza y espíritu de lucha por alcanzar lo que desea. Corporalmente es un hombre fuerte, nada femenino. El autor a través de la pose evade lo genital, dejando exhibido únicamente el cuerpo, incluso partes como los glúteos, quedan parcialmente ocultos gracias a las sombras, logradas a través del efecto de iluminación.

No muy tarde, no nunca..., presenta el discurso del cuerpo masculino, en la lucha por alcanzar algo. Remarcando un aspecto negativo, al actuar de esta forma. Se entrelaza en cierta forma un discurso erótico, que muestra su desnudez en forma estratégica, lo que hace visible la intención única de mostrar el cuerpo desnudo.



Clepsidra herida, Guatemala, 1993. Enrique Estrada. Exposición: La otra metáfora.



Clepsidra es el nombre que recibe un reloj de agua, usados en la era Antigua. Este sustantivo está referido a un artefacto relacionado a la medición del tiempo. Ahora bien, el autor utiliza el sustantivo clepsidra lo que conlleva a pensar en un objeto roto o lastimado, lo que orienta la lectura al concepto de pérdida de tiempo. La clepsidra como tal es invisible. El título es capcioso, ya que para un neófito la palabra clepsidra, puede atribuírsele al personaje del interior del vidrio, que da la impresión de herido.

Esta obra es una fotografía en blanco y negro, con cámara análoga e impresa sobre papel fotográfico. El autor presenta en la parte inferior central del formato un frasco de vidrio que en su interior contiene un personaje masculino. El recipiente está sobre una superficie sólida, se puede decir que es una mesa. A tras del frasco, como fondo, se percibe una piel de serpiente y un trozo de tela blanca que cuelgan a la manera de una cortina. seca que muestra ondulaciones y son perceptibles sus escamas.

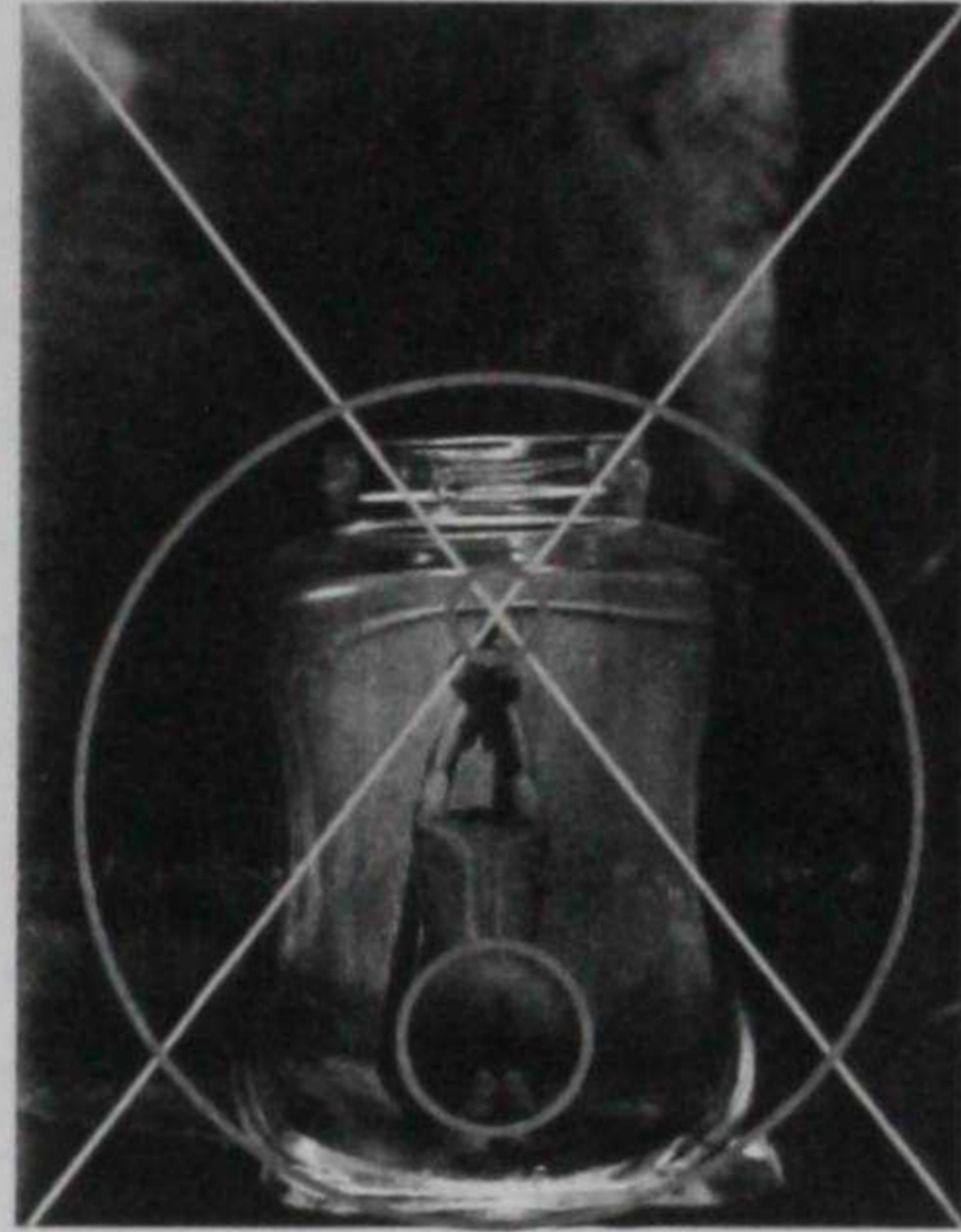
A través del trucaje fotográfico, Estrada logra crear un espacio ilusorio dentro del cual se lleva la acción de su personaje. Logra fundir planos diferentes, y creando la metáfora de una prisión de cristal. El hecho de utilizar un frasco, hace surgir la doxa

popular guatemalteca, ya que este autor crea lo que se conoce como un *enfrascado*. El autor recrea una de las instancias de un acto de brujería.

El personaje que habita el frasco es un hombre desnudo de complexión regular, aunque proporcionado, con músculos definidos. Se trata de un desnudo lateral de un hombre que se mueve *a gatas*, sobre sus rodillas y brazos. Su rostro está cubierto una superficie que se asemeja a un casco protector deportivo. Debido a la escala y postura el personaje, intenta ocultarse del observador. El personaje muestra los glúteos, y deja entrever el área genital. Connotativamente la pose conduce a interpretar que el personaje busca algo en el suelo. Se está presente ante una escena donde el varón indaga por algo en el suelo, lo que puede interpretarse también como un hombre derrotado, subyugado, dentro del espacio que lo confina. La búsqueda es en vano por la limitación de su espacio.

Esta obra presenta a un hombre convencional, como centro de atención de la obra, su corporeidad lo ubica dentro de los preceptos patriarcales, al remarcársele la fuerza y la tenacidad ante la búsqueda del algo. Corporalmente es un hombre fuerte, nada femenino. El autor no hace énfasis en lo genital, aunque lo presenta vulnerable en su intimidad al exhibir en forma evidente sus glúteos desnudos.

Clepsidra herida presenta el discurso del cuerpo masculino. A su vez es visible como se entrelaza sutilmente un discurso erótico, a través de una desnudez estratégica. Otro hilo discursivo lo constituye el de la existencia humana, que fluye dentro de un frasco como un espécimen extraño.



Con el nombre de *Ritual*, Estrada con este titular, orienta la lectura casi literal, desde el concepto de rito; entendido como algo impuesto por la costumbre. Esta obra es una fotografía en blanco y negro, con cámara análoga e impresa sobre papel fotográfico. El autor presenta en la parte inferior central del formato un frasco de vidrio que en su interior contiene un personaje masculino. El recipiente, situado en un primer plano, está sobre una superficie plana y oscura que no logra definirse. Detrás del frasco, como fondo, se percibe, en forma difusa, una piel de serpiente que cuelga a la manera de una cortina.

A través del trucaje fotográfico, Estrada logra crear un espacio particular para su personaje, logrando el espacio metafórico, el de la cárcel. El hecho de utilizar un frasco, hace surgir la doxa guatemalteca, ya que este autor crea lo que se conoce como un *enfrascado*. El autor recrea una de las instancias de un acto de brujería popular.

El personaje que habita el recipiente, se deduce por la continuidad de la serie, que se trata de un hombre de espaldas, arrodillado. Pero el cuerpo en sí mismo no muestra características específicas de un hombre. Con los brazos extendidos sobre su cabeza sostiene como una ofrenda un objeto circular indefinido. Es perceptible toda la espalda y los glúteos redondos. Connotativamente se da a entender que a pesar de la oblación

periódica, el personaje doblegado parece no ser correspondido. El ritual se queda envuelto por el recipiente que actúa un receptáculo de la acción.

Esta pieza presenta a un hombre en una actitud sumisa, de entrega. Disminuido en su dominio de la situación, dominado, baja la cabeza, a pesar de hacer la ofrenda. La imagen es la de un hombre vulnerable a cualquier tipo de ataque, lo que su remarca al presentarlo con los glúteos como primer plano del cuerpo, lo que connota disponibilidad sexual. El fotógrafo maneja la ambigüedad en lo relativo al sexo, al no poder definir si se trata efectivamente de un hombre. Se está ante una representación poco tradicional del varón, trasgrediendo todos los cánones patriarcales de representación del hombre, especialmente si exhibe los glúteos en forma de ofrenda. *Ritual* presenta el discurso del cuerpo masculino. A su vez es visible cómo se entrelaza sutilmente un discurso erótico de un cuerpo ambiguo. Otro hilo discursivo lo constituye el de la existencia humana, subyugada que fluye dentro de un frasco, como un raro espécimen.

Génesis del deseo, Guatemala, 1993. Enrique Estrada. Exposición: La otra metáfora.



La frase *Génesis del deseo* como título, el autor orienta el sentido de obra al contenido del recipiente de vidrio que la fotografía muestra como principal elemento de la composición. El nombre de la obra ilustra un espacio donde el autor ubica el origen del deseo.

Esta pieza es una fotografía en blanco y negro, análoga, impresa sobre papel fotográfico. Para connotar el autor utiliza varios elementos, pieles de serpiente y un recipiente de vidrio de forma cuadrangular, que parece flotar. A través de un buen logrado trucaje de superposición de negativos logra ubicar en el interior del frasco, la región pélvica de un cuerpo, que posa su mano izquierda sobre el área genital. Sobre el vientre una calavera de perfil parece observar al modelo.

El cuerpo es presentado por el autor como masculino. Pero en realidad para un observador es difícil verificar su sexo, se esta ante un cuerpo, que bien puede ser de un hombre o una mujer. Para Estrada en ambos casos el deseo se ubica en lo genital ante la presencia la muerte. Esta pieza es evidente el intertexto de la pieza *La concepción* (1990), de Luis González-Palma, especialmente en lo referente a la calavera sobre el vientre, el deseo vinculado a la muerte hace surgir otro, el del SIDA, una problemática vigente en las

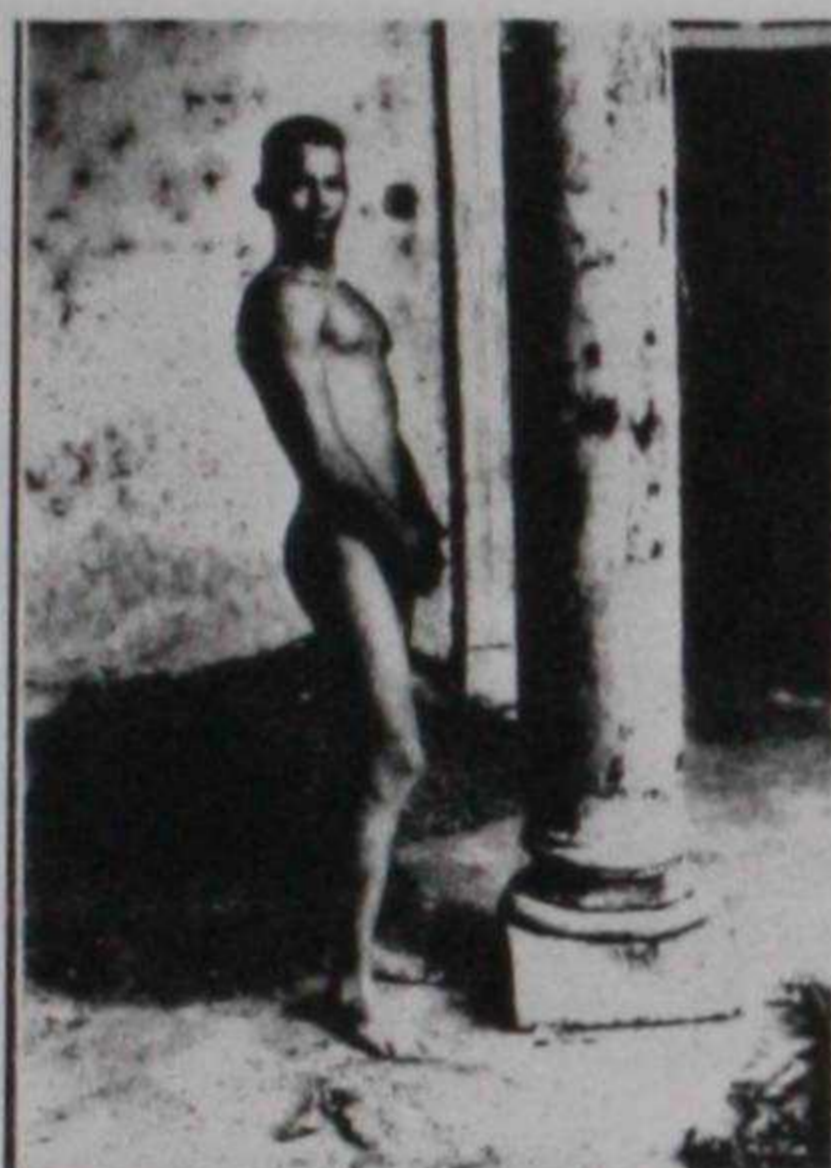
últimas dos décadas del siglo XX en gran número de representaciones artísticas de la época. La pose es estática y connota la existencia de un cadáver.

Estrada se ubica como un fotógrafo purista. En esta serie destaca el trucaje para lograr la representación del cuerpo dentro del recipiente de vidrio, ya que logra una nueva dimensión espacial donde ubica el contenido simbólico.

Connotativamente, esta fotografía se interpreta como que el origen del deseo está marcado por la muerte. Desde esta postura Estrada muestra intertextos de Bataille sobre el erotismo, quien ve a la vida como tributaria de la muerte, que le hace un lugar, para iniciar de nuevo el ciclo de la vida.

La dificultad en la distinción del sexo del personaje hace difícil visualizar una construcción de la masculinidad. Su ambigüedad da pie a pensar que el deseo y la muerte son parámetros existenciales válidos tanto para el hombre como para la mujer. Si se asume que el personaje es un hombre como indica su autor, se está ante una nueva visión de masculinidad, ya que de alguna forma se intuye equidad ante el nacimiento del deseo y la muerte.

Génesis del deseo evidencia el discurso del cuerpo, al que se entreteje el hilo discursivo de lo existencial en el ser humano, donde la muerte es el fin de un proceso vital. Para Estrada, el ser humano hasta en momentos de deseo, tiene consigo la figura de la muerte, como una espada de Damocles.



Javier Berríos sí titula esta obra, como quedó registrado en la publicación que realizó la Galería Añil con motivo de la exposición *Materia nueva* (2001). La pieza *Columna I*, denotativamente se refiere a la columna que aparece en el primer plano de la obra. Con este título el autor desvía momentáneamente la atención que puede provocar el desnudo en sí mismo. En cierta forma el título atenúa el impacto de la imagen.

Esta obra muestra a un joven de pie, desnudo, cuyo tórax queda tangencialmente a la columna. El personaje gira el rostro directamente a la cámara. Se percibe que es un hombre moreno, de una musculatura definida, pero de apariencia natural. La mano derecha se posa sobre la izquierda, ambas cubren el área genital. Esta pose se tiene claras referencias de pinturas de retrato, del siglo XVIII y XIX, especialmente la expresión del rostro. Berríos sitúa la escena en lo que puede ser el corredor de una antigua casa en reparaciones. La columna muestra deterioro al igual que el muro de atrás, es visible un promontorio de pequeñas piedras atrás del personaje. La columna es un objeto determinante en la composición. Primeramente da título a la obra, su dimensión la hace competir visualmente con el desnudo, este objeto muestra su verticalidad y solidez. Berríos contrapone lo duro de la columna con lo suave del cuerpo, la rigidez con la flexibilidad del personaje, en

¹⁰⁷ Javier Berríos fue el único fotógrafo incluido en esta muestra colectiva, en esta exposición mostró otra pieza, *La germinación* (2001) que no se incluyó entre las piezas por analizar al salirse de la delimitación temporal del corpus de análisis.

perfecta convivencia. El encuadre utilizado por el autor deja ver el cuerpo en toda su dimensión, mostrándolo como una totalidad, e insiste en una composición donde se privilegia lo vertical, lo recto. Berríos pone en valor la etnia de su país. Si recurrir a modelos

La masculinidad la define por la corporeidad misma del personaje. Su postura no refleja ningún rasgo femenino. El ocultar los genitales hacen de la figura una representación no agresiva del varón. Berríos presenta a un hombre vulnerable, a la par de estructuras antiguas, deterioradas, pero aún sólida y fuertes. Se percibe un hombre empático, accesible y natural.

*Sin título conocido [a], Nicaragua, circa 1995-1999. Exposición sin identificar.
Javier Antino (1964)*



Se asume, por datos recabados en publicaciones en Internet, que ésta fotografía pertenece a una de las primeras series producidas por Berríos y que fue expuesta en Holanda, junto con otras más. No posee título conocido, ya que en las publicaciones referidas no aportan ningún dato al respecto. Pero esta foto también es publicada por el Diario de Hoy de Nicaragua en marzo de 1999, donde se ilustra una nota donde su autor pide colaboración para su creación. La presencia de esta misma imagen en dos publicaciones encontradas, muestra la importancia que tiene esta obra para su autor.

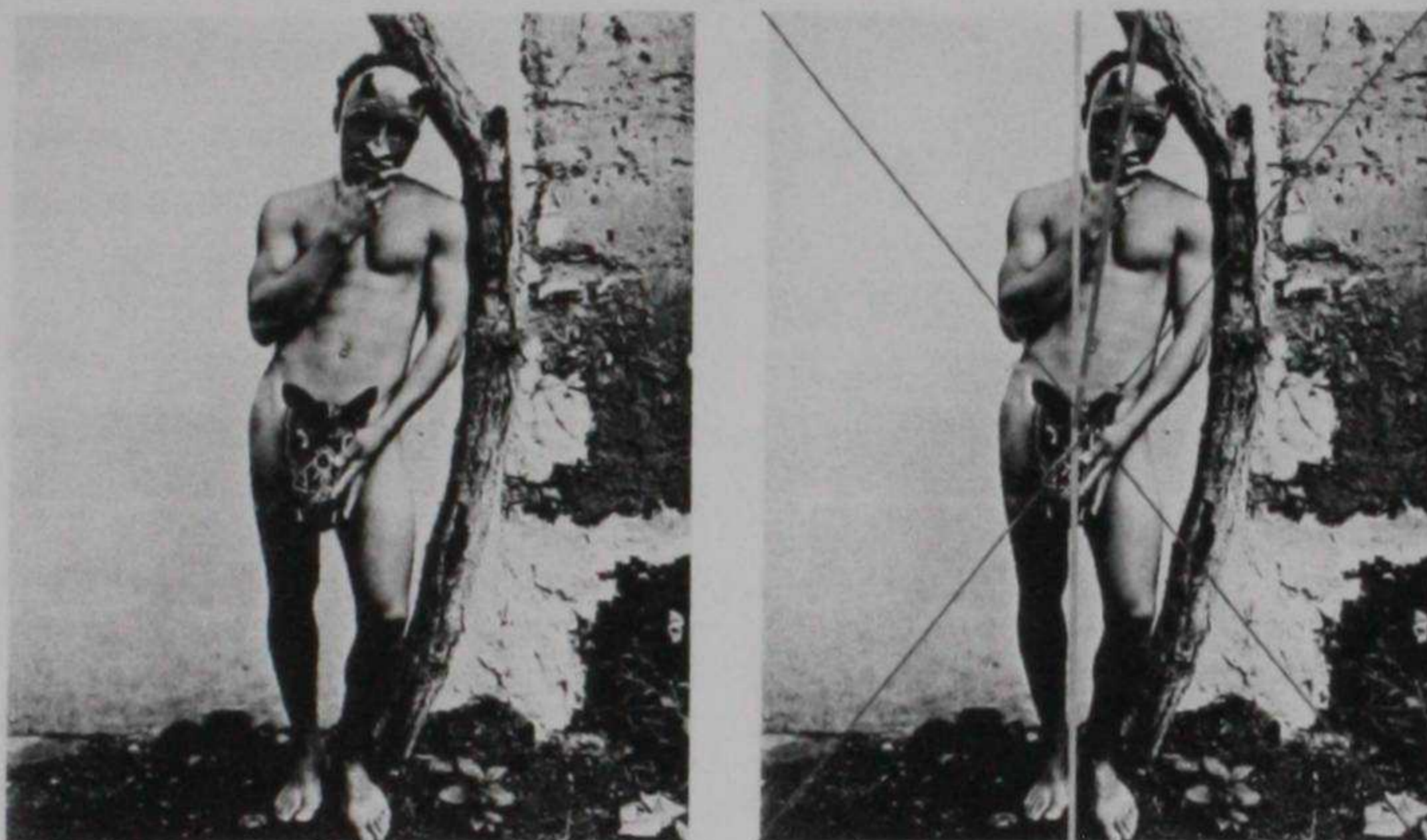
La imagen exhibe a un hombre tendido en el suelo, desnudo. Claramente se percibe una condición étnica local, propia de la mayoría de habitantes de las zonas rurales de Nicaragua. Su cabeza descansa sobre el brazo flexionado, le sirve de almohada. Su brazo izquierdo se extiende en toda su longitud posando las manos sobre la cadera izquierda. Las piernas están entre cruzadas a la altura del empeine. El personaje muestra los pies descalzos. El hombre muestra los ojos cerrados, aparentemente duerme; el sueño es una estrategia para mostrar a un hombre pacífico. El área genital está cubierta por múltiples pequeñas esferas a manera de frutos locales, que forman un promontorio que se extiende del área púbica hasta el tórax. Estos son los únicos elementos que posee la imagen. El hombre no tiene una complexión ideal, más bien se está ante un hombre de procedencia rural.

El encuadre fotográfico toma el cuerpo completo creando un escorzo, que ocupa todo el formato. Berríos establece un solo punto focal de iluminación, ubicado en forma lateral,

con lo que crea un halo lumínico alrededor del cuerpo, como la intensión de concentrar, en éste, la mirada del observador. Levemente se percibe una línea de horizonte, y algunos rastros de monte iluminados, que evocan un llano en llamas. El autor demuestra gran habilidad en el revelado, ya que logra una gran variedad tonal que definen al cuerpo y el escenario circundante. La pose del personaje alude a obras pictóricas del renacimiento, pero carente de cualquier significación religiosa. Esta obra muestra además un gran dominio de la proporción por parte de su autor. Berríos presenta a su personaje en un vacío negro, en la nada.

La posición de descanso del personaje, connota tranquilidad y serenidad. No se está ante un hombre violento. Se le presenta en forma natural, en su entorno, como una creación más de la naturaleza. Se está ante un discurso estético del cuerpo masculino, aunque poco tradicional por presentar gente común y no modelos, hay un claro interés por alejarse de los cánones tradicionales de la representación del cuerpo del hombre.

*Sin título conocido [b], Nicaragua, circa 1995-1999. Exposición sin identificar.
Javier Berríos Andino (1964)*



Esta fotografía en blanco y negro, no se le conoce un título específico. Ha sido publicada por el periódico El Nuevo Diario, de Nicaragua, en marzo de 1995 en un tamaño muy pequeño, en una nota donde el autor solicita apoyo económico para continuar su trabajo fotográfico; igualmente aparece en el sitio web del Museo Tropical de Ámsterdam en Holanda. Al parecer pertenece a una primera serie creada por Javier Berríos, que mostró tanto en Nicaragua e incluso en la Ciudad de Guatemala, junto con la obra *Sin título conocido [a]*, ya que regularmente aparecen publicadas simultáneamente.

La imagen muestra el cuerpo de pie de un hombre joven, que posee un cuerpo definido en forma natural, como se puede apreciar en el volumen muscular del personaje, que cae dentro de los cánones clásicos de representación masculina. El personaje apoya el brazo sobre el tronco delgado y torcido de un árbol. En la mano derecha sostiene una máscara que representa la cabeza de un burro, con la que se tapa el área genital. La mano izquierda sostiene otra máscara, que representa el rostro del diablo, con la cual el personaje cubre su propia cara, la que queda totalmente oculta. El uso de la máscara transforma al personaje humano en un ser mitológico, que evoca al demonio en persona. La máscara de burro sobre los genitales orientan la lectura a la animalidad del personaje. El centro de la

composición es el área genital cubierta por la máscara, este interés por la sexualidad queda camuflado. El personaje se inviste como ser maligno que atrae por su corporeidad y animalidad lasciva. Es a través de las máscaras que el autor logra connotar otros sentidos a la obra. La pierna izquierda se muestra levemente flexionada, lo que crea un quiebre de cadera, un movimiento que no es masculino, pero que el autor permite al personaje, este quiebre remarca lo sexual que oculta.

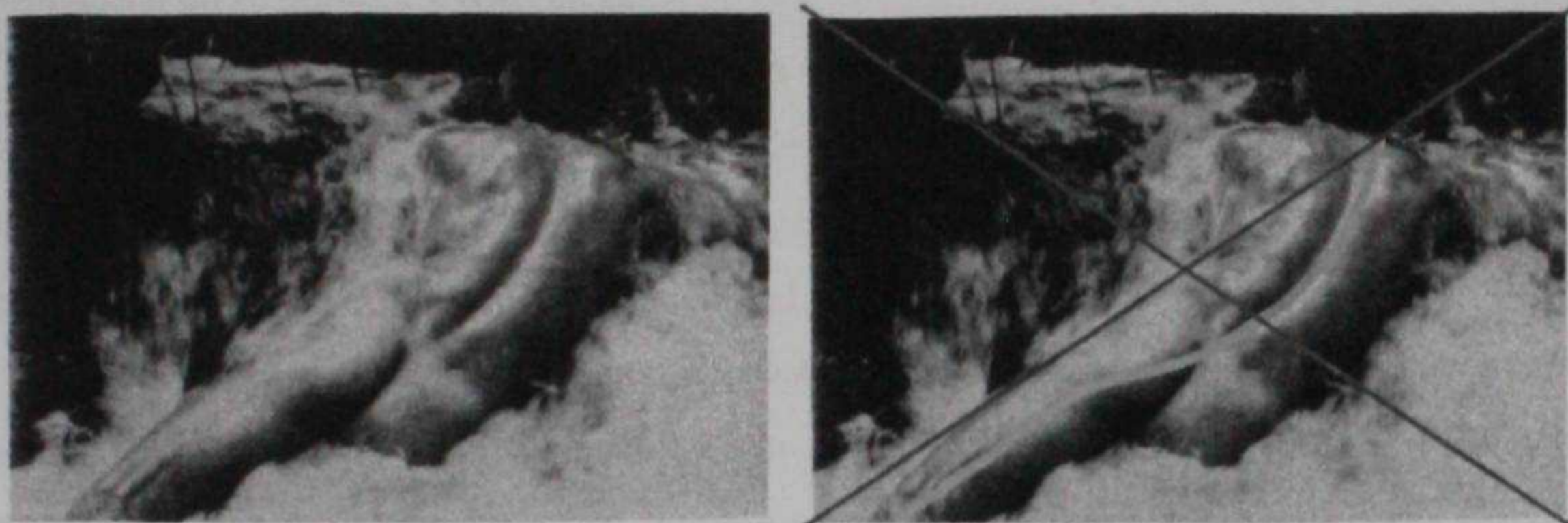
El escenario de esta fotografía es el exterior, el personaje se recuesta sobre el delgado tronco y posa sobre un muro blanco medio encalado, que hace resaltar la tez del cuerpo. Lo natural (el tronco del árbol) evoca el intertexto de *árbol que crece torcido*, que sirve de soporte al hombre, que se presenta, a su vez, como un fruto más. Berríos presenta escenifica la tentación de un cuerpo casi animal.

El encuadre utilizado por Berríos deja ver el cuerpo completo y de frente. No hace énfasis en una parte en particular. El formato es tradicional, aunque cortado siguiendo patrones de edición, claramente definidos con anterioridad, lo que hace destacar el cuerpo. Esta obra es una fotografía pura, que no tiene aplicación de efectos que le acerquen a la pintura.

Javier Berríos presenta a un hombre que tácitamente se insinúa al observador, pero que guarda el anonimato. Se presenta como un ser natural, como el fruto de un árbol torcido. El personaje se muestra. Si bien su constitución le hace parecer un hombre fuerte, el quiebre de cadera lo ubica más en una posición complaciente, y sutil. Hay interés por presentar al hombre como objeto de deseo. En esta obra se percibe el discurso erótico, que muestra un cuerpo insinuante que simultáneamente oculta, partes. Al personaje se le transfiere el contenido simbólico de las máscaras (tentación - lascivia) para mantener la comunicación con el observador, esto se hace en forma encubierta, no explícita. Paradójicamente esta obra se enmarca dentro de un discurso religioso que ve el sexo como tentación demoníaca, si no está inscrita dentro de los valores del matrimonio.



Sin título [a], de la serie *Proyecto Efe, Costa Rica, 1990*. Giorgio Timms.
Exposición *Proyecto Efe* (1990)



Esta obra de Giorgio Timms, sin título, es la primera imagen de desnudo masculino en Costa Rica, que primero fue se mostró en uno de los salones nacionales de fotografía donde recibe el premio otorgado por el público. Esta obra se integrará luego a la exposición *Proyecto Efe*, realizada en la Galería del Café del Teatro Nacional en San José. El nombre de la serie, es sumamente críptico y no permite una posible interpretación.

Timms presenta la figura de un hombre musculoso, que da la espalda, dentro de una corriente de agua. Es posible ver la cabeza, la espalda, glúteos y el muslo y la pierna derecha; la izquierda esta sumergida en el agua, igual a lo que pasa con los brazos, que quedan ocultos bajo el agua pero que insinúan que el personaje se aferra a algo. Puede decirse que el cuerpo esta a merced de la fuerza del agua, el personaje se enfrenta a la turbulencia del río; a tal punto que crea un esfuerzo por mantenerse a flote. El cuerpo forma una línea armónica, que crea una cadencia suave, a pesar de ser un hombre musculoso.

El cuerpo masculino se integra a un espacio, que por los detalles como la profusión de agua y ciertos elementos, como rocas, se deduce que se trata de un río de regular caudal, sobre una superficie agreste que forma pequeñas cascadas y turbulencia, a las que el personaje se enfrenta. Esta es una fotografía a color que recibió cierto tratamiento al momento de su revelado lo que enfatiza el color en determinadas áreas.

La posición del cuerpo y el tratamiento del color brinda un efecto estético similar al de ciertas pinturas de finales del siglo XIX, y evoca las posiciones clásicas de las Venus, se esta ante remanentes textuales de obras como *La odalisca*, *la Venus del espejo*, etc. Esto

connota el peso de la Historia del Arte en el autor, quien logra una perfecta articulación sintáctica entre el cuerpo y la corriente de agua, que puede interpretarse como una comunión entre hombre y naturaleza.

El personaje *hace frente* a una fuerza natural, que se transmite en toda la tensión corporal, guardando el anonimato. La mirada del fotógrafo no se centra en el cuerpo, sino en una parte media entre el agua y el área genial del cuerpo, se pone énfasis en un punto medio que se ubica a la altura de la cadera del personaje y el centro del río.

La imagen masculina de Timms, idealista porque las proporciones del personaje caen dentro del canon clásico; las que no son el promedio del costarricense. Esta obra representa, denotativamente, a un hombre duro haciendo frente a una fuerza, lo que conlleva a una representación tradicional de la masculinidad. Pero el autor introduce una variante, con la posición del cuerpo. La línea curva que forma la columna y una de las piernas, denotan una sutileza y cierta cadencia, que brinda una lectura diferente. Si bien se trata de un hombre duro, existe la posibilidad de flexibilidad, lo que lo aparta de un comportamiento férreo e inamovible. El personaje está en una pose estática pero logra acomodarse a los embates. Esta acción Timms la transfiere al hombre que presenta.

Esta obra tiene entrelazados dos discursos, por un lado el erótico al mostrar enigmáticamente el cuerpo de un hombre que se muestra de espaldas, el cuerpo se muestra ondulante en un primer plano y capta la atención del observador. El otro discurso que surge es el hombre vs. naturaleza, que asume al cuerpo masculino como una parte más de la naturaleza, lo que lo hace ver como algo natural.

Timms asume el cuerpo masculino como natural e íntimamente unido a la Creación.

Sin título [b], 1994. Giorgio Timms. Exposición Desencuentros (1994)



El autor deliberadamente no ha titulado la obra, únicamente la serie de donde proviene: *Desencuentros* (1994). La palabra desencuentro según el DRE (1992:709). significa un encuentro fallido o decepcionante, pero también un desacuerdo. Este hecho Timms lo denota claramente a través de la imagen un hombre ante la imagen de una mujer, planteando la tensión entre lo masculino y lo femenino.

Un hombre musculoso desnudo, se encuentra sentado frente a lo que puede leerse como un televisor. El cuerpo se percibe parcialmente, debido a la edición que el autor ha hecho de la imagen.. Su muslo izquierdo se encuentra en un nivel más bajo que el derecho. Su codo derecho se apoya sobre el mismo muslo. El brazo izquierdo se apoya tenso entre las dos piernas, dejando la mano en posición horizontal. La mano derecha abierta cubre su rostro. La postura es el estereotipo de la preocupación, por un problema. La posible pantalla muestra una escena de televisión propia de las telenovelas. El personaje se encuentra ante la imagen *televisiva* de una mujer. El personaje femenino es inalcanzable, frío, se mueve en su propio espacio, claramente delimitado. Esta obra visualiza el momento en que se da el desencuentro. No hay forma posible de comunicación entre ésta pareja, ambas pertenecen a dimensiones distintas. La fuerza bruta no puede penetrar al espacio femenino que se encuentra encapsulado. Por más fuerza que tenga el hombre no podrá penetrar ese mundo del género opuesto. El personaje masculino esta en un vacío – negro- indefinido, que se convierte en un reflejo del estado existencial. Totalmente al contrario del espacio femenino que se encuentra en un área luminosa. La mujer esta vestida, en cierta forma protegida. Su espacio es rústico pero luminoso. La pose de

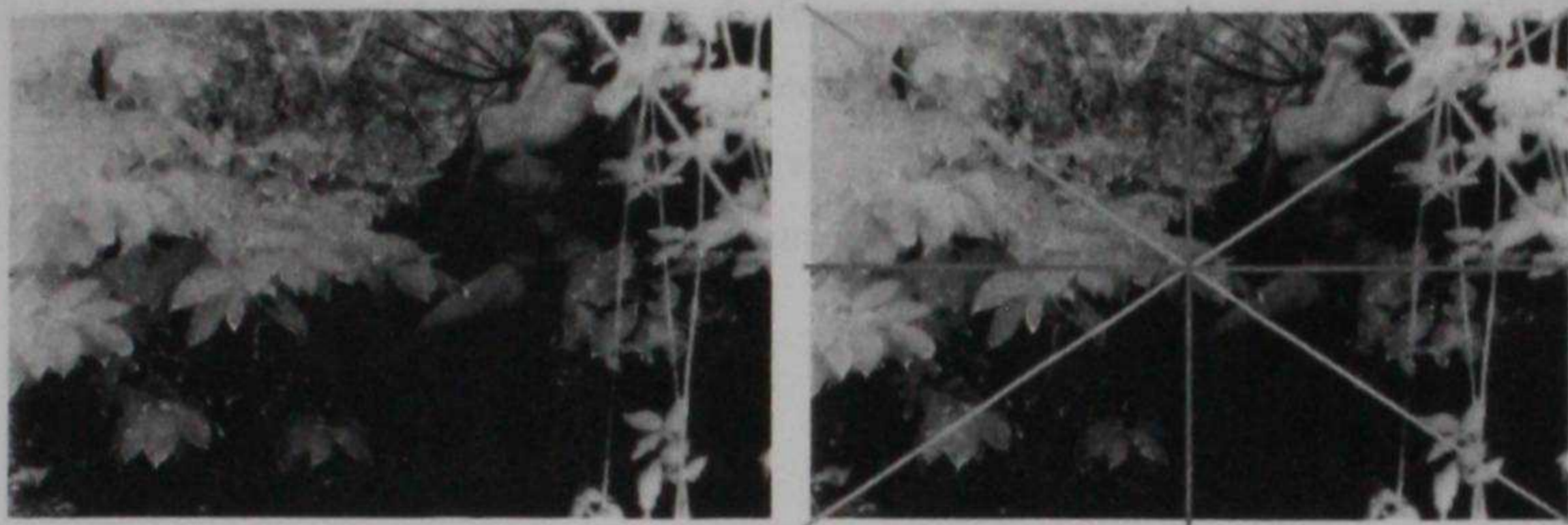
insinuación y reto, pero lo hace protegida por su entorno (la pantalla de TV). El encuentro entre esta pareja no llegará producirse. El diálogo no es posible.

Esta obra es una fotografía en blanco y negro. Donde predomina el alto contraste lumínico, lo que define las figuras y elementos. Con la luz cenital sobre el hombre, además de remarcar la musculatura, brinda cierta elocuencia a personaje, quien parece recibir un mensaje de lo alto, a la manera de una iluminación divina, recurso utilizado en el teatro y cine, para establecer comunicación de Dios hacia el hombre. Timms a través de una gran calidad en la toma, permite que pueda apreciarse detalles de la piel del personaje, como vellos y el sudor, con este recurso trasmite más realismo a sujeto presente.

Esta obra presenta a un hombre que morfológicamente coincide con el ideal patriarcal, es el arquetipo de la fuerza, del macho fuerte, que esconde sus sentimientos, que antagoniza con la mujer, con la que no logra comunicación. Pero Timms introduce en la representación un gesto sutil, la mano que cubre el rostro y una leve inclinación hacia adelante imprimen al personaje un rasgo de sutileza y sensibilidad. Esta obra enuncia la vulnerabilidad del macho, regularmente escenificada en soledad.

Giorgio Timms hace al observador testigo de la vulnerabilidad del macho.

Sin título [c], Costa Rica, circa 1995. Giorgio Timms. Proyecto inconcluso.



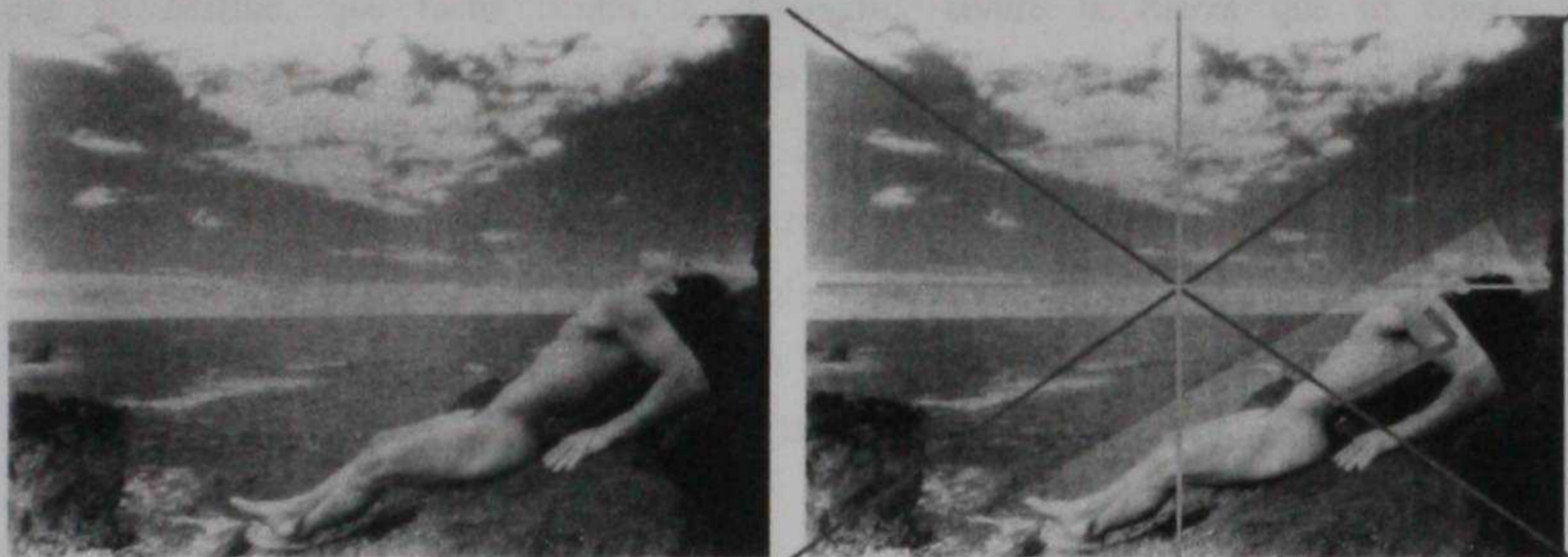
Esta obra pertenece a la serie *Proyecto inconcluso* (c 1995) no posee título. Timms aplica color a esta obra, originalmente en blanco y negro, creando un jardín fantástico donde las hojas de las plantas son color rosa y divesos tonos semejantes, pero no verdes. Entre la espesa vegetación se presenta la figura de un hombre joven. Es evidente una primer estrategia de connotación a través del truco fotográfico del cambio de color, lo cual sirve para crear un espacio onírico que sirve de refugio al personaje, quien incluso muestra una coloración particular. Las sombras rodean la parte inferior del cuerpo.

El joven no muestra el rostro. Dirige, forzadamente, la mirada al cielo; lo que provoca una tensión en los músculos del cuello. El personaje apoya la espalda y el pié derecho sobre un muro imaginario, lo que hace que la pierna, lógicamente, se muestre flexionada. La otra pierna, la izquierda, permanece recta. Los brazos cuelgan naturalmente a los costados del tórax. Timms no esconde el área genital y la muestra relajada. El personaje tiene un cuerpo delgado, proporcionado a su altura, lo que le da un aspecto natural. La pose se puede considerar un estereotipo de relajación, adjudicada tradicionalmente a quienes ejercen la prostitución, en el momento de la espera.

La composición muestra como únicos elementos, una profusa vegetación, que unida al truco de uso del color (algo artificial) connotan la escena de una fantasía ante los ojos del observador. El cuerpo masculino es un elemento más de la escena, la mirada no está plenamente dirigida a él, si bien no es el punto central de la obra, actúa como un elemento secundario, claramente evidente. La composición muestra un equitativo balance entre vegetación y cuerpo, como puede apreciarse al momento de evaluar la superficie de la obra.

La obra muestra a un hombre enmarcado dentro del canon de la masculinidad tradicional, no muestra ningún rasgo de feminidad, pero captado en un momento de intimidad, lo que lo hace evidentemente, vulnerable. El personaje se muestra al natural. La escena marca el discurso del cuerpo-naturaleza, que trata de restituir al hombre a su verdadero entorno y que ve el cuerpo como un elemento más de la creación.

Sin título [d], Costa Rica, 1997. Giorgio Timms, Exposición: Prometeos (1997)

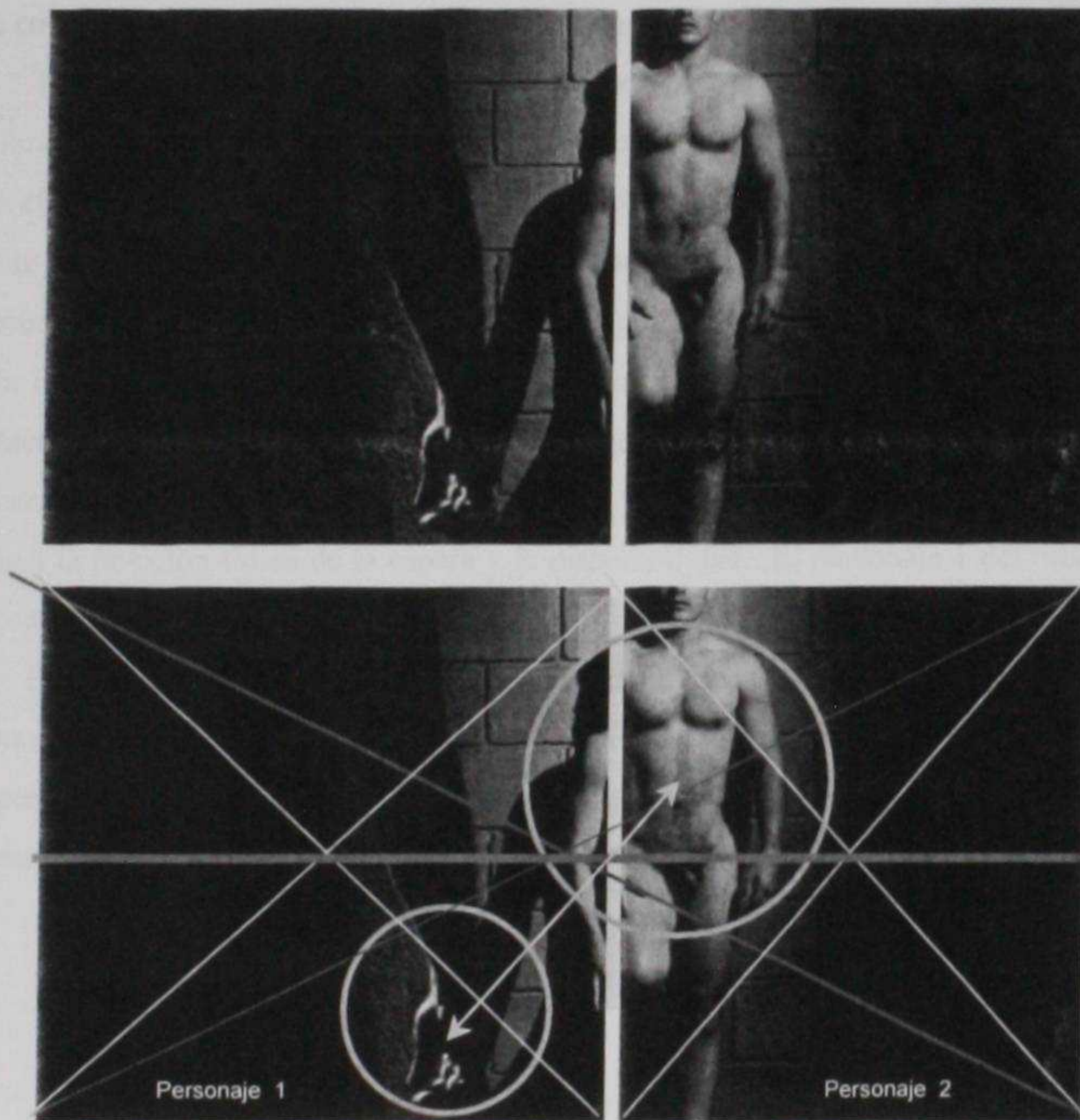


Esta fotografía en blanco negro, presenta un joven desnudo recostado sobre el plano inclinado de rocas. El brazo izquierdo está flexionado hacia atrás, y la palma de la mano se apoya sobre la roca lo que hace que el brazo y antebrazo formen un ángulo recto. El cuerpo está en tensión, como lo muestran las piernas, es notorio un movimiento hacia arriba, que lo hace arquear la espalda. Esto puede entenderse como un afán de liberación de una fuerza que lo hace permanecer pegado a la roca. El joven da la cara al cielo, lo que hace que solo permita la visión de perfil de su rostro. Denotativamente es un baño de sol, especialmente por ser escenario circundante, integrado por piedras, el mar, la línea de horizonte y el cielo con un triángulo de nubes blancas. Estos elementos connotan la dureza y lo agreste de lo natural.

Hay que tener en cuenta que esta pieza forma parte de la serie Prometeos, personaje de la mitología griega, que roba el fuego de los dioses para darlo a los hombres. Zeus en castigo lo encadena a un risco y diariamente un buitre le come las entrañas, durante la noche se restituyen para que nuevamente durante el día el buitre vuelva a comer de sus entrañas. Para Pérez-Rioja en su diccionario de símbolos y mitos expresa que recordarse que Prometeo, es evocar la insatisfacción y el despecho que se siente cuando asistiendo la razón, se es impotente para hacerla prevalecer. Prometeo es la acción generosa, representa algo más que el castigo a que se condena a un ladrón que ha robado la chispa de fuego: es la misma humanidad condenada a una lucha continua, sin que logre ver saciado nunca al buitre cruel que nos roe las entrañas. (Pérez-Rioja, 1971: 359-360).

Timms concentra en el cuerpo del personaje el continuo luchar, que no se conforma con su destino, que lucha contra la adversidad, contra la fuerza que lo tiene imaginariamente sujeto. Es el hombre que sufre a diario, que luego se regenera y vuelve al sufrimiento de todos los días. Esta acción es un rasgo propio de una masculinidad tradicional, del hombre luchador, que no se permite un descanso. Pero al mismo tiempo la desnudez presenta la posibilidad de una masculinidad vulnerable. Por el nivel de la toma, se ocultan los genitales, que son obviados en la composición. En esta obra converge el discurso de la naturaleza como receptáculo de la existencia y el cuerpo como creación más que se integra a la naturaleza.

*Sin título [e], Costa Rica, 1999. Giorgio Timms. De la serie *Lo uno y lo múltiple* (1999).*



Esta obra no cuenta con un título propio. Solo se sabe que pertenece a la serie *Lo uno y lo múltiple*, realizada en 1999. La fotografía en blanco y negro es un díptico, irregular, ya que cada una de las fotografías son de diferente ancho, guardando similitud únicamente en el alto. Es notorio el gesto del autor por crear una imagen compuesta de una misma obra, ya no cabe duda que se trata de una sola toma pero que el autor editó a propósito. Con esta acción crea tres puntos que concentran un fuerte simbolismo y que están interrelacionados.

En la escena, Timms presenta a dos personajes. Uno solo es perceptible por un brazo, envuelto en sombras, que está de espaldas al observador, es adquiere corporeidad gracias la mano iluminada lateralmente por la luz; por la proporción y tamaño del brazo se deduce que se trata de un hombre. El otro personaje se encuentra desnudo frente a un muro. Este

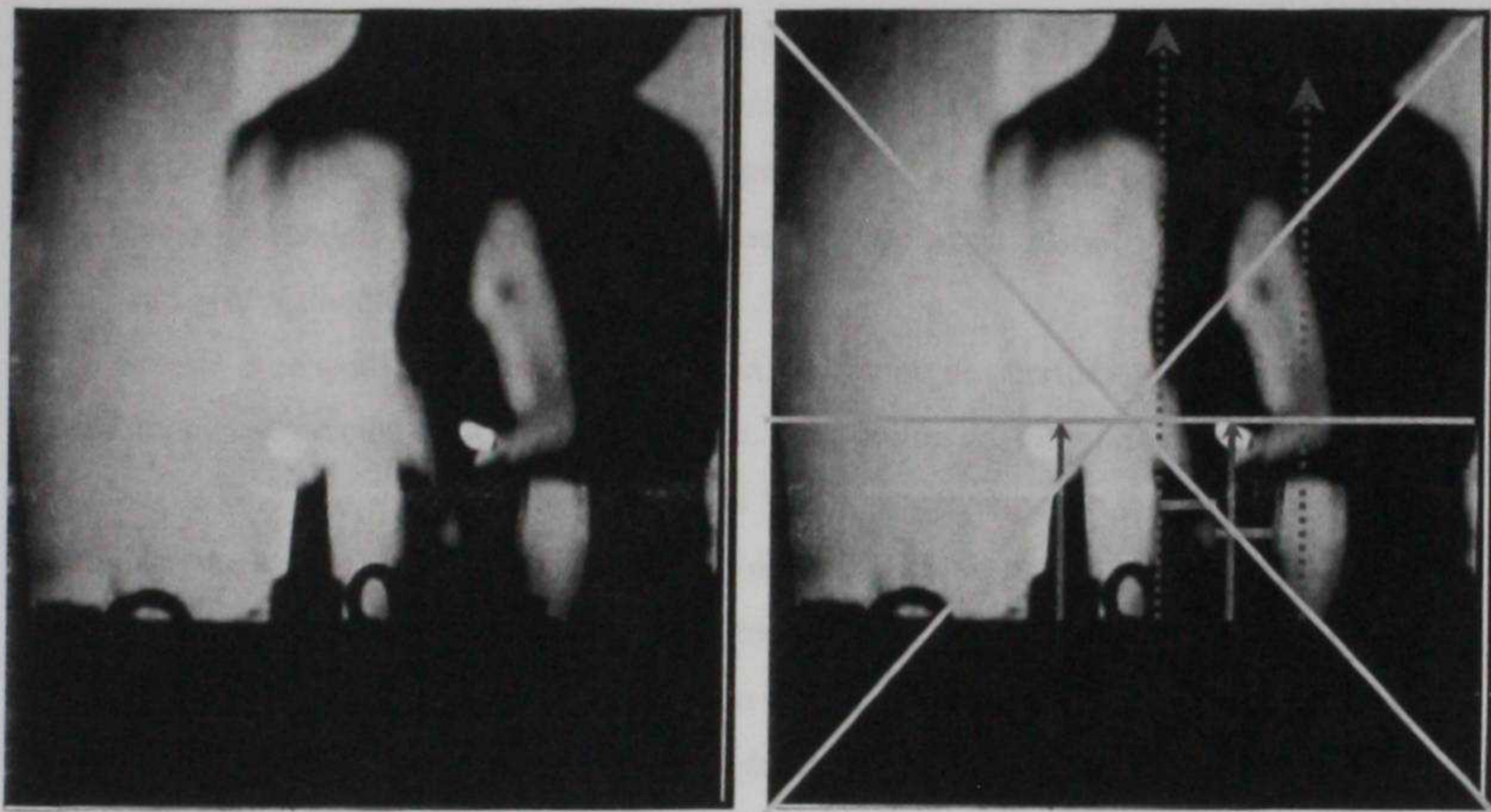
personaje, parcialmente oculto, apoya la espalda a una pared rústica, la pierna derecha se observa parcialmente debido a que está flexionada y parece apoyar el pié sobre el muro; este cuerpo luce plenamente iluminado, proyectando una sombra claramente definida.

Timms presenta denotativamente el encuentro entre dos varones, en un mundo de sombrío. Esta imagen trasciende del encuentro a la *ilusión del contacto* entre ambos seres. Este efecto se logra a través de una sinécdoque¹⁰⁸ que se da entre la mano del personaje 1 que se funde con la sombra de la mano del personaje 2. Este acto ilusorio queda opacado en primera instancia por la luminosidad del cuerpo desnudo y luego por el efecto de edición de la imagen al convertir la toma en un díptico. El área de corte distrae la ilusión de contacto erótico. El cuerpo iluminado, estéticamente proporcionado sirve de señuelo en una primera mirada y el ojo del observador reintegra la imagen cortada. La pose del personaje 2 alude a la posición típica de la espera y la disponibilidad. El personaje 1 del misterio y lo desconocido.

El autor presenta una masculinidad fuera del marco tradicional. Si bien la morfología de uno de los personajes sigue los cánones estéticos idealistas (por la proporción muscular del personaje) su expresividad sexual rompe lo dictado por el discurso patriarcal. La obra muestra un discurso erótico entre personas del mismo sexo.

¹⁰⁸ La sinécdoque es un tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa; un género con el de una especie, o al contrario; una cosa con el de la materia que está formada. (DRAE, 1992: 1884).

A dos velas, Costa Rica, 1994. Jaime David Tischler (1964).
Exposición: Fragmentos de un deseo mendicante.



Con el título *A dos velas* Jaime David Tischler, envuelve el sentido final de la obra. El titular es un envoltorio más, que este fotógrafo utiliza como estrategia para connotar, una escena propia de una nueva masculinidad.

El sustantivo *vela* tiene numerosas acepciones en el DRAE, como efecto de velar, en el sentido temporal. De forma similar se denomina a un cilindro o prisma de cera con un pabilo en el eje central para que pueda encenderse y dar luz. También recibe el nombre de vela el conjunto o unión de paños que unidos colocados en el mástil de los barcos para recibir el viento que impele la nave. Tischler lo utiliza aquí como candela, en forma denotativa, puede apreciarse claramente estos dos elementos dentro de la composición. En el sentido temporal ubica la escena en la noche. El diccionario también hace referencia a los términos: quedarse a dos velas o estar a dos velas, ambos significados quiere expresar *Quedarse sin comprender nada*. Este parece ser una apreciación que el autor dirige al observador, más si se aprecia cierto grado de desenfoque que la obra presenta.

Esta fotografía presenta una escena en la que en un primer plano se percibe la silueta de una mesa, sobre la cual hay dos candelas encendidas. Las velas están sobre dos candeleros. Se nota el viento que corre en dirección izquierda derecha, lo que queda

registrado en la dirección de las llamas. En un segundo plano se ve la presencia de una pareja, por su constitución corporal se intuye que son dos desnudos masculinos, frente a frente. Uno de ellos, el más alto, dirige su mano al área genital del otro. Los dos cuerpos están unidos, no en un abrazo sino una proximidad íntima, la que se piensa, por la posición de las manos de ambos personajes en el área genital, que se está ante una práctica sexual. Esta pareja se funde en un mundo de sombras. En un tercer plano un muro blanco es iluminado profusamente.

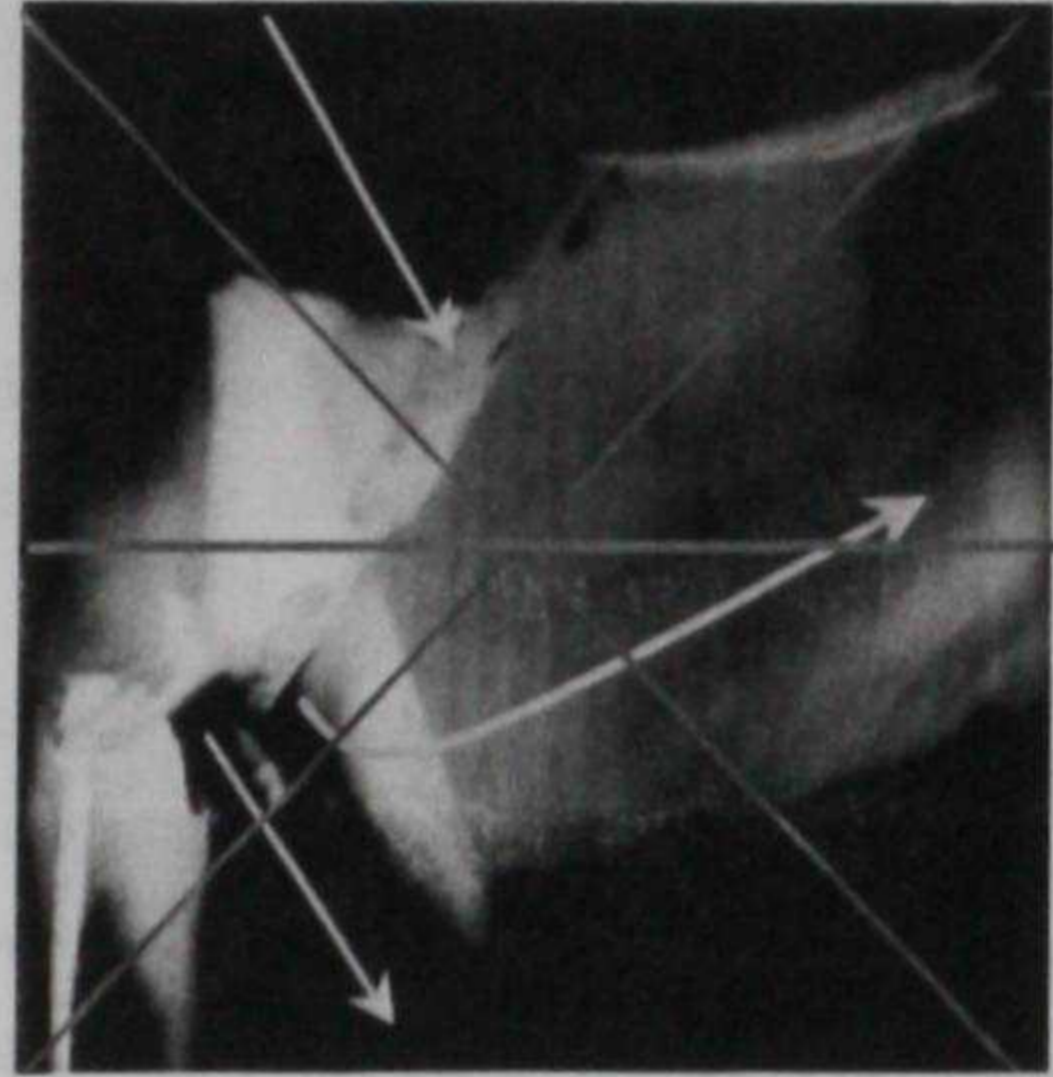
Se está ante una fotografía virada al sepia. El tiempo de abertura del obturador, hace que la imagen se perciba borrosa o desenfocada. Esta acción del fotógrafo capta la atención del observador, que como primer acto de la visión es recomponer la imagen y fijarse detenidamente en los detalles, lo que le hace darse cuenta de lo que la obra presenta, la actividad erótica entre dos hombres. La iluminación de la obra es tenue, a luz de vela. Lo que confiere intimidad a la escena. El objetivo de la cámara se centra en la pareja, pero al mismo tiempo impone una veladura (con el desenfoco) a la escena, como recurso de ocultamiento de la acción.

El autor maneja por un lado la figura retórica de la metáfora al presentar las velas como símbolo de dos falos ardientes, y por otro el desenfoco a propósito, que logra un velo a la acción ante la cual se está presente. La escena es íntima y realizada a la luz de las sombras, evidenciando una deliberada acción de ocultamiento del sentido, lo que queda reforzado con el título de la obra. Existe un interés primario por centrar la escena en las velas y no en la actividad de los personajes. Tischler en esta obra, presenta un encadenamiento del título y primer y segundo planos de la obra, siguiendo una sintaxis lógica en su lectura. Del plano de las velas encendidas (1º) se pasa al siguiente plano (2º) el de la pareja, pero el autor con la enunciación del título, protege de cualquier otro nombre a la escena que presenta.

La fotografía presenta la práctica erótica entre hombres, rompiendo los pilares tradicionales, en que regularmente se construye la masculinidad, como lo es el ser homofóbico. El autor hace evidente que la expresión de amor y erotismo se da entre dos hombres, lo que le confiere una sensibilidad especial, que va en contra del discurso patriarcal. Se podría decir que de la fotografía surge el hilo discursivo de la expresión erótica entre dos hombres. El tema no se presta a enmarañamientos de ningún tipo ya que

el tema es unívoco. El título encierra un significado importante, de la obra puede develarse claramente el verdadero sentido al interpretar las dos velas son los órganos genitales masculinos, en una noche donde los dos personajes la pasan en vela.

Alas rotas, Costa Rica, 1994. Jaime David Tischler (1964).
Exposición: *Fragmentos de un deseo mendicante* (1995).



El título junto con las características que muestra la fotografía connotan que lo que ahí se ve se trata de un ángel. El hecho de evocar alas a un personaje humano, lleva directamente a la connotación de concepto ángel. Aunque el autor no menciona este término la alusión es obvia. Las alas rotas solo pueden ser de un pájaro (algo que no presenta la imagen) o de un ser mitológico como son los ángeles, con una gran carga simbólica tanto en el antiguo como nuevo testamento en las religiones cristianas, judías y también en textos de las religión musulmana. El título *Alas rotas* alude a la fragilidad y vulnerabilidad. La frase significa impotencia, imposibilidad de vuelo. Consciencia de derrota.

En la imagen una figura humana ocupa el lado izquierdo de la fotografía. Se puede ver la parte superior de los muslos, el pene, el pubis, el abdomen y tórax, parcialmente cubiertos por una tela. La cabeza se muestra inclinada hacia abajo, donde se aprecia el pelo y la punta de la nariz. Su brazo derecho parece colocarse en posición horizontal, desplegando una gran mancha blanquecina de forma casi rectangular, que posiblemente es una tela delgada y casi transparente. Se trata de una imagen construida, a alta velocidad, lo que hace que el movimiento deje una estela blanca. La que ha sido utilizada metafóricamente como un ala. El personaje se encuentra con el cuerpo semi flexionado, inclina el abdomen y tórax hacia delante, flexionando levemente las piernas. Simultáneamente extiende su brazo izquierdo dejando una estela de luz, que forma el ala. Corporalmente la imagen marca el sentido de la derrota y vulnerabilidad del personaje. Hay

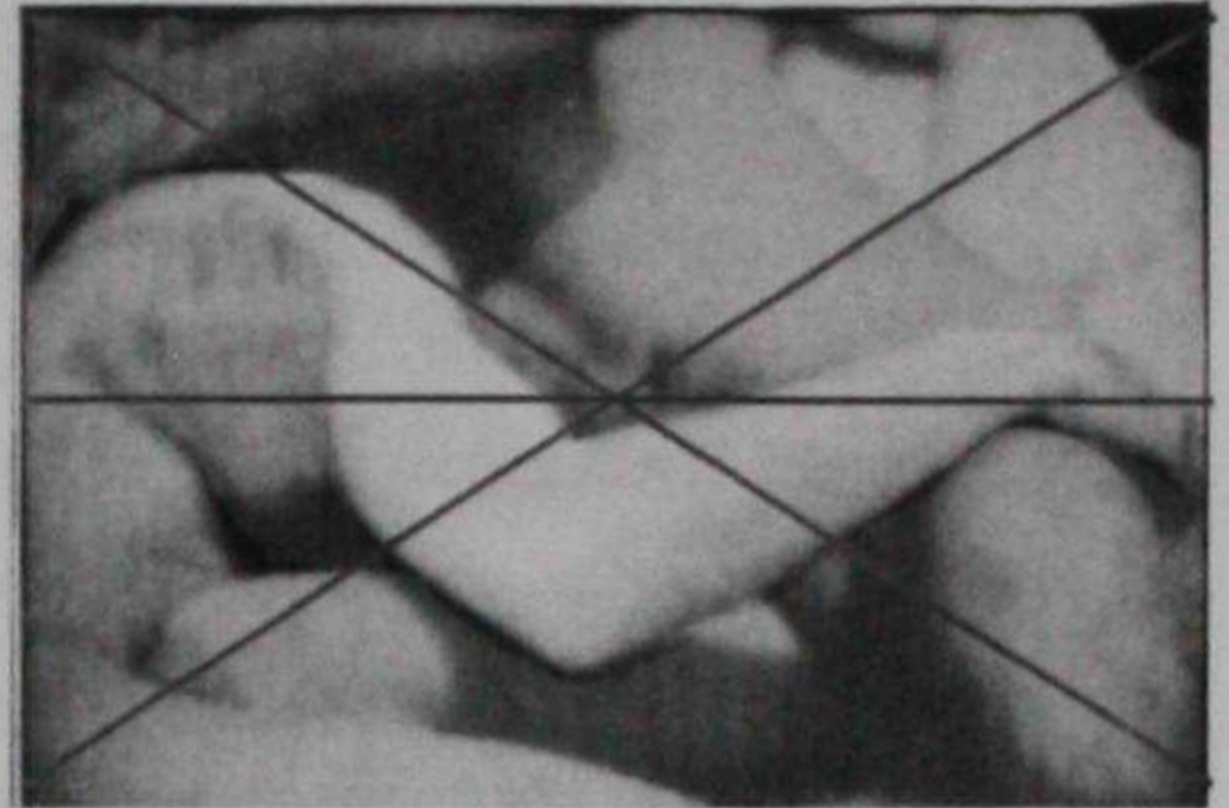
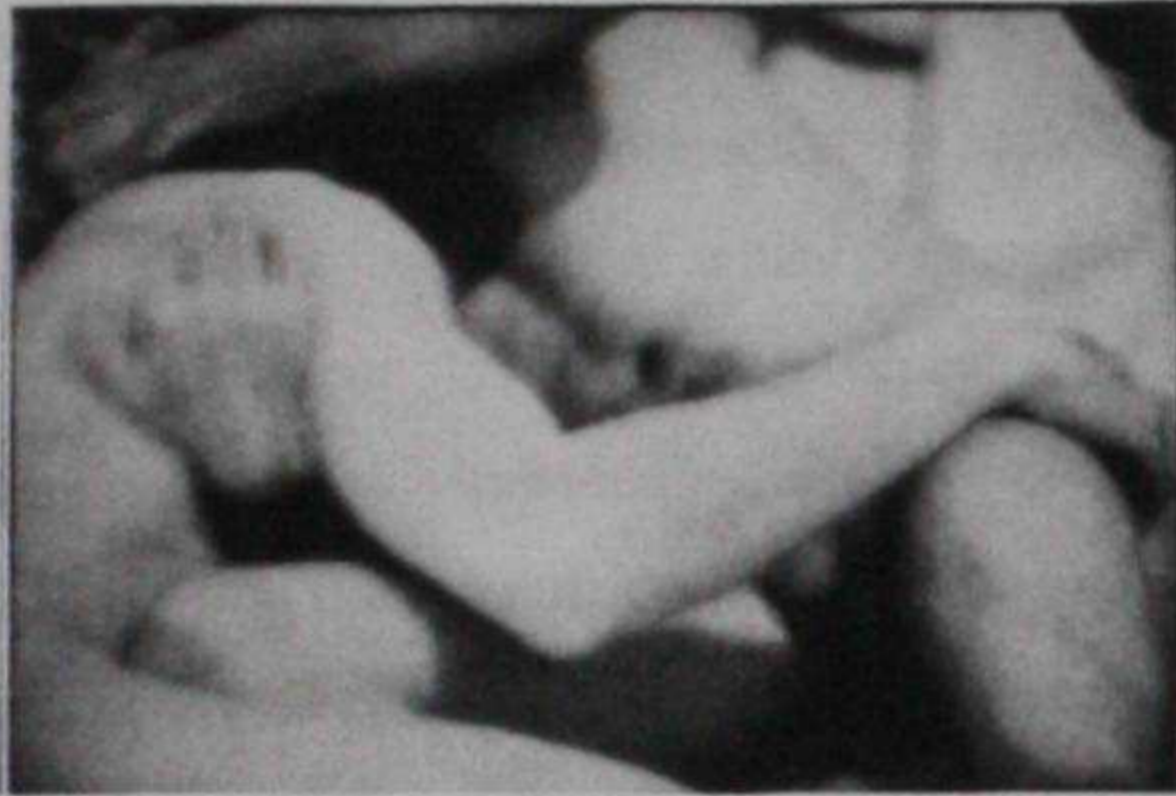
un acto de entrega a una fuerza superior, tal como puede apreciarse en la dirección del movimiento.

El autor basa más su connotación en el título en la metáfora del ala, ya que no existen otros elementos claramente diferenciados. El autor captó un movimiento del modelo. La velocidad del obturador fue muy rápida, lo que provoca el efecto de movimiento. La iluminación lateral, crea un haz de luz horizontal que impacta lateralmente al personaje. Esta concentración de luz connota la presencia de una fuerza superior ante la cual el personaje claudica bajando la cabeza.

Esta obra se basa en una metáfora, tratando de ilustrarla según los códigos de la religión cristiana. Lo estético se da en la suavidad de líneas de la composición. Se recurre a la imagen del ángel para justificar la presencia de un cuerpo masculino. El autor encadena título (*Alas rotas*) con la imagen, que no muestra un ala rota en el personaje. El ala rota se intuye en la posición del brazo derecho que no está extendido. Insistiendo en la vulnerabilidad del personaje, que no podrá volar. Aunque el título oriente a leerse la figura como un ángel, en realidad es un hombre desnudo. Como tal se le presenta derrotado, vencido. Tal como lo indica la posición de la cabeza dirigida hacia abajo. El autor se revela ante la enunciación tradicional de victoria o triunfo. Se está ante un hombre vulnerable y frágil.

Son evidentes dos hilos discursivos: el primero en forma denotativa es el tema religioso judeo-cristiano, que aparta de cualquier susceptibilidad la presencia de un cuerpo masculino desnudo, ya que puede tratarse de un ángel. El segundo, término se trata de un hombre vulnerable y sumiso. Estos discursos tienen a presentar una masculinidad fuera de los estereotipos tradicionales, del hombre fuerte y victorioso.

Carpe Diem, Costa Rica, 1994. Jaime David Tischler (1964).
Exposición: *Fragmentos de un deseo mendicante.* (1995)



El título de *Carpe Diem* es una frase en latín cuyo significado es interpretado de diferentes formas. Inicialmente esta frase aparece en las Odas de Horacio, capítulo I; generalmente es traducido como *aprovecha el día*. Una versión más cercana en el tiempo y menos refinada sería *a fornicar, que se acaba el mundo*.¹⁰⁹ González Galicia propone “no se trata (o no se trata exclusivamente) de fornicar, sino de disfrutar la vida en todos los sentidos” (<http://ddd.uab.cat/pub/metodos/2013682Xn0a6.pdf>). Esta misma investigadora encuentra significados interesantes para el presente análisis uno de ellos es equiparable al dicho español: *que nos quiten lo bailado*.¹¹⁰ Este vocablo asociado al mundo académico es una frase que se utiliza como un acicate al estudio. *Carpe Diem*, en este caso ilustra elegantemente la acción que la fotografía muestra una acción erótica entre tres personas.

La imagen presenta únicamente tres cuerpos desnudos se entrelazan entre sí. A través de una mirada detenida se nota que el cuerpo que aparece en el segundo plano (en todo verde en el esquema superior) es de un hombre, especialmente por la conformación del abdomen. En un primer plano otro cuerpo (tonos sepia) lo abraza. En un tercer plano otro

¹⁰⁹ Cfs. González Galicia, R. *Sobre el carpe diem y los prejuicio en la traducción*. En <http://antalya.uab.es/pcano/aulatin/metodos/charol.pdf>. *Metodos*, revista electrónica de didáctica del latín. Consultada el 18 de mayo de 2006.

¹¹⁰ Para González Galicia, una versión aceptable de la traducción de *carpe diem* sería: “no dejes que el Tiempo te quite tiempo, te quite vida; no dejes que el Tiempo –pensar en él, obsesionarte con el futuro y, por tanto, con la muerte- te gane la partida; por el contrario, aprovéchate tú de él, arráncale trocitos, momentos”. González insiste en que *carpe diem* no tiene un trasfondo sexual, no la tiene. Y expresa: “Cuando uno impone un objeto (en este caso la lengua), antes de mirarlo, su visión, su idea, cuando ya ha decidido de antemano lo que es, encuentra siempre lo que quiere, que es, justamente lo que no hay”.

cuerpo esta presente. La pose es propia de una actividad sexual, de sexo en trío (*menaje a trois*). La postura de los tres personajes significa placer en grupo. La pose de los personajes es dinámica y asoma el intertexto de la escultura griega del *Lacoonte y sus hijos*. La imagen dirige la interpretación del título a una connotación de tipo sexual.

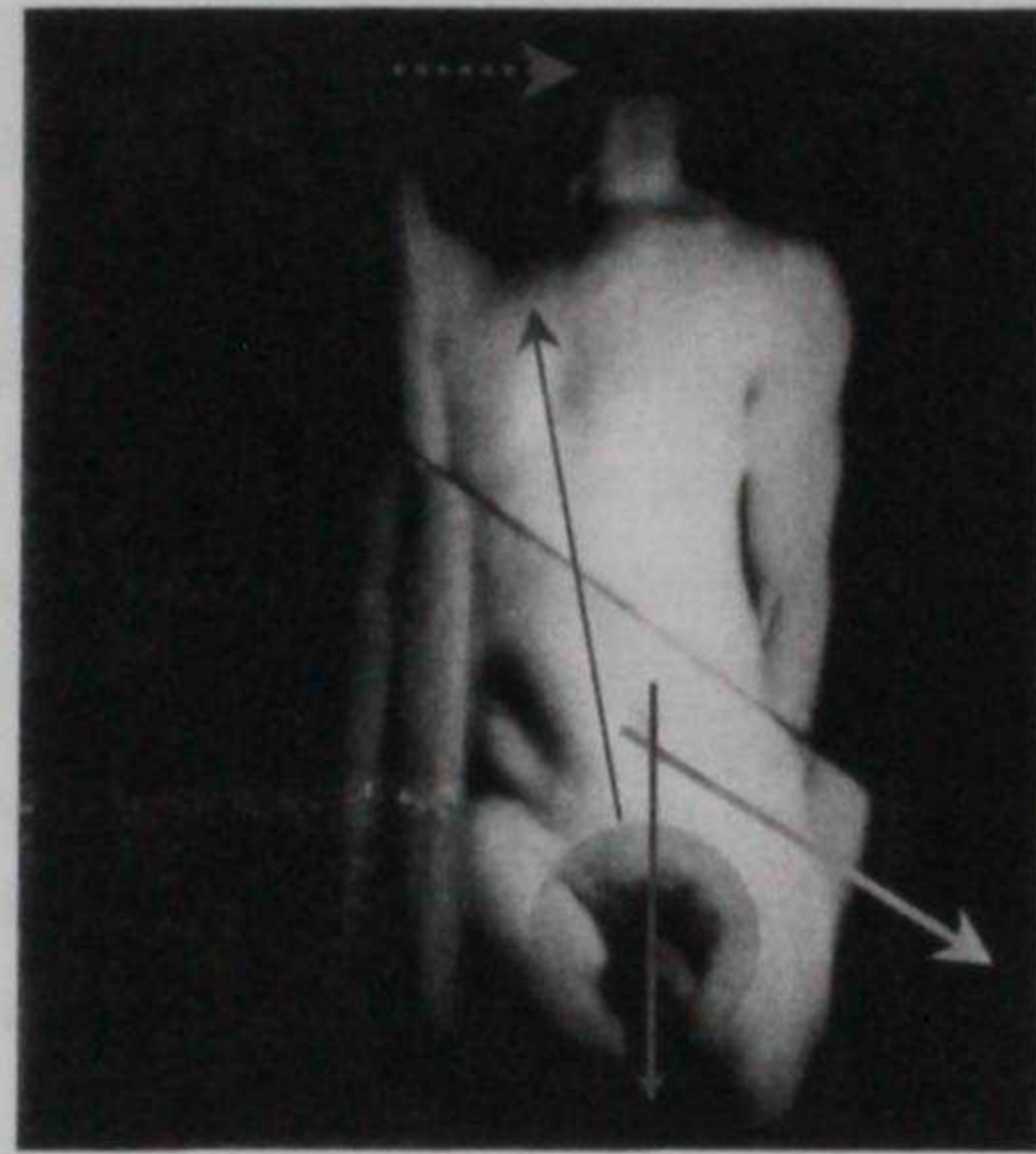
La obra fue virada al sepia. Se percibe un deliberado trabajo de edición, al encuadrar estratégicamente las áreas que muestra la fotografía, por medio de lo cual logra el anonimato de los personajes, acción por la cual, complica la lectura de la imagen. La delimitación que ha sufrido la escena, la hace abstracta. Es necesario detenerse para poder decodificar lo que se ve, en esta acción estriba su esteticismo. El autor obliga al observador a detenerse y descomponer la masa humana y determinar de que acción se trata. El título enmascara toda la acción. Tischler desenfoca a propósito la imagen, con lo que aplica una veladura a la acción de los personajes.

Al aspecto connotativo de la obra se inicia con el título *Carpe Diem* (en cualquiera de sus interpretaciones) y finaliza con la decodificación de la imagen. La acción de relación sexual en grupo surge como un comentario en doble sentido al título.

La enunciación es ambigua en dos personajes, que no es posible determinar si el personaje uno (sepia) y el personaje 3 (amarillo) son también hombres. El hombre que se determina (verde) es un hombre atlético. Si se determinara que los dos personajes que lo acompañan son hombres, se estaría ante una visión del hombre que se permite relaciones íntimas con más de una pareja. Pero esto no es posible determinar debido al anonimato total de los dos personajes, pero se asumen como varones.

El discurso es el de la sexualidad masculina en cierto modo machista incluso en momentos de libertad sexual con compañías del mismo sexo. Tischler presenta aquí la hegemonía de un discurso patriarcal en ciertos casos de la relación gay. Al mismo tiempo esta obra se enmarca dentro de un discurso erótico.

El martirio de San Sebastián, Costa Rica, 1995. Jaime David Tischler (1964)
Exposición: *Fragmentos de un deseo mendicante* (1995)



El título de esta obra si bien enuncia la ilustración del santo católico San Sebastián, lo hace de una forma fuera de la representación tradicional. Aquí al icono católico de la juventud y el dolor se presenta sin flechas y ubicado en un espacio fuera del contexto histórico del santo, regularmente representado atado a una columna o un árbol. El título es una frase, que enuncia un martirio, es decir cualquier dolor o sufrimiento, físico o moral de gran intensidad (DRAE: 1331). Desde este punto de vista la obra se orienta a lo moral, ya que el dolor físico no se expresa explícitamente.

En esta fotografía, se presenta la figura de un cuerpo masculino desnudo, con los brazos que se intuyen atados detrás de la espalda. El cuerpo ocupa toda la superficie de la obra, la figura queda cortada a la altura de la barbilla, lo que impide visualizar el rostro, y en la parte inferior únicamente se aprecia hasta medio muslo. Claramente puede verse que se trata de una obra realizada en forma horizontal, tomada a nivel del suelo. En el momento de edición y presentación el autor la coloca en forma vertical, modificando el sentido de la obra. Esto es perceptible en la posición del cuerpo, es notorio el quiebre de la verticalidad del cuerpo por acción de su propio peso. Pero esta edición por parte de su autor hace mostrar a un hombre de pie, recostado sobre un muro.

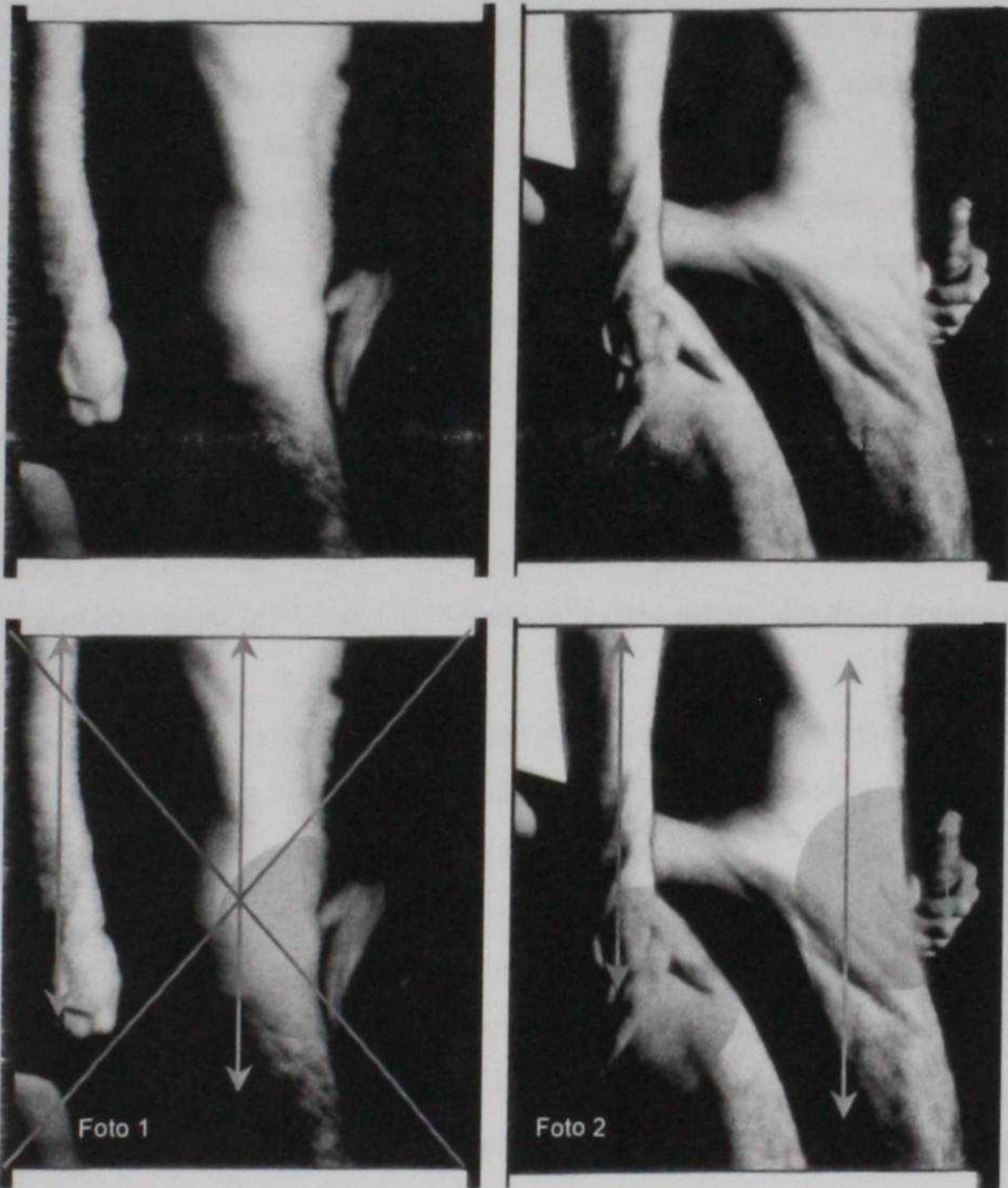
Entre los objetos de esta obra se muestra un muro que se dibuja al lado izquierdo de la composición y no queda plenamente definido; otro es un trozo de vidrio que muestra un corte (filo) el cual corresponde a la línea de quiebre que se forma en la cintura del personaje. El vidrio está quebrado, alude al dolor, a la sangre. Las líneas rectas del vidrio contrastan enfáticamente con las líneas curvas del cuerpo. La transparencia del vidrio permite ver el cuerpo, pero su presencia se delimita por el filo que atraviesa diagonalmente el tronco de cuerpo en forma amenazante. Algo importante es que por el efecto de la refracción, la parte inferior del cuerpo (la genital) se amplía. Tischler ha codificado la representación del dolor y la sangre a través del vidrio fragmentado y la posición de sometimiento a que está expuesto el personaje. El vidrio como objeto metafórico, casi invisible, crea sensaciones que se transmiten al observador.

Esta obra presenta un proceso de encadenamiento sintáctico se da entre el título *El martirio de San Sebastián* y la metáfora del dolor que evoca el vidrio y el cuerpo desnudo, en situación desprotegida, en la misma posición en que regularmente se presenta a San Sebastián. El cuerpo es el último eslabón en el proceso de significación. El personaje vulnerable está ante la presencia del sufrimiento y el dolor. No puede hacer nada ante esta realidad.

Se presenta un cuerpo masculino esbelto, dentro de los cánones occidentales de belleza. Se trata de una construcción poco tradicional como es el hecho de presentar al hombre sin signos de poder y fuerza. Se presenta a un hombre maniatado ante la presencia del sufrimiento y el dolor. Existen dos hilos discursivos el primero es el discurso religioso en su superficie denotativa, en el estrato connotativo es el dolor y fragilidad de un hombre ante la presencia del peligro inminente. Al mismo tiempo surge una visión erótica de un cuerpo joven que bajo el nombre de San Sebastián es posible admirar, hasta en partes tradicionalmente ocultas como son los genitales.

El autor ha recurrido a una vieja estrategia para la admiración del cuerpo, al cargarlo de simbolismo religioso, que desvía del sentido final de la obra. Pero Tischler presenta a un hombre derrotado y vulnerable, alejándose del discurso patriarcal tradicional.

La ley del deseo, Costa Rica, 1995. Jaime David Tischler (1964).
Exposición: *Fragmentos de un deseo mendicante* (1995).



Denominar a esta obra con el nombre de *La ley del deseo*, hace poner atención, primero al concepto de ley y luego de lo que es el deseo, ya que actúan como cobertura del efecto de denotación de la obra. Dentro las acepciones de la palabra *ley* hay dos, por un lado ley es una regla o norma constante e invariable de las cosas, nacidas de la causa primera o de las cualidades o condiciones de las mismas. Otra significación importante es el de lealtad, amor que se usa con los verbos tener y tomar. (DRAE, 1992: 1250). Por su parte la palabra *deseo* entre sus significados se encuentra que es el movimiento energético de la voluntad hacia el conocimiento, posesión o disfrute de una cosa (DRAE, 1992: 712). Al mismo

tiempo esta frase tiene un intertexto, que evoca por semejanza de nombre la película *La ley del deseo*, del director español Pedro Almodóvar. El título de la obra da nombre (denotativamente) a la acción que la fotografía muestra, una sucesión de las dos fotografías de la consecuencia de un deseo erótico. La frase *La ley del deseo* induce la voluntad de posesión o disfrute que es una regla o norma de algo constante.

La fotografía 1, muestra el perfil derecho del torso de un hombre, con el pene erecto, parcialmente oculto en las sombras. Una mano, de perfil, se posa en el pubis del personaje, en actitud estimulante. La fotografía 2, presenta el mismo perfil, con la diferencia que aparece un segundo personaje, que se sitúa a tras del primero, que posa su mano derecha sobre la cadera del primer personaje y que con la otra mano toma el pene erecto del primero. Se trata de una escena erótica entre dos varones. Tischler muestra la secuencia de estimulación casi en forma cinematográfica, haciendo penetrar al observador en la esfera íntima de los personajes, que ilustra el instante del deseo sexual, donde el órgano masculino se transforma en un objeto de deseo.

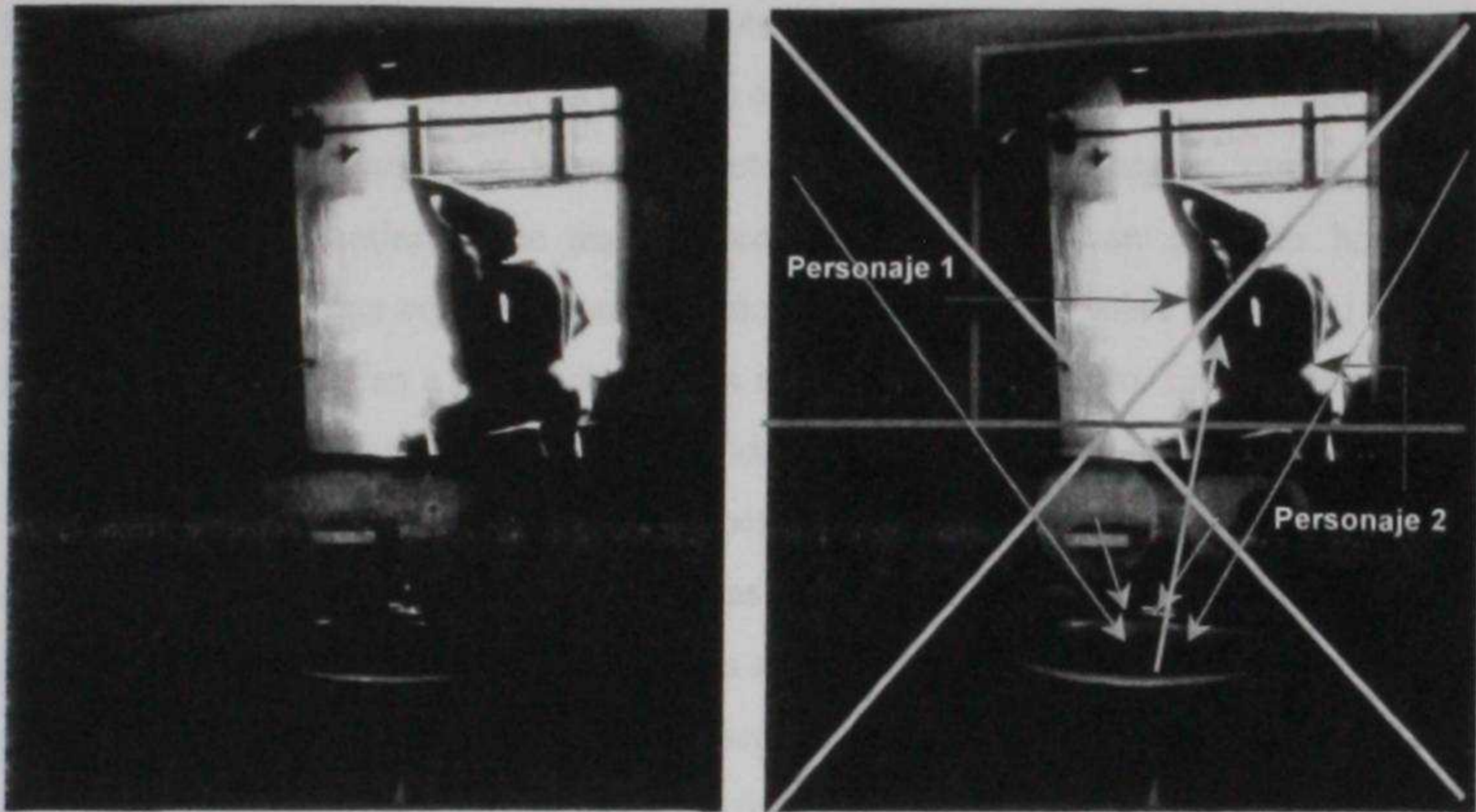
Ambas fotografías están tomadas a gran velocidad. En la obra existe una tendencia a la línea vertical, y recurre a los principios de la pintura barroca, donde los cuerpos surgen de la oscuridad, técnica que esfuma el contorno de los cuerpos. Lo que hace percibir las figuras un tanto difusas como se aprecia en la foto 1, donde la mano que acaricia el área pública del personaje central se convierte en un signo que expresa, estímulo y contacto íntimo. En la otra fotografía 2 es claramente visibles dos puntos en que el autor ha centrado dos puntos focales, por un lado la mano tomando el pene y el otro, en la mano del primer personaje que se posa sobre el muslo del segundo personaje, ambos puntos en la superficie de la obra, se transforman en signos que expresan, el primero, posesión y, el segundo, acogida. No se trata de una simple estimulación sexual, el lenguaje corporal transmite una ambiente de erotismo y pasión compartida. El pene, denotativamente es tomado objeto central del deseo, pero se transforma, connotativamente, en la última pieza de ese cuerpo por poseer, encadenándolo al título de *La ley del deseo*, como gesto enérgico hacia la voluntad de posesión de ese cuerpo.

Cada una de las piezas que integran el díptico están encadenadas entre sí, ya que son una secuencia de una acción estímulo-reacción. La secuencia no puede invertirse, ya que daría a entender otro significado. La lectura foto 1+ foto 2 concuerda con el título y con el

acto de posesión como una constante, producto de una causa primera, la excitación y luego posesión.

La masculinidad que se presenta en esta pieza, es la de dos personajes, sin rasgos de feminidad, tanto a nivel físico como de expresión corporal. Además de ciertas características obvias como el vello en ciertas áreas de los cuerpos. Pero, por otro lado los personajes aparecen enmarcados en ciertos rasgos tradicionales como la demostración de fuerza y poder, de uno sobre otro. La acción erótica se da entre dos personajes del mismo sexo, transgrediendo la tradición homófoba en la construcción de la masculinidad patriarcal. El observador presencia a dos hombres en una actividad erótica que ha permanecido oculta por la sociedad patriarcal. Se percibe un discurso erótico entre dos varones, el que evidencia el tema del poder de un ser sobre otro, incluso en un acto de este tipo.

*Artefactos para baño, Costa Rica, 1998. Jaime David Tischler (1960).
Exposición Hilos del deseo (1998)*



Jaime David Tischler titula a esta fotografía *Artefactos para baño*, que guía y denota claramente las imágenes que presenta en un primer plano de la composición, distrayendo momentáneamente, lo que presenta en un segundo plano, la escena reflejada en el espejo protagonizada por dos personajes. La palabra artefacto entre sus acepciones más comunes según el DRAE es lo que se dice en forma despectiva de cualquier objeto de cierto tamaño; pero en los experimentos biológicos, esta palabra es una *formación* producida exclusivamente por los reactivos empleados y perturbadora de la recta interpretación de los resultados obtenidos (1992: 203). Es este segundo significado puede instruirnos más sobre las intenciones del autor con esta obra, ya que la estructura fotográfica si utiliza dos componentes que pueden causar al observador común cierto grado de perturbación. El título funciona, desde el punto de vista denotativo, como un precinto a la escena reflejada, conteniendo momentáneamente la connotación de la obra. La potencia visual de la escena del espejo es tal, que concentra la mirada del observador, lo que Tischler protege con el título desviando la mirada a los artefactos del baño: lavamanos en forma oval, jaboneras, grifo de agua, espejo y repisas.

Esta fotografía muestra, dentro de una atmósfera tenebrosa la escena luminosa de dos personajes que se reflejan sobre la superficie de un espejo de grandes dimensiones. En la

penumbra se visualizan algunos artefactos como el espejo, antes indicado, con marco de madera, un lavamanos en forma de óvalo sobre una mesa indefinida, dos pequeños soportes para el jabón bajo el espejo, las que se interpretan como dos jaboneras, así como seis repisas triangulares ajustadas en las esquinas de ese espacio. El espacio luce modesto.

Las figuras desnudas se hacen presentes por reflejo en el espejo, que muestra un pequeño espacio luminoso, de aspecto sencillo, donde destacan un tubo horizontal, posiblemente para una cortina, y un pequeño colgador de ropa sobre una pared lustrosa. Dos ventanas se dibujan a través de gruesos marcos de color oscuro. En el fondo, el sillar de la ventana se convierte en una repisa corrida, que parece sostener unos libros.

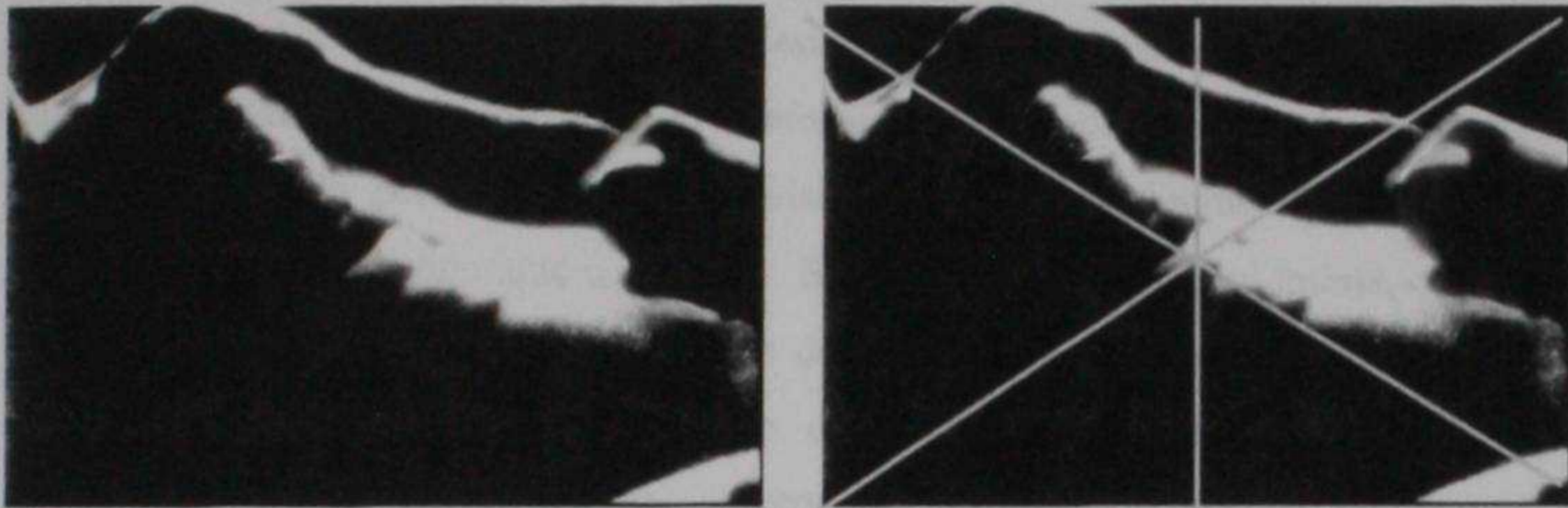
Un primer personaje está de pie y de perfil, con los brazos trata de alcanzar la cabeza del segundo personaje que se encuentra tras él. El primer personaje se muestra con el cuerpo arqueado hacia atrás, como respuesta a un estímulo que bien puede ser de dolor y/o placer, propiciado por su compañero. El segundo personaje, también de pie y de perfil, apoya la pierna derecha sobre alguna superficie más alta, lo que hace flexionar la rodilla para arriba, a la altura de la cadera del primer personaje. La pierna izquierda permanece vertical, sosteniendo todo el peso del cuerpo, dejando ver la redondez de sus glúteos. Su brazo derecho se sitúa a la altura de la cintura del primer personaje, el rostro se apoya en la espalda del compañero, y su brazo izquierdo parece posarse sobre la cadera izquierda de éste. Es una posición propia de una posesión erótica. La cabeza del segundo personaje, recostada sobre la espalda del primero connota afecto, calidez. Las manos, del primer personaje, que hacen el esfuerzo por alcanzar la cabeza del compañero, lo que connota agradecimiento y confort. Los personajes desnudos que se aprecian en el reflejo están desnudos, en un reducido espacio. El lenguaje corporal connota una relación sexual, donde los dos personajes se vuelven uno.

Tischler hace despliegue de todo su conocimiento fotográfico, en el control lumínico para poder presentar la escena íntima, transformando el espacio del baño como el lugar del encuentro. El espacio fotografiado es oscuro, la luminosidad la da el espejo, que se convierte en el punto de acceso a otro mundo. Un espacio privado que es violado por la mirada. La posición de los objetos como las jaboneras y las estanterías, colocados simétricamente, confluyen en el lavamanos el que a su vez remite a un espejo. Con esta

acción Tischler logra que la escena reflejada sea observada en su plenitud, con lo que logra una dinámica narrativa, que convierte al observador en un mirón, cómplice de los amantes.

Si bien Tischler presenta el tradicional estereotipo corporal del hombre fuerte, atlético, nada femenino. Por otro, se presenta a la pareja del mismo sexo (se asume, que los dos personajes son hombres) en una actividad erótica. Se presenta la posibilidad de que dos hombres puedan relacionarse sexualmente, algo que es negado por el discurso patriarcal. La obra deja entrever un discurso erótico entre dos varones.

*El contorno de tu existencia (detalle), Costa Rica, 1998 . Jaime David Tischler (1960).
Exposición: Hilos del deseo (1998). Serie: Fiera venganza la del tiempo.*



Con el título *El contorno de tu existencia* Tischler da nombre a una obra que denotativamente presenta el perfil iluminado de un cuerpo. Con esta designación denotativamente se pretende delimitar la presencia de un sujeto. Se esta presente ante los trazos de la vida del otro.

Esta fotografía muestra el detalle de un torso masculino recostado de lado. Su pene, erecto, es empuñado por una mano, de otro personaje presente en la escena que permanece en el anonimato. El reflejo de la luz deja percibir la musculatura y cierto vello corporal. Su pierna izquierda esta flexionada, haciendo un ángulo recto con el abdomen. Se percibe parte del vello púbico, que sube hasta el ombligo¹¹¹. La escena capta el momento de una masturbación que es practicada al personaje. Del segundo personaje solo se percibe la mano empuñada, fundida con el falo.

Tischler logra una imagen abstracta, que se logra decodificar luego de un análisis detenido de la obra. El cuerpo solamente es definido en pequeños sectores, ya que la gran parte del torso esta difuso, todo se logra a través del contraste que produce la iluminación cenital, lo que provoca una fotografía con grandes áreas de blanco y negro profundo. La profusión de sombras por momentos no deja ver con claridad las figuras, como la mano con el pene, que el autor coloca en un área fuera de foco, concentrándose en el abdomen del personaje tendido, dejando por un lado lo explícito de la actividad sexual, que aparece (desenfocada) en un primer plano. El alto contraste lumínico crea un juego de interpretación en la obra, ya que el autor juega con el observador al desciframiento de lo

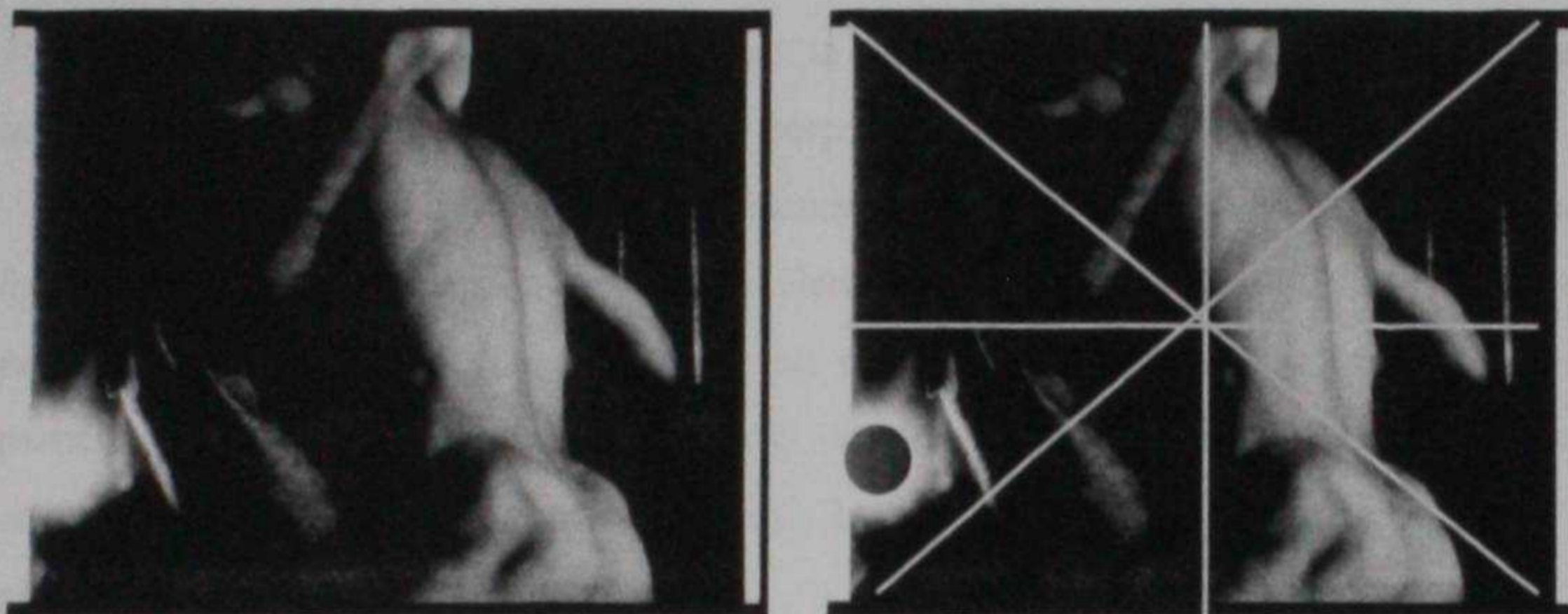
¹¹¹ Este detalle no se aprecia en la reproducción de arriba, pero si lo muestra el original. Al fotografiar la obra ésta pierde calidad de definición.

que ve. Como en la pintura barroca de la oscuridad surgen los personajes gracias a la luz, que hace explícitos los contornos.

Las características corporales expresan que se trata claramente de un hombre, sin ninguna características femenina. El personaje recibe placer a través de la masturbación que es ejecutada por un personaje, invisible. La masculinidad que se presenta es complaciente y no beligerante o violento. Se está ante una actividad íntima, que centra su objetivo en el cuerpo del otro. Tischler devela una actividad que regularmente solo se comenta, pero nunca se muestra, con esto el autor transgrede las normas de la representación masculina tradicional, al sorprenderlo en una actividad íntima.

Se perciben dos hilos discursivos, el del cuerpo masculino y el del erotismo, ambos confieren a la imagen masculina la calidad de objeto de deseo. Ambos discursos están presentes tanto en el falo y la mano, que por acción del desenfoque pasan desapercibidos en un primer momento, como en el cuerpo tendido del personaje. El discurso erótico es más potente por estar concentrado en el cuerpo donde las sombras dejan entrever solamente algunas partes erógenas del cuerpo, como el vello púbico, el abdomen, ombligo, torso y una tetilla, salpicadas de pequeñas gotas de sudor, jugando con el ver y no ver, lo que estimula la apreciación de la pieza.

El deslumbramiento, Costa Rica, 1998. De la serie: Fiera venganza la del tiempo.
Jaime David Tischler (1960). Exposición: *Hilos del deseo* (1998).



La palabra deslumbramiento significa acción o efecto de deslumbrar, turbación de la vista por luz excesiva o repentina; también se entiende como ofuscación del entendimiento por efecto de una pasión. (DRAE, 1992: 719). Tischler designa con este nombre su imagen en el nivel denotativo, ya que la fotografía presenta ese punto lumínico que causa el deslumbramiento, lo que parcialmente encubre la acción que presenta la fotografía. El deslumbramiento, al que se hace referencia en el nombre de esta pieza puede interpretarse más como esa obnubilación ante la escena ante la que se está presente, tanto de los personajes que en ella intervienen como en el observador.

La imagen presenta dos figuras masculinas, de complexión atlética. Una acostada sobre la espalda, boca arriba, de la cual únicamente es perceptible una pierna flexionada, situada bajo la axila de otro personaje, que permanece entre las piernas del primer personaje. El segundo personaje empuja las piernas flexionadas del primer personaje, hacia los extremos. Se trata de una relación sexual entre dos varones.

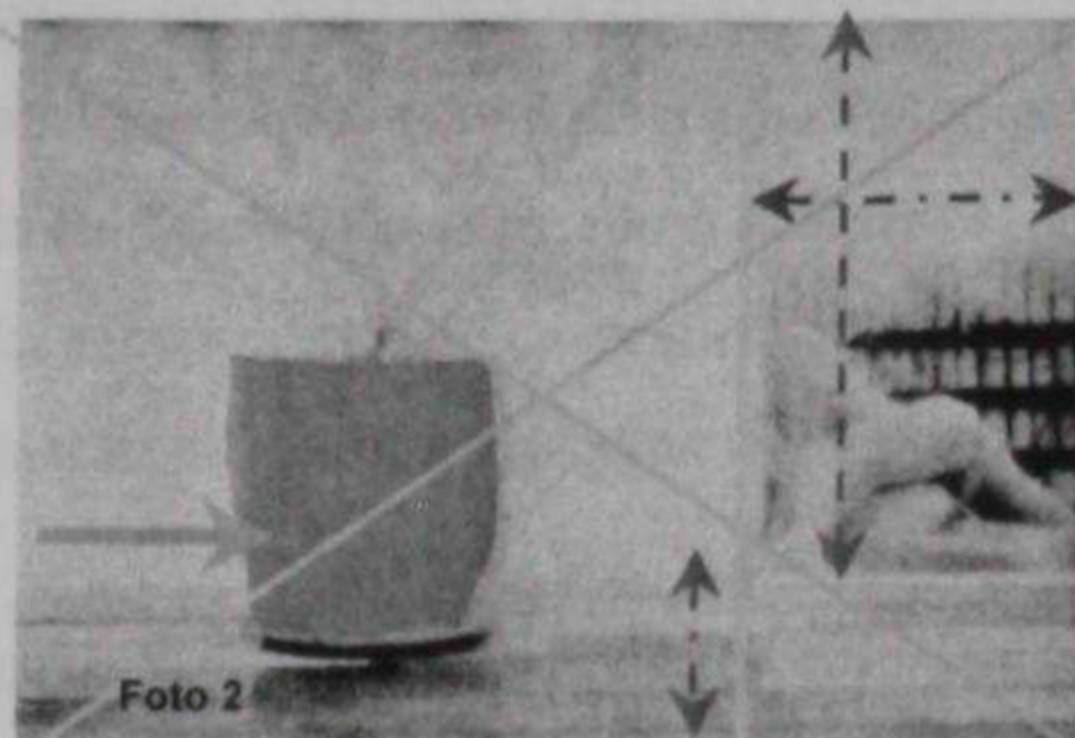
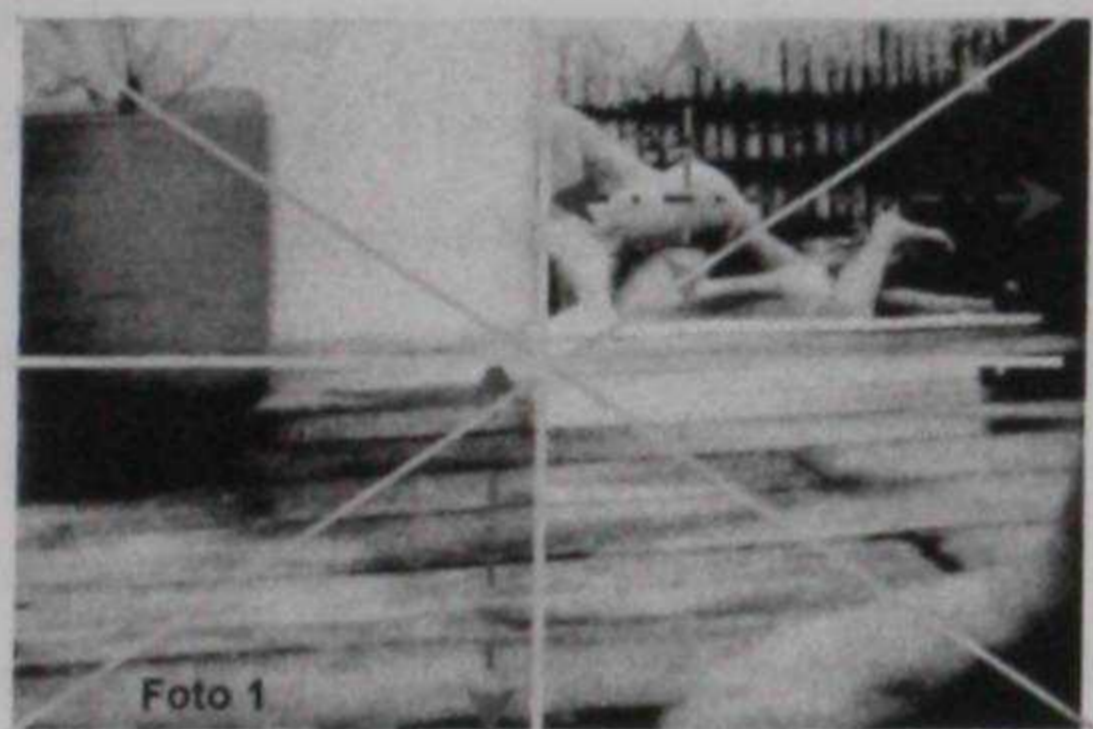
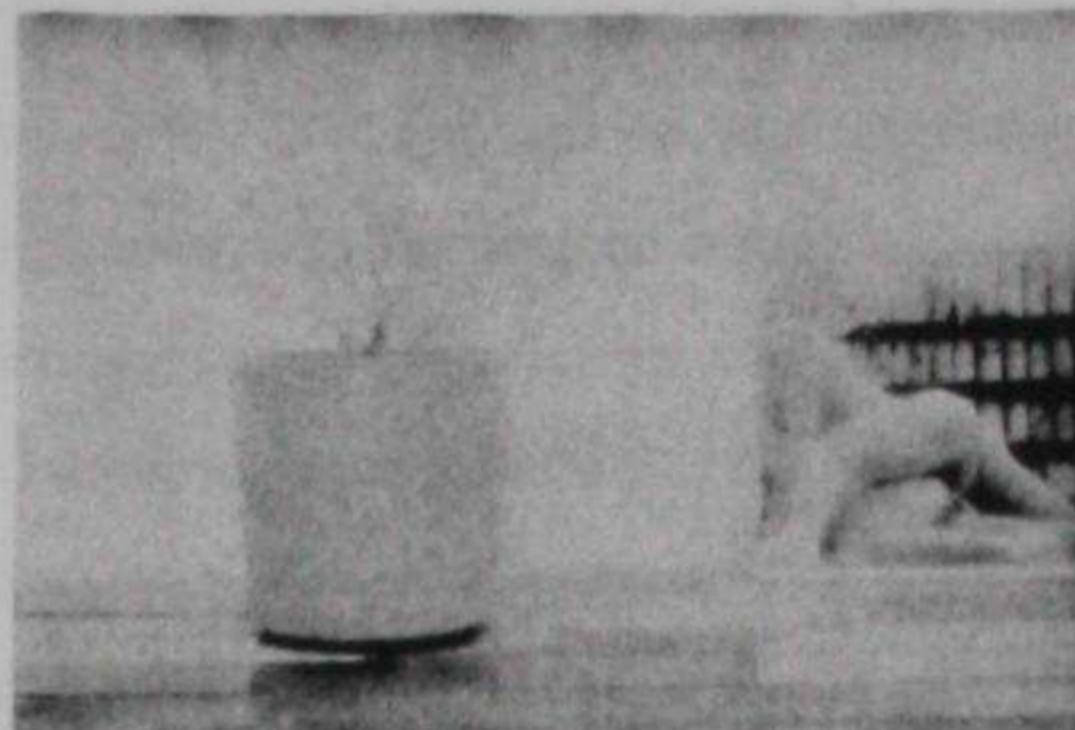
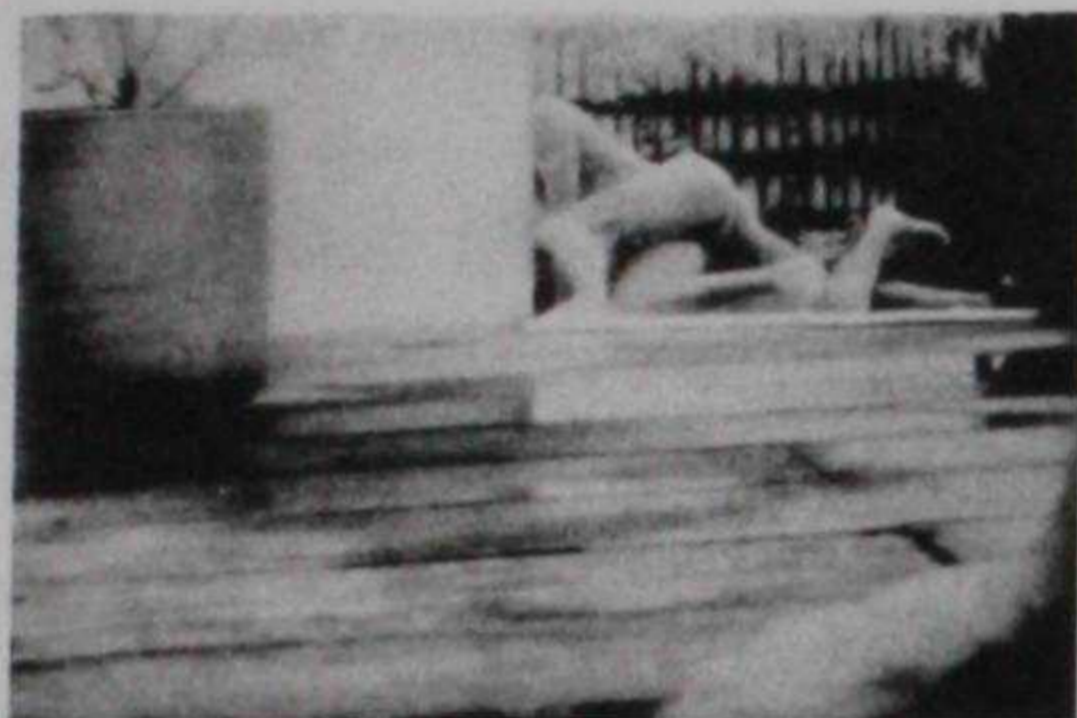
La fotografía es oscura, ya que recurre a efectos de iluminación sobre los personajes para definir las figuras. Este efecto causa cierto grado de abstracción a la escena. Se aplican estrategias de la pintura barroca como el claroscuro para definir los volúmenes de la composición. La imagen muestra ciertos grados de desenfoque que camufla en parte la escena, lo que en cierta forma complica la lectura en un primer momento. Es necesario recomponer las figuras mentalmente para poder visualizar la escena, es en ese momento que

se da el *deslumbramiento*, por parte del observador. La imagen muestra claramente una relación sexual entre dos hombres, se esta presente ante un momento sublime de expresión de amor entre dos personas. Es notorio que la atención del autor se centró en esta escena, que a su vez se concentra en la actividad y corporeidad de los sujetos.

Tischler presenta a los varones constituidos por una masculinidad convencional, nada femeninos, en una expresión sexual, de cierta forma violenta. La única salvedad que presenta el autor es que los personajes no muestran una actitud homofóbica, ya que participan de una práctica, censurada por el discurso patriarcal. Esta obra hace evidente una práctica, invisible para muchos sujetos. La obra, en el sentido último, derrumba los pilares de una masculinidad tradicional.

El deslumbramiento, muestra un discurso erótico entre dos varones. Una escena que podría haber resultado para muchos pornográfica, es tratada con sutileza, a través de varias estrategias fotográficas, con lo que logra encapsular el sentido final de la obra. En cierta forma también surge el discurso del cuerpo esbelto, pero este queda atrapado por la fuerza del discurso erótico de la escena.

El jardín de las delicias I y II, Costa Rica, 1998. Jaime David Tischler (1960). Exposición: Hilos del deseo (1998).



El título de esta obra evoca el intertexto de la pintura, del mismo nombre, del pintor flamenco el Bosco¹¹² La pintura *El Jardín de las delicias* representa, para algunos autores el dominio de la lujuria en el mundo, descrita a través de todo tipo de relaciones sexuales, manifiestas de una forma rotunda: cuerpos desnudos de hombres y mujeres, blancos y negros, se mezclan, se tocan, bailan..., en parejas, en grupos, heterosexuales, homosexuales, onanistas. (...) Para algunos investigadores es el paradisíaco ensueño es el reino de lo no durable.¹¹³ Tischler se apropia de este nombre para designar un díptico fotográfico en el

¹¹² Hieronymus van Aeken nació en Hertogen Bosh (Holanda) en 1450, ciudad donde trabajó gran parte de su vida. Su apodo de El Bosco (Bosh), viene precisamente del nombre de esta población. Su padre fue probablemente su maestro, ya que era pintor de oficio. Con una producción relativamente escasa -tan sólo existen sobre 40 piezas reconocidas con absoluta seguridad-, durante su vida gozó de gran popularidad. Su "secreto" residía en unir la creación de un mundo fantástico cargado de simbolismos, grotesco y en ocasiones absurdo con una técnica rica en formas y colorido. En su tiempo, y todavía en nuestros días, su imaginación sobrepasa la normalidad, siendo para la mayoría de los pintores surrealistas su más ilustre predecesor y artista predilecto de los intelectuales del siglo XX. El Bosco. *El jardín de las delicias*. Spanish Arts. [sitio web] <http://www.spanisharts.com/prado/e_bosch.htm> (24 de febrero de 2007, 10:03 hrs.)

¹¹³ Ibidem.

que un acto sexual es captado en dos momentos diferentes, creando una corta secuencia narrativa sobre el mismo tema.

El jardín de las delicias, de Tischler está integrado por dos fotografías de las mismas dimensiones, que forman un díptico. En la fotografía 1, la composición está dividida en cuatro secciones, la superior izquierda muestra una maceta frente a un muro; la porción superior derecha muestra la escena de un acto sexual en un pequeño jardín, entre un hombre y otro personaje que por la línea semántica que mantiene la exposición y el tipo de acto, se deduce que se trata de otro hombre. En la porción inferior izquierda se visualiza el piso de madera de la estancia. En la sección inferior derecha se visualiza un mancha que bien podría ser la parte anatómica de un tercer personaje, que contempla la escena superior. La fotografía 2, es difusa, por un exceso de iluminación, lo que crea un efecto deslumbrante y borroso a la escena. Esta pieza no está dividida en cuatro secciones, como la anterior, sino que se divide en dos porciones, una izquierda y una derecha. La primera muestra una maceta con un raquítico arbusto, del que destacan sus ramas sin hojas. En la sección derecha se concentra en la misma escena de sexo entre varones, la que por efectos del acercamiento recorta las extremidades de los cuerpos. Estas diferencias morfológicas en las dos obras son el resultado de una posición de la toma fotográfica ante la escena de sexo, la cual se puede corroborar en la posición de la maceta en las dos imágenes, es evidente un movimiento hacia la izquierda, pero manteniendo la vista en los dos cuerpos. Esta acción en la edición fotográfica y concepción de la pieza como un díptico, convierte las imágenes en una escena *vouyerista*. Donde el observador se percata de la escena y trata de desviar la mirada, pero continúa presente ante una escena que se hace luminosa.

La escena sexual por la posición de los cuerpos denota violencia y fuerza en el acto de posesión. Uno de los personajes se encuentra sobre el otro, sus piernas se muestran abiertas y flexionadas. Sus brazos se apoyan en el suelo. Su tórax se apoya sobre la espalda del segundo personaje. Los genitales en el momento de la posesión son evidentes, aunque no detallados. Del segundo personaje únicamente es perceptible los glúteos y las piernas. Se está ante un acto sexual entre dos varones. Los personajes son anónimos ya que el rostro permanece oculto.

El jardín es denotado por el pequeño espacio cercado, escenario del acto sexual, así como del espacio frontal donde Tischler sitúa al observador. Se está ante un espacio íntimo

que es quebrantado por el observador. Pero igual que en el Jardín del las delicias del Bosco, en éste jardín es el escenario, de placer y deleite. La relación sexual entre varones queda definida como un placer muy intenso del ánimo, como un placer sensual muy vivo, lo cual es ratificado por la fuerza que connotan los cuerpos desnudos. Pero al igual que la pintura del Bosco, también se esta en el terreno de lo no durable.

La fotografía 1 cuenta con contrastes más intensos lo que delinea las figuras en forma más precisa, con lo que se llega a visualizar las texturas de los diferentes materiales de la estancia. En cambio la fotografía 2, es menos contrastante, los volúmenes son más etéreos, y toda la obra parece envuelta en un vapor blanco que impide la visión, este efecto lumínico imprime un cierto nivel de protección a la escena, que parece desvanecerse ante nuestros ojos. En cierta forma el autor presenta la escena sexual entre dos hombres pero él mismo insiste en que esa relación se desvanece, si se persiste en la mirarla.

Tischler presenta una masculinidad corporalmente tradicional, que connotan fuerza y virilidad, aunque el presentarlos en un acto sexual, desmitifica el discurso patriarcal donde las relaciones entre varones son negadas y censuradas. *El jardín de las delicias*, hace evidente una realidad que se da entre algunos hombres, que muchos tratan de negar. Ahora bien la pose seleccionada por el autor, connota violencia y presión de uno sobre otro, lo que ilustra aspectos conductuales de este tipo de relación.

Se está presente ante un discurso de erótico de la relación gay.



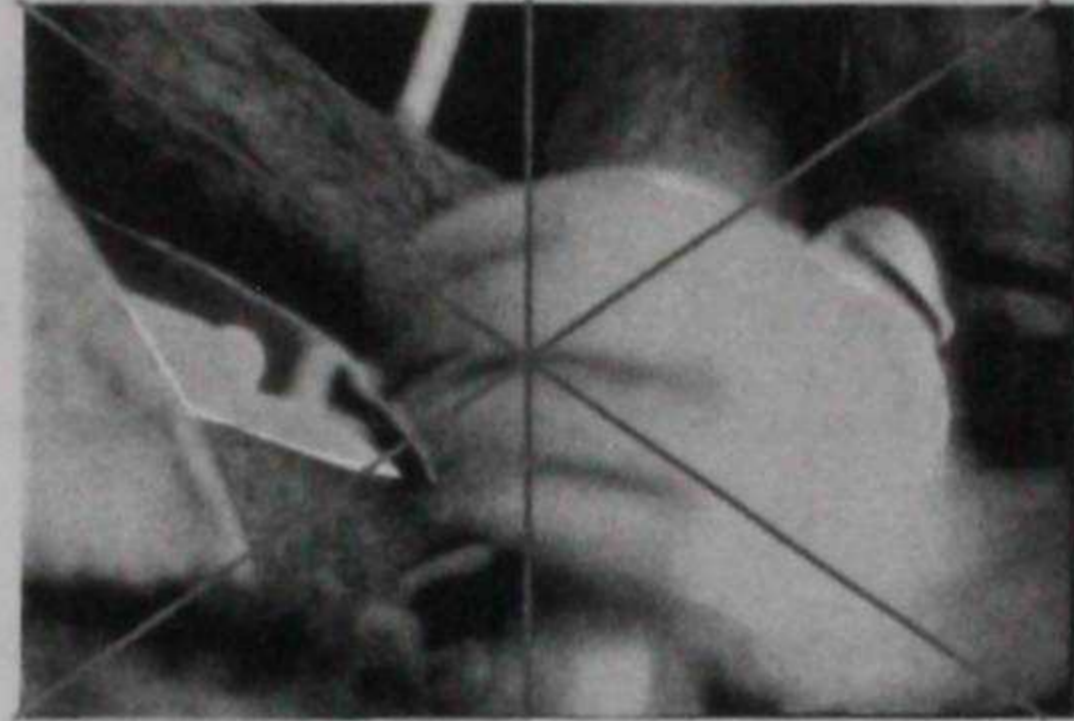
El jardín de las delicias, El Bosco. (Museo del Prado)



Detalle panel central



La circuncisión, Costa Rica, 1998. Jaime David Tischler (1960).
Serie: Fiera venganza la del tiempo.



Circuncisión es la acción de circuncidar, que consiste en cortar circularmente una porción del prepucio, del falo masculino. Esta palabra antiguamente se usaba con el significado de cercenar, quitar o moderar alguna cosa. (DRAE,1992: 481). Este acto forma parte de la tradición judía, que paso luego a la cristiana. Este corte se practica a las primeras horas del nacimiento de un niño. Los movimientos gay hablan de hombres circuncidados (cut) y no circuncidados (uncut), como parte de los atractivos sexuales entre los varones. El título de esta obra en un primer momento, denotativamente, ilustra una posible acción, que la imagen presenta, con lo que orienta la decodificación de la obra y permite encontrar sentido a las diferentes posiciones de los cuerpos.

La obra esta constituida por un acercamiento del momento en que la mano izquierda de un personaje sentado, sale rápida (por eso se ve difusa, por la velocidad que queda registrada ante la lente) a detener la estocada que parece recibirá del personaje que se encuentra ante él. La mano del primer personaje parece asir el sexo de su atacante. La acción provocada por la presencia del cuchillo deja ver únicamente el glande del sexo del primer personaje. En un tercer plano se perciben su abdomen y brazo derecho, que por su posición, parece tomar el sexo del sujeto que se encuentra frente a él. De este último se delinea el área púbica y una parte de la cara interna del muslo y el final de la pierna. La lectura de la imagen, y las características físicas de la textura de piel, induce a que se perciba el momento en que un varón ataca a otro.

La obra se basa en la edición de imagen, es a través de es esta estrategia que Tischler logra camuflar la narratividad violenta que muestra la imagen, en cierta forma la hace

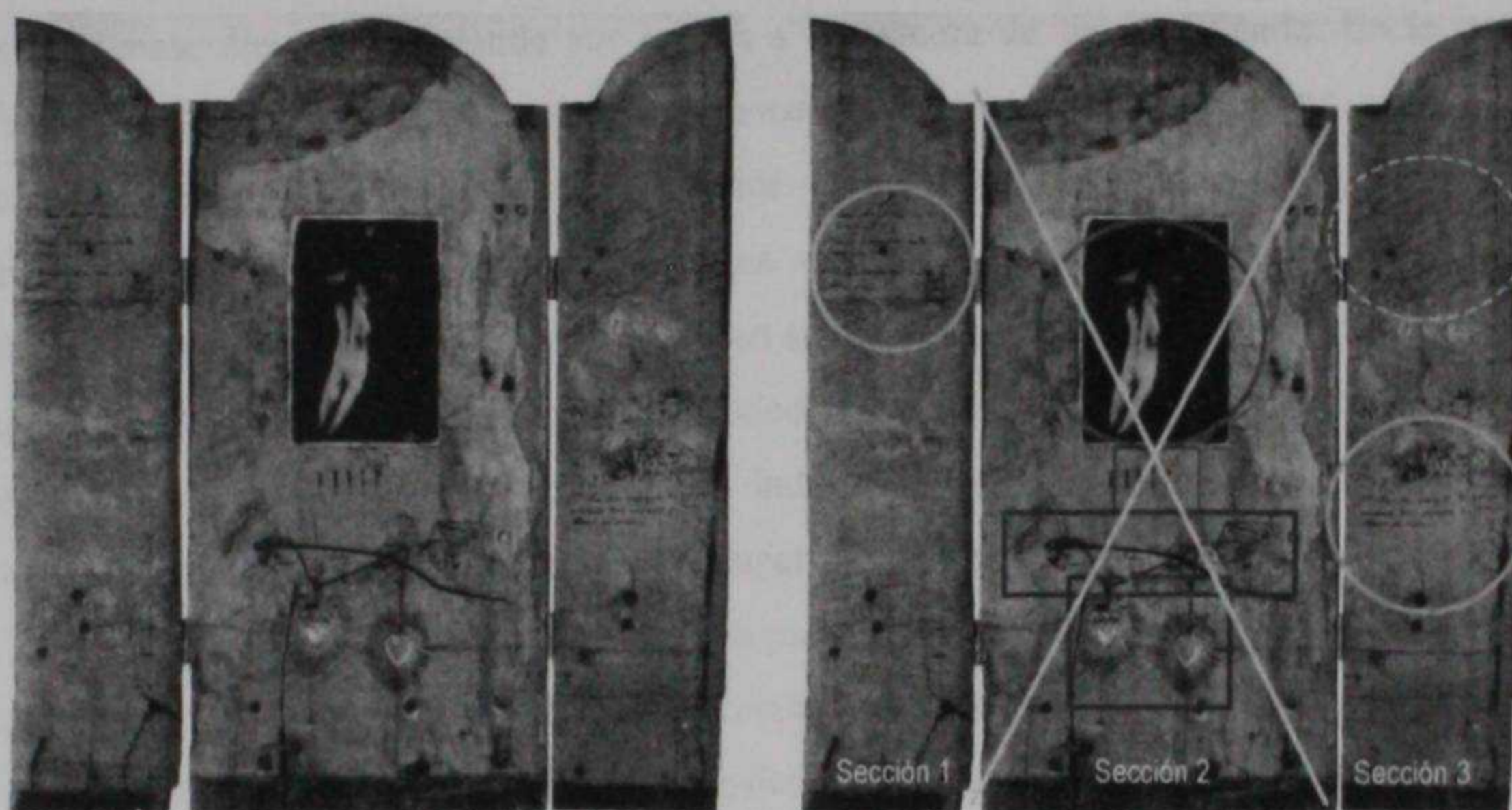
ininteligible en un primer momento. Se trata de un acto de defensa del área genital ante la presencia del cuchillo. Uno de los personajes (tono naranja [ver figura superior]) se protege anteponiendo el brazo y la mano ante el filo del cuchillo. Se está ante la presencia de otro personajes (tono lila) que parece ser de quien procede el arma. La imagen aludiría a una dolorosa circuncisión realizada a la fuerza, con violencia. La fotografía esta realizada a alta velocidad, lo que hace que puedan percibirse el acto de defensa de uno de los personajes, al proteger sus genitales, esto provoca que la mano del primer plano aparezca borrosa y poco definida.

El único elemento en la composición es el cuchillo que muestra su filo, constituyéndose en un signo de agresión, violencia, sangre y dolor. Un peligro inminente. Es a través de la connotación de este objeto que el autor logra un encadenamiento con el título, haciendo connotar la circuncisión como un acto violento, sanguinario y doloroso practicado fuera de la voluntad de los hombres. La presencia del cuchillo evoca la leyenda de la *espada de Damocles*, refrán concebido por la doxa como un peligro inminente sobre la cabeza de un sujeto. Nuevamente el significante cuchillo adopta su connotación de peligro inminente sobre un sujeto.

La desnudez, velada por la acción de edición, de los personajes funciona como un signo unificador genérico, se trata de hombres. La masculinidad se hace patente al hacer evidentes las características físicas de las partes del cuerpo, el vello en las piernas, brazo y abdomen. Pero al mismo tiempo tiende a desconcertar en un primer momento, ya que la impresión fotográfica crea una masa de figuras que es necesario decodificar detenidamente. Con esta estrategia, de Tischler, logra distraer la atención y hacer confusa la lectura de la imagen propuesta, una escena violenta entre dos varones desnudos.

Esta obra señala la faceta violenta del sexo entre hombres, con lo que no se aleja del perfil del macho tradicional y reafirma uno de los pilares de la masculinidad patriarcal incluso dentro de la relación homosexual. Igualmente se presenta el nivel de vulnerabilidad de otro varón. Este autor muestra en una misma obra dos representaciones distintas de la masculinidad, lo que viene a demostrar que en este tipo de parejas se dan posiciones de agresión y vulnerabilidad dentro de la pareja. Se esta presente ante un discurso de violencia, pero al mismo tiempo se esta presente ante una expresión erótica.

*¿Qué hago con éste corazón?, Costa Rica, 1996. Sussy Vargas.
Exposición: Cuerpo, fragmento y memoria.*



Sussy Vargas funde en este trabajo, el lenguaje pictórico con el fotográfico. Esta es una corriente que tendrá muchos seguidores a finales del siglo XX en el campo fotográfico centroamericano, ya que constituye uno de los pasos que muestra la fotografía a nivel mundial para su acreditación como un arte visual, alejándose de lo puramente técnico. Este paradigma es adoptado también, con el interés de que la fotografía pudiese entrar al circuito comercial del arte¹¹⁴. Por sus aspectos formales y conceptuales *Que hago con este corazón* pasa a la categoría el de arte-objeto.

La primera lectura (denotativa) de la obra es la de un objeto con aire religioso, antiguo y estropeado. Mal cuidado, en proceso de deterioro. Esta pieza en sí, es un tríptico de madera rústica, diseñado a la manera de los iconos religiosos. Pero desprovisto del oropel usual en este tipo de objetos. La superficie de la obra esta compuesta por varios sistemas de signos ubicados en sus diferentes secciones que la componen. Así en la sección 1, tiene el texto *¿Que hago con este corazón?* se repite tres veces, lo que hace énfasis en una pregunta que queda en el aire. Hay que notar que es esta oración la que da

¹¹⁴ Luis González-Palma fue uno el primer fotógrafo en Centroamérica que unió los lenguajes propios de la pintura y la fotografía. Su presencia internacional, le dio notoriedad en la región y produjo una influencia, que aun no ha sido estudiada.

título a la obra. En la sección 2, tiene preponderancia una pequeña fotografía en blanco y negro, virada al sepia, con la intención de que parezca antigua. Se trata de la imagen de un desnudo masculino, que extiende sus brazos a la manera de un crucificado. En la parte inferior son evidentes cuatro pequeños clavos oxidados que penden como espada de Damocles sobre dos flores secas, una color ocre y otra traslúcida. A cada flor le corresponde en la parte inferior corazones dorados (exvotos religiosos) llameantes, refulgentes por acción del esgrafiado hecho en su contorno, remiten a la representación del Sagrado Corazón de Jesús, un corazón místico que se consume en sí mismo. Flores y corazones son dos sistemas de significación independientes que Vargas une a través de un fino hilo negro. En la sección 3, en la parte superior, aparece una área rayada, da la idea que se tacho algo, que ya no es posible ver. En la parte inferior aparece un texto escrito a mano con lápiz que dice: *En la cruz de tu cuerpo condene mis manos y me llené de vida.*

La fotografía que se ubica en una posición preferencia en la superficie de la obra, innegablemente es el signo más poderoso. La imagen presenta a un hombre en un espacio negro. El cuerpo está desnudo, y se nota el área genital. Su constitución es delgada, y se percibe que extiende sus brazos para arriba. La posición no es natural, el personaje se esfuerza por mantener los brazos en alto, lo que se percibe a través de la tensión muscular, creando una metáfora de dolor y sacrificio. La fotografía ha sido pintada de ocre, lo que brinda una apariencia de antigua. El cuerpo iluminado desde arriba produce una gran variedad de sombras, que acentúan las áreas iluminadas, con lo que se imprime dramatismo a la escena, a la manera que hace la pintura barroca con sus personajes.

Sussy Vargas presenta, metafóricamente, la historia del fracaso amoroso aun cuando se amó consciente del dolor. Se evocan los vestigios de la relación que en su momento fue luminosa y llena de vida (corazones llameantes) donde floreció el amor, hasta que en ambas murió (flores marchitas). El personaje se pregunta *¿Qué hago con éste corazón?*, como respuesta a sí mismo dice *En la cruz de tu cuerpo condené mis manos* (los clavos) *y me llené de vida.* El personaje consciente del sacrificio que ese amor representó le lleno de vida. El personaje (el de la fotografía) se inmola ante el amor, a pesar de las consecuencias, quedando en un limbo existencial.

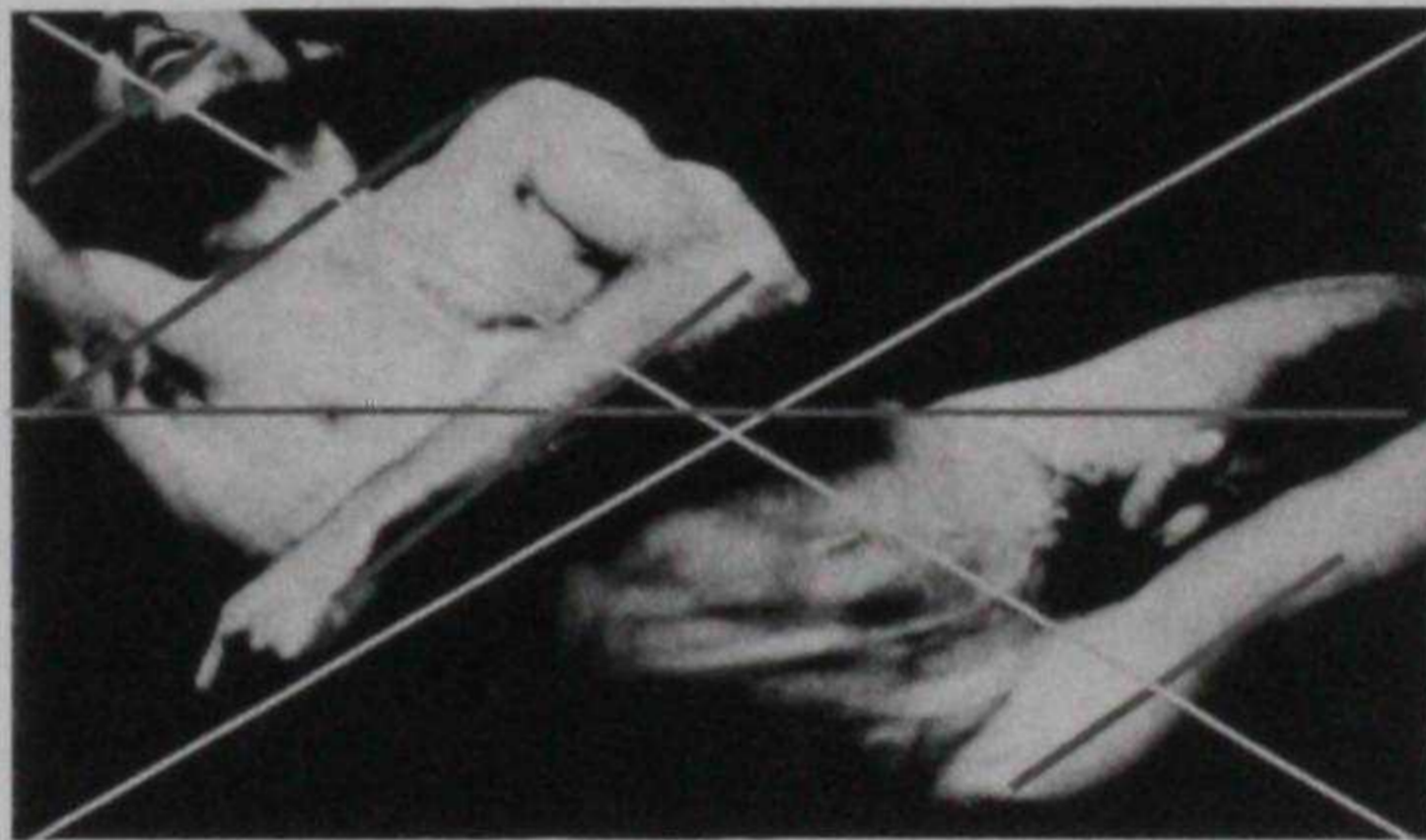
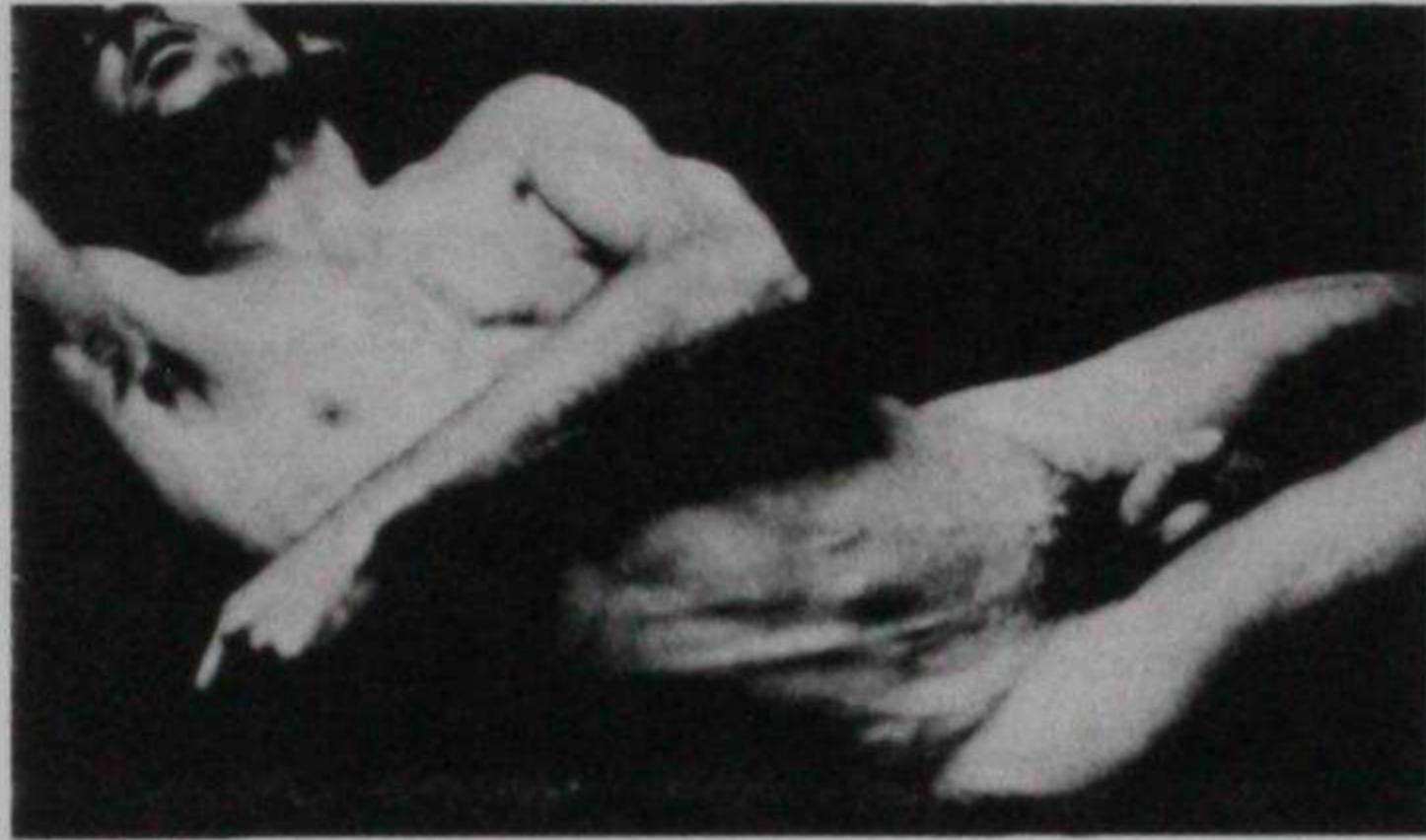
Al emplear una fotografía de desnudo masculino como signo preponderante, el proceso de semiosis la integra al título y los textos escritos, con lo que se da voz al personaje de la fotografía. Desde esta perspectiva, Vargas presenta a un hombre con sentimientos, que expresa su situación existencial, se esta ante una masculinidad diferente, fuera del discurso patriarcal, que encapsula los sentimientos de los varones. Este desnudar sus sentimientos lo convierte en un ser vulnerable y frágil, algo con lo que se contraviene el interdicto machista.

¿Qué hago con este corazón?, presenta varios discursos imbricados, por un lado se hacen referencias a lo religioso, como medio metafórico para expresar sentimientos sublimes, he ahí las referencias al marco iconográfico que es en sí misma la obra, así como los corazones refulgentes, evocando *sagrados corazones*, que se consumen en pasión. Por otro lado, surge el discurso de lo masculino, pero desde una perspectiva no tradicional. Los anteriores recursos discursivos están envueltos en el discurso artístico contemporáneo, la obra como arte-objeto.



Detalle de fotografía ubicada en la parte superior de la sección 2 de la obra *¿Qué hago con este corazón?*, Costa Rica. Sussy Vargas. Fotografía en blanco y negro virada al sepia.

Contemplación, Costa Rica, 1999. Sussy Vargas
Exposición: *Imágenes de hombres* (2000)



La contemplación es el acto de contemplar. El DRAE define esta palabra como consideración, atención o miramiento que se guarda a alguien; o bien, miramientos que cohíben de hacer algo. Por otro lado, la palabra contemplar en su acepción teológica es ocuparse el alma con intensidad en pensar en Dios y considerar sus atributos divinos o los misterios de la religión. (DRAE,1992: 552). En el campo del arte la contemplación es vista una forma de mirar particular, que actúa en forma holística. El título, que adjudicó Vargas, orienta a una acción de la mirada del observador y sitúa la mirada en todos los atributos del cuerpo masculino.

La contemplación muestra un torso masculino, desde una sección del rostro, hasta la mitad ambos muslos. El cuerpo abarca todo el formato de la composición. Esta obra es el resultado de la edición de la toma, claramente puede apreciarse, por la pose, que la toma fue realizada verticalmente, y que el personaje estaba de pie y no acostado. Con el giro del

plano la significación es diferente. Vargas insiste en inundar el campo de la mirada del observador con la presencia de ese cuerpo, no deja más opción que ver lo que se tiene ante los ojos.

La posición del personaje, tal y como la presenta Vargas, es antinatural se apoya sobre la cadera para levantar los muslos que hacen un ángulo recto con la línea que forma la espalda. El brazo derecho, está flexionado, y hace una línea perpendicular con los muslos, el brazo, las clavículas y la posición del rostro. El brazo izquierdo está levantado y es perceptible la axila. Esta posición tiene intertextos con la escultura clásica griega, en especial con la estatuaria del friso del Partenón, o con ejemplos escultóricos del Renacimiento y el Barroco.

Sussy Vargas no presenta ningún elemento que oriente la lectura, se circunscribe al acto de contemplación del cuerpo masculino, que parece flotar en el vacío. Solo por acción de la luz el cuerpo adquiere volumen y presencia. La obra es el resultado de un estratégico proceso de edición, desde el momento que se toma de determinación de girar el formato original. Luego la forma en que la autora enmarca el cuerpo dentro del papel, elimina partes para centrar la atención en varios puntos del cuerpo. La posición forzada del cuerpo, crea coincidencias de dirección de determinadas partes del cuerpo, formando líneas que armonizan la composición y la hacen agradable a la vista.

El proceso de semiosis funde el título *Contemplación*, con la imagen y viceversa. Se esta ante la materialización del acto de contemplar un cuerpo. En este acto Vargas obliga al observador a mantener, aunque sea momentáneamente, la mirada en el cuerpo masculino, algo que transgrede la mentalidad del centroamericano, en relación al cuerpo del varón, que regularmente se oculta o se expone como arquetipo de masculinidad y fuerza. Se presenta a un hombre al natural, aunque con cierta manipulación de la pose. Es un hombre no arquetípico. No se centra exclusivamente en la sexualidad. En cierta forma se le presenta vulnerable. Esta obra de Vargas hace ver la naturalidad de la masculinidad, presentándola en una forma neutral, sin recurrir al discurso patriarcal, que muestra al hombre como exclusivamente fuerte y sin un atisbo de feminidad.

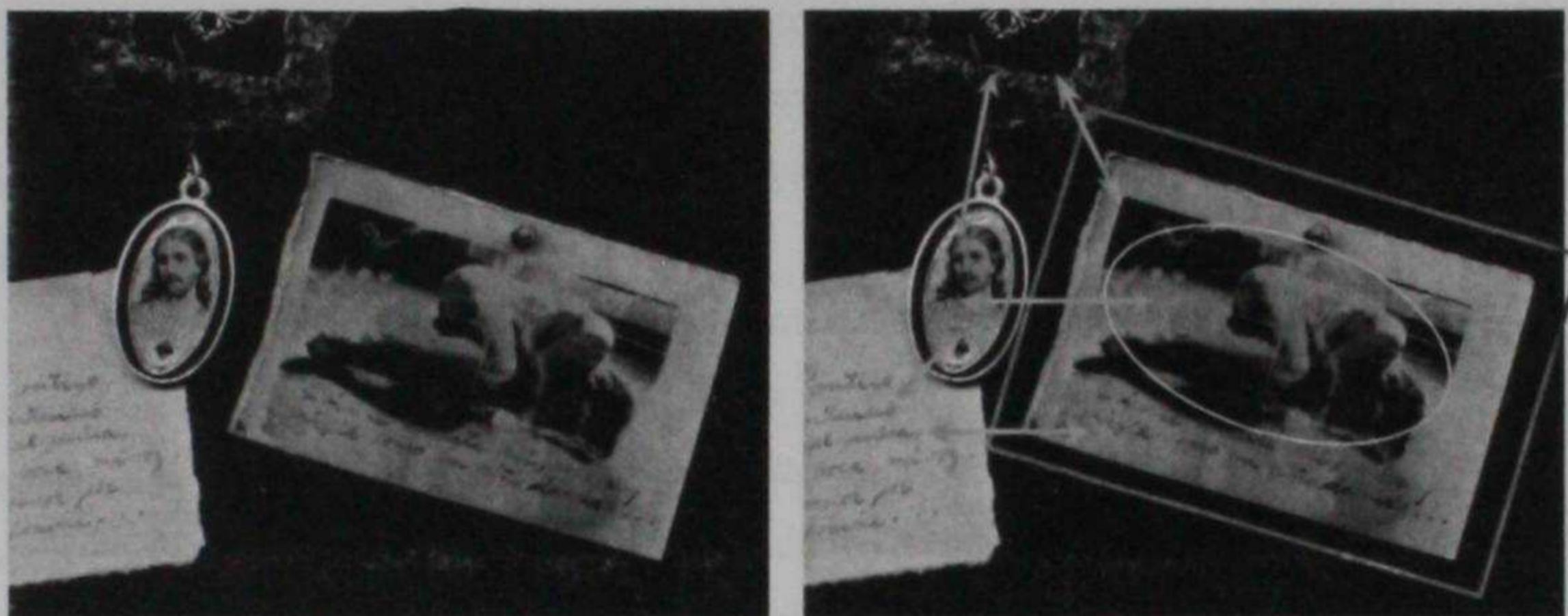
Vargas recurre al discurso erótico del cuerpo masculino, pero la pieza tiene remanentes del discurso religioso, al presentar el cuerpo en una pose que se asemeja a la de

un Cristo bajado de la cruz. Con éste último discurso la imagen se protege de posibles señalamientos morales.



Toma original de La contemplación. Sussy Vargas

*Déjame amarte así, Costa Rica, 1996. Sussy Vargas.
Exposición: Cuerpo, fragmento y memoria.*



Esta obra representa uno de los mejores ejemplos del proceso en el que la fotografía es integrada al discurso plástico. Sussy Vargas, con formación en artes plásticas, ve en la foto un recurso altamente simbólico que puede aprovechar en su composición plástica. Esta pequeña pieza forma parte de una obra donde la artista crea un collage donde además de la imagen, reúne objetos (la medalla del Corazón de Jesús), y un trozo de papel escrito, y parte de una cerradura oxidada. La fotografía, en este caso, es un componente más de la obra. Esta imagen es una de las primeras piezas de su género realizadas por una mujer, he aquí la importancia de poder analizarla e incluirla en el presente estudio porque claramente sale a luz cubierta de otros textos, a manera de protección, ante una posible reacción de censura.

Esta imagen muestra a un joven desnudo, en posición fetal, que ocupa casi todo el formato. Sus rodillas tienden a juntarse con la frente. Mientras los brazos están cruzados sobre el pecho. Apoyando las manos sobre sus hombros. Este personaje se encuentra a ras del suelo. La toma en picada dramatiza la pose del sujeto, que si bien oculta sus genitales, parte de los testículos son visibles. Vargas aplica a la imagen una capa de pintura ocre, mas densa en algunos sectores, con lo que logra dar la apariencia de una fotografía antigua. El corte de la fotografía es hecho a mano, lo que agrega en dos vértices de la pieza un ribete blanco irregular, que la aleja del corte con cuchilla. Esta obra es sujeta por medio de un clavo en la parte superior central, con lo que se lacera la superficie fotográfica. Esta pieza muestra además sobre su superficie un texto caligráfico, a mano en tinta azul que dice:

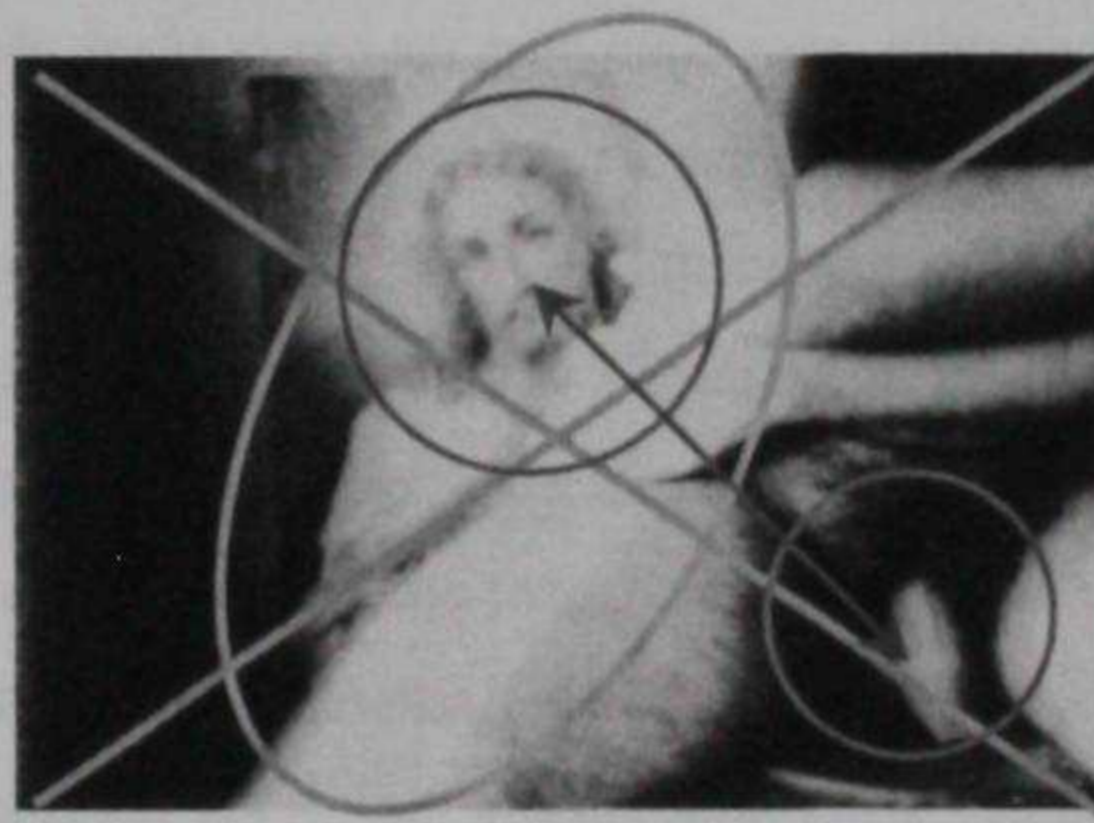
Déjame amarte así, débil y frágil como un niño dormido... La acción de escribir sobre la fotografía funde el discurso verbal y el visual.

Connotativamente la obra remite a la reminiscencia, de un ruego, expresado tiempo atrás que ha quedado en el olvido, pero aún clavado en alguna parte de la mente. Se desea ver al hombre con la fragilidad y tranquilidad de un niño, que duerme aún con el recuerdo de la estancia en el vientre materno.

La mirada se concentra en el desnudo masculino, que visualiza a un varón frágil e inerme. Si bien lo muestra sin ningún rasgo femenino, y hace evidente su corporeidad opuesta a la femenina. Vargas recurre a la estrategia de la pose, para hacer evidente una faceta poco representada del hombre, su condición indefensa, similar a la femenina. La autora hace evidentes estados existenciales del varón, que se perciben como anhelos, por parte de la sociedad contemporánea. Con esta representación Vargas transgrede la imagen creada por el discurso patriarcal, del hombre fuerte, agresivo, sexualmente activo.

Algo por considerar es que esta fotografía representa un discurso inserto en una obra plástica de mayores dimensiones, que integra sus contenido simbólico a otros sistemas de representación (la medalla, otro texto escrito, la cerradura). Con esta acción Sussy Vargas hace evidentes las posibilidades simbólicas del texto fotográfico, y se integra a las nuevas corrientes de la fotografía que circulan por la región centroamericana.

*El que no juzga, Costa Rica, 1996. Sussy Vargas.
Exposición: Cuerpo, fragmento y memoria.*



El título de esta obra está dado a través de la oración *El que no juzga*. La palabra juzgar posee aquí el significado de formar juicio u opinión sobre algo o alguien. Denotativamente el nombre de la obra se engarza perfectamente a uno de los signos interiores de la imagen, aminorando el impacto de otros signos presentes. El nombre de esta obra prepara al observador al momento de emitir un juicio.

Esta imagen presenta en un primer plano el torso de un hombre desnudo sentado sobre un pequeño banco. Este personaje por su complexión corporal se intuye joven. Por efectos de la edición, el cuerpo aparece recortado, únicamente es perceptible el torso sentado en el banco. A su vez deja a la vista el área genital y la parte superior de los muslos. El abdomen está cubierto por los brazos que están cruzados sobre él. Todo el cuerpo está levemente inclinado hacia la derecha y el frente, casi en un movimiento oscilante. El codo izquierdo del personaje hace presión sobre la mano derecha, que trata de abarcar un lado de la cintura. La pose connota temor, miedo, sobrecogimiento. El pene está

flácido y retraído. En un segundo plano se ve la ilustración de un hombre joven barbado cubierto con una capa anudada bajo la barbilla. Un halo lumínico enmarca su rostro. Se trata de una reproducción litográfica de la efigie del Sagrado Corazón de Jesús, típica imagen de amplia circulación entre los sectores populares católicos de la región centroamericana. Esta representación de Cristo se caracteriza por su mirada beatífica, poseedora de una serena autoridad. Como único elemento de la composición se identifica el borde del pequeño banco, que puede entenderse como un banquillo, que evoca el *banquillo de los acusados*, propio de una escena de un juzgamiento. Su posición es de aflicción, sentado trata de cubrir su desnudez. Por efectos de iluminación la autora logra integrar la litografía de Sagrado Corazón de Jesús como un personaje más, diluyendo los límites entre un objeto y el personaje, con lo que hace veraz la *aparición*, a través de una metáfora de la presencia divina, que conlleva a estados de culpa y contrición.

Sussy Vargas logra un perfecto encadenamiento entre título e imagen, refractando la denotación, hombre con una representación de Cristo, para llevar al observador a través de la semiosis a connotar que *el observador* será el que no debe juzgar. La autora une signos disímiles como el religioso y el sexual para brindar un mensaje de liberación personal ante la propia sexualidad, tradicionalmente concebida como una afrenta ante Dios. *El que no juzga*, hace ver a un hombre indefenso ante una fuerza sobrenatural. El área genital aparece en su estado natural, sin erección, lo que conlleva una lectura carente de poder y machismo. Vargas no presenta al hombre en el discurso tradicional de fuerza y valentía.

Esta obra muestra la presencia del discurso religioso, simultáneamente a la de una masculinidad natural, vulnerable a un poder superior a él, con lo que no recurre al discurso tradicional de representación de lo masculino, propio del patriarcado.

Inercia, Costa Rica, 1996. Sussy Vargas. Exposición: Legados y ausencias.



La palabra inercia posee dos acepciones: una la de flojedad, desidia e inacción. La otra, de incapacidad de los cuerpos para salir del estado de reposo, para cambiar las condiciones de su movimiento o para cesar de él, sin la aplicación o intervención de alguna. Como título esta obra nombra, el aspecto denotativo que muestra la imagen en su interior. Un cuerpo masculino inerte. Esta obra tiende a ver vincular la fotografía a la pintura, prueba de ello es el elaborado marco de madera que las circunda. Hay un interés por remarcar su valor estético, acercándose al concepto del arte objeto.

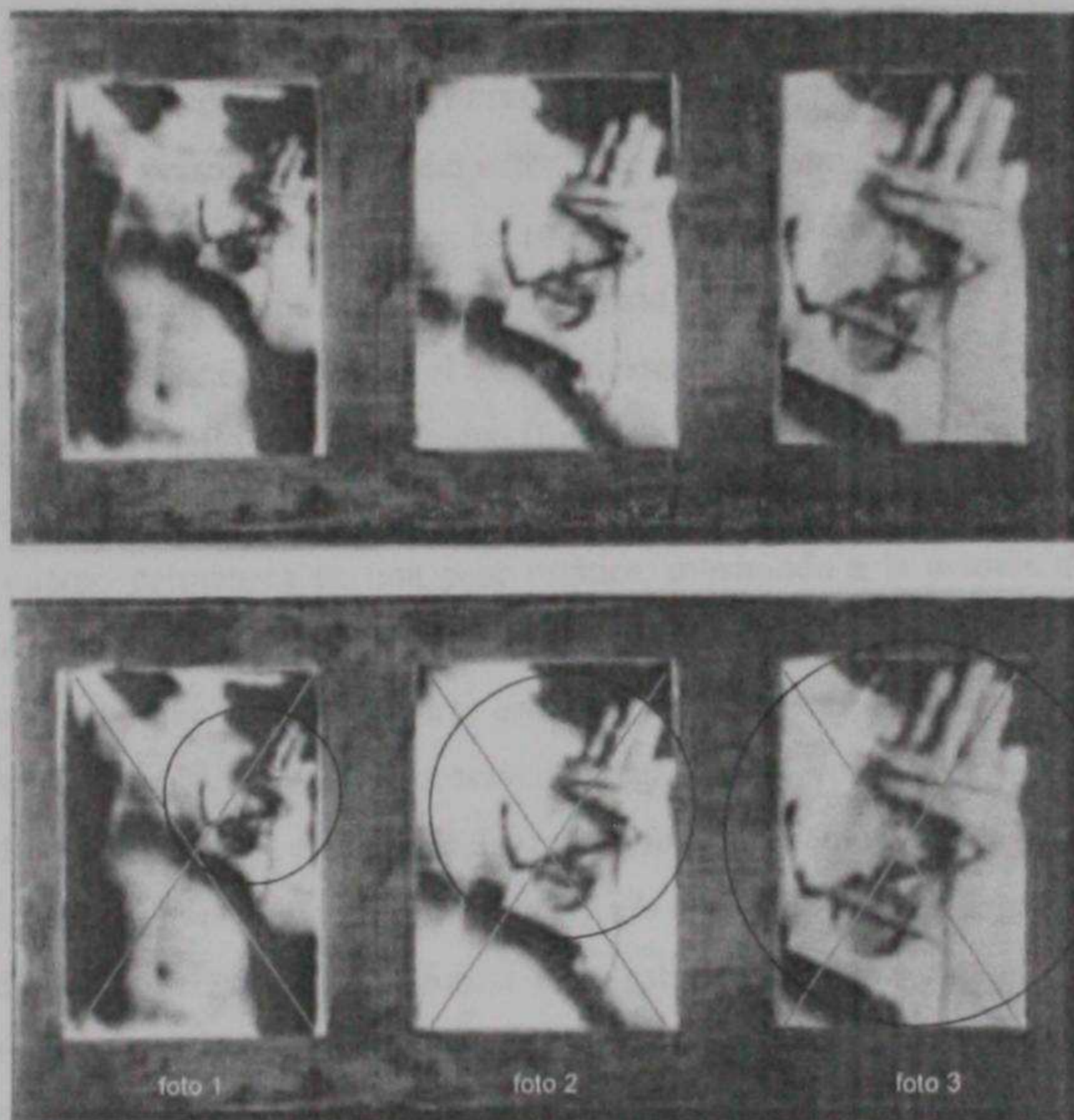
Esta obra está constituida por cuatro fotografías, una en la parte superior y tres más pequeñas abajo. La fotografía No. 1 muestra el cuerpo inerte de un hombre desnudo. Un lienzo cubre su rostro, cuello y la parte superior del tórax, así como la mitad de las piernas. Que expuesto al observador el tronco y área genital. Las fotografías dos, tres son ilegibles, mientras que la No. 4, presenta el perfil de un cuerpo, que deja entrever que se trata de un varón, del que se muestra el mentón y la parte superior lateral del un desnudo masculino. Sin duda la mayor fuerza como signo es la foto No. 1. Por la posición de las manos y el título que la autora de impone, el cuerpo pasa a percibir casi con un objeto que una fuerza (la inercia) lo mantiene inmóvil.

El gesto de cubrir el rostro, hace anónimo al personaje y además, amortigua el impacto de presentar un cuerpo masculino desnudo, el lienzo sobre el rostro orienta la lectura no a la de un desnudo que muestra el sexo, sino a la de un cadáver, alejándose de cualquier connotación erótica que el desnudo pueda significar. Vargas utiliza esta estrategia como un sello de seguridad ante una posible censura.

La autora presenta el cuerpo frontalmente, lo que obliga al observador a observar el cuerpo masculino. Pero el tipo de hombre que se muestra es natural, como la muerte que se intuye. Este personaje está despojado de erotismo, por la fuerte carga significativa del rostro cubierto por el lienzo, que emite una fuerza significativa tal que desvía cualquier insinuación erótica. La masculinidad que se presenta está desprovista de cualquier representación patriarcal, ya que el hombre se muestra inactivo, vulnerable.

Inercia contiene un discurso de muerte, inactividad, vinculado al del cuerpo masculino visto como algo natural. De igual manera guarda remanentes del discurso religioso, ya que la imagen del cuerpo desnudo remite a los Cristos de la piedad, algo que queda remarcado con el enmarque elaborado.

Estigmas, Costa Rica, 1998. Adela Marín, Exposición: *Legados y ausencias* (1998)



El estigma además de su acepción de marca o señal en el cuerpo, el DRE alude a su significado como símbolo de la participación de las almas de los santos en la pasión de Cristo (llagas en las manos, pies y costado). Este segundo significado de estigma hace que el título empleado por Marín vaya más allá de una huella sobre la piel, ya que este nombre puede connotar pasión, vocablo que de por sí trae a su vez otro cúmulo de significaciones. El nombre escogido orienta la lectura de la obra desde la perspectiva emocional y no desde el punto de vista físico.

La imagen creada por Adela Marín esta formada por tres fotografías en blanco y negro, sobre una superficie de madera, que dan cuenta de una aproximación a un hombre que desnudo muestra un objeto en su mano. Al presentar la obra en un tríptico, da paso a crear una narración que la logra a través del acercamiento en tres momentos diferentes,

cada uno más cerca al personaje. Podría indicarse que se trata de tres planos, similares a los utilizados en el cine: un plano general, un medio y un close up.

El primer plano (foto 1), el general que muestra específicamente, el torso de un hombre desnudo, quedan cortados los brazos, cintura y cabeza, únicamente aparece sobre el lado derecho del personaje una mano extendida, que muestra amarrada, un pequeño trozo de papel con una imagen indefinida. La segunda imagen (foto 2) muestra la misma mano extendida y se distingue que lo que tiene amarrado es una fotografía de una mujer. En este plano desaparece parte del torso, el cual únicamente se percibe, porque se visualiza el pecho y parte del cuello. El tercer plano (foto 3) muestra en detalle la mano y es visible el retrato de una mujer, en esta imagen el cuerpo es casi imperceptible.

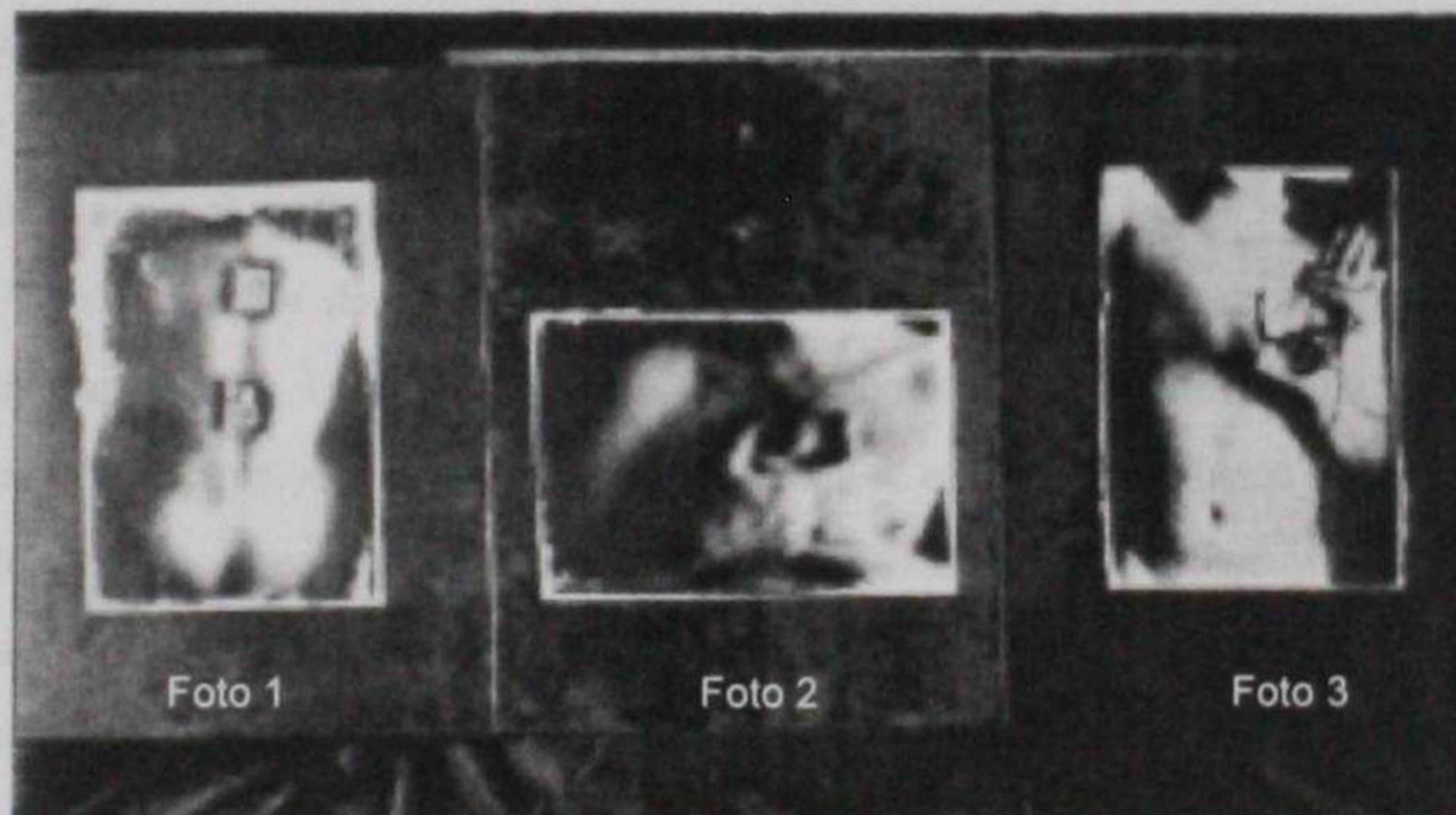
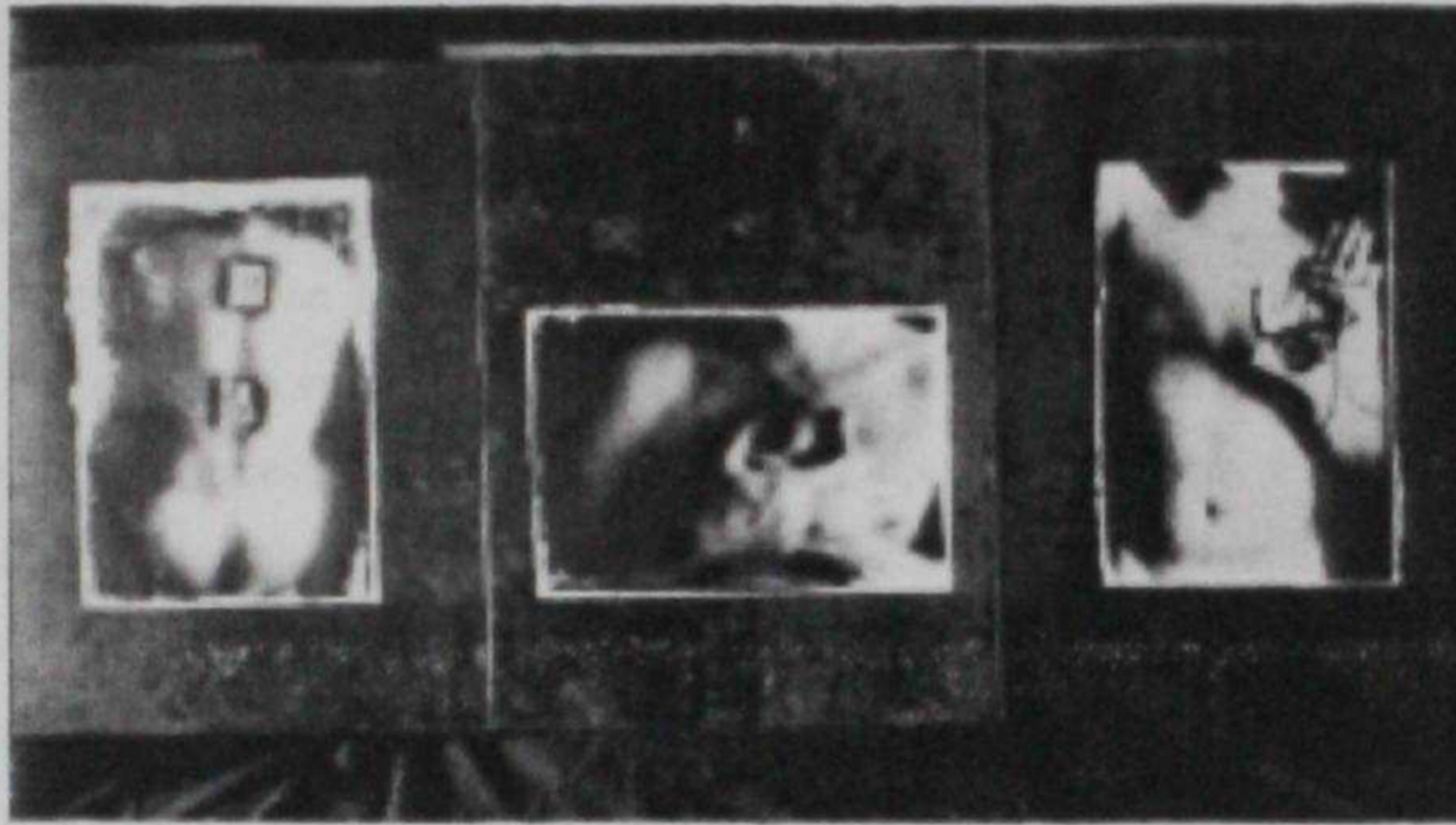
El cuerpo permanece en una pose estática, mostrando a la manera de los santos la fotografía que ahora puede interpretarse como el estigma, el personaje adopta una pose grandilocuente, como santo que porta este tipo de marcas en el cuerpo¹¹⁵. Al mostrar su marca, se dirige directamente al observador para que la vea, en un acto exhibicionista. Marín utiliza como únicos elementos el lazo y la fotografía como estrategia de connotación. El lazo implica que el personaje *lleva amarrado al cuerpo*, no puede desprenderse de la imagen de una mujer, que se transforma en su estigma, de esta forma el vocablo adquiere otra interpretación, ahora como desdoro o mala fama.

Adela Marín si bien no define claramente su complexión física, expone a un varón de apariencia fornida, que con hidalguía muestra esa marca que lleva amarrada, la imagen de una mujer. El hombre de esta obra es un hombre que muestra sus sentimientos y en cierta forma sus debilidades. Aunque no se muestra a un hombre dentro de los roles patriarcales, el mostrar su estigma es un pequeño paso a mostrar una masculinidad diferente a la que la tradición ordena.

Esta obra muestra un discurso centrado en el varón mismo, donde se entrelaza el discurso erótico y el religioso. La desnudez parcial ratifica lo erótico con su acercamiento pausado, hace crecer el interés por estar cerca de él, el cual se va desvaneciendo conforme se lee el acercamiento. Junto con este discurso se percibe la recurrencia del discurso religioso, tanto en la pose como en el título de la obra. Estos discursos integrados connotan, juntos, el dolor persistente por la imagen (¿mental?) de esa mujer, que la lleva atada a una parte del cuerpo.

¹¹⁵ Esta pose es similar a las múltiples representaciones de Cristo resucitado, o santos que portan estigmas.

Sin título, Costa Rica, 1998. Adela Marín
Exposición: *Legados y ausencias* (1998)



Esta obra no titulada, muestra tres imágenes rectangulares del mismo tamaño, colocadas en forma tal que forman un ritmo visual, vertical - horizontal - vertical. Las imágenes están sobre una superficie de madera, y dan la impresión de ser antiguas, a través de un revelado irregular en los vértices, así como en su impresión y tratamiento de superficies. Son fotografías que han sufrido un tratamiento, que las vincula al grabado. Todas las piezas que integran esta obra muestran a un hombre desnudo, del cual se encuadran diferentes partes de su anatomía. Cada una de estas imágenes están unificadas por ser el mismo modelo quien se muestra en las tres. Existe el interés de Marín por agregar a su imagen un tratamiento pictórico, como lo demuestra el tratamiento a la superficie de la imagen y su

deseo expreso de presentarla sobre madera, con lo que da un giro en la presentación de la obra fotográfica.

La fotografía 1 muestra a un hombre desnudo de espaldas, en posición encucillada. Sobre la espalda, siguiendo la línea de la columna vertebral, muestra dos pequeños marcos con fotografías. El espacio no se percibe, la imagen cubre todo el campo visual. La foto 2 muestra al personaje en forma frontal, se percibe el torso desnudo y ambas manos que cubre el pecho, pero a su vez sostienen una pequeño cuadro con una imagen en su interior. La tercer imagen muestra el torso del personaje, amputado de rostro, y extremidades, a no ser por la mano derecha que presenta una imagen amarrada. No se muestran los genitales, ni si alude a ellos.

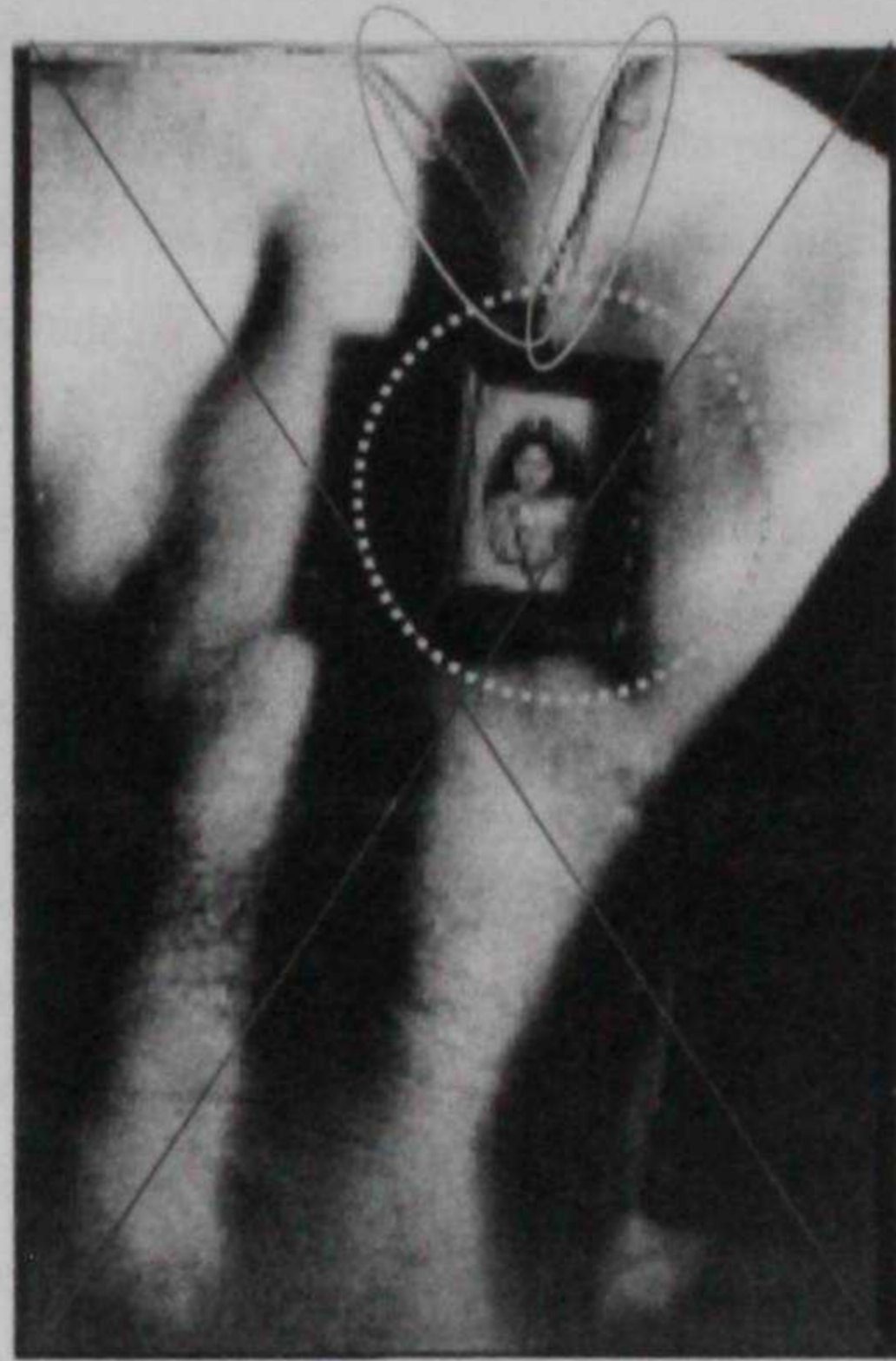
Marín únicamente utiliza los pequeños cuadros con fotografías, el lazo y una pequeña imagen sobre papel como elementos connotativos. Los cuadritos orientan a pensar en recuerdos, en tiempos pasados atesorados, que el varón lleva sobre si mismo. Estos son parte de su ser y motivo de sentimientos, su acercamiento al corazón en la foto 2 y el mostrarla como estigma en la foto 3. El lazo como signo de unión reforzada.

El hilo conductor de estas tres imágenes el cuerpo del mismo modelo, que aparece en diferentes posiciones. La sintaxis de las tres imágenes dan a entender que en el cuerpo, ese varón lleva recuerdos sobre su ser, algunos cercanos al corazón, y otros como estigmas. El personaje revela situaciones emocionales posiblemente pasadas, que se van dando rítmicamente en ese corto espacio de vida representada.

Esta obra presenta a un varón que muestra sus sentimientos. Su desnudez alude a la sinceridad con que muestra sus recuerdos de su vida, algunos convertidos en estigmas. A pesar de mostrarse como un hombre de complexión fuerte, Marín revela un momento íntimo de un personaje masculino, que de acuerdo con el mandato patriarcal no debe hacer nunca, mostrar sus sentimientos en forma tan abierta, eso se hace ante sí mismo en la intimidad. Se está ante una faceta poco reconocida en un hombre. La fotógrafa la materializa.

Si bien el desnudo alude a un discurso erótico, este se diluye ante un discurso sobre el varón y sus sentimientos. En cierta forma se recurre al discurso religioso, que utiliza en la marca del estigma y en colocar la fotografía en el pecho como una llama doliente permanente.

Huella, Costa Rica, 1998. Adela Marín. Exposición: *Legados y ausencias* (1998).



La palabra *huella*, alude a señal, a la acción de hollar, a rastro o vestigio que deja una persona, animal o cosa, como una impresión profunda y duradera, indudablemente es a su vez un indicio. Como título de esta obra, condiciona su lectura por la vía del indicio y de vestigio. Adela Marín utiliza, en forma inmediata, únicamente este vocablo del cual se desprende el sentido último de la pieza.

La imagen está constituida por la espalda de un hombre desnudo. El encuadre es abarcador de esta parte del cuerpo, que insinúa la presencia de las demás partes del cuerpo como el cuello y los brazos. Se trata de una espalda musculosa, que connota fuerza y condición física del personaje, quien se encuentra en un espacio indeterminado. Marín, en esta obra, elude lo genital en forma contundente.

Como elementos colocados para crear connotación incluye un pequeño cuadro con retrato fotográfico, el marco se intuye de madera, el cual pende sobre la espalda del

personaje, gracias a un delgado hilo rojo que se estima atado al cuello del personaje. Por la posición y figura, asemeja un escapulario¹¹⁶.

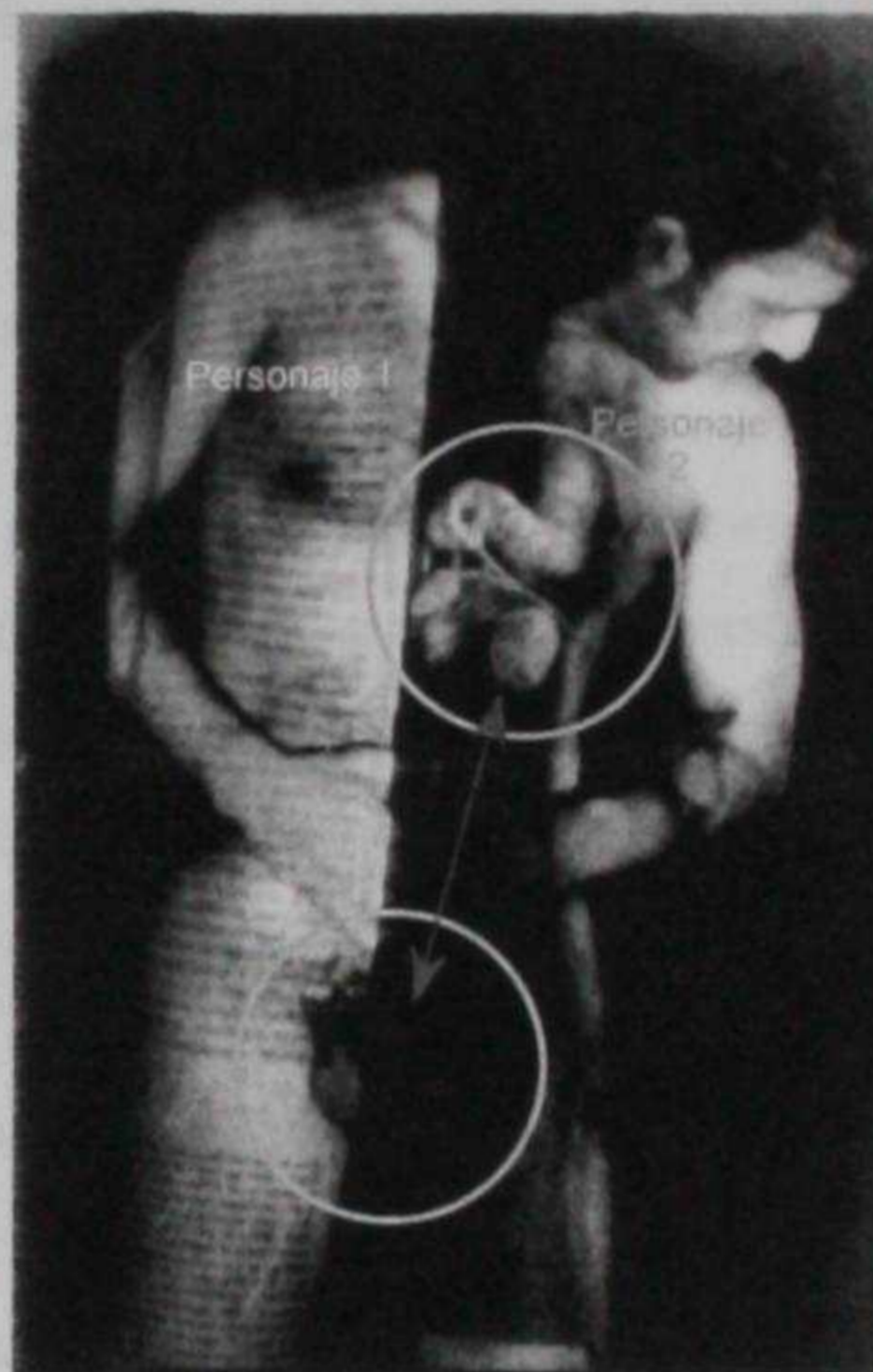
Esta obra se trata de una fotografía a color, que ha recibido un tratamiento en su superficie lo que brinda una semejanza al grabado. Se nota el énfasis en la iluminación con el objeto de resaltar la musculatura del personaje, lo que le crea un acercamiento veraz. Adela Marín a través de la unión del cuadrado y el hilo rojo sobre el cuerpo crea una unidad sintáctica en si misma, de relación entre los objetos y el personaje. La fotografía presenta gran detalle al mostrar rugosidades propias de esa parte del cuerpo.

Se presenta a un hombre fuerte, de acuerdo con la representación de los cánones patriarcales, pero al que se ven recuerdos que lleva colgados a su ser, y al cual parece tener devoción el personaje. Se rompe el interdicto patriarcal de ocultar los sentimientos e intimidades. Aunque el hombre esta de espaldas y no establece una comunicación directa con el observador, si se notan estos sentimientos colgados o que lleva en la espalda.

Adela Marín presenta un discurso erótico a través de la desnudes masculina, la cual sitúa en la espalda del personaje, del cual solo se insinúa el resto del cuerpo, además se entrecruza el discurso religioso al colocar el recuerdo (el cuadrado) a la manera de un escapulario, propio de una devoción religiosa.

¹¹⁶ El escapulario es según el DRAE entre una de sus acepciones es la de ser dos pedazos pequeños de tela unidos por dos cintas largas para echarlo al cuello, y lo usan por devoción los seglares. Otro significado es que constituye una práctica devota en honor a la Virgen del Carmen, que consiste en rezar siete veces el padrenuestro con el avemaría y el *gloriapatri*.

Adán escrito, Costa Rica, 1999. Adela Marín. De la serie Prima culpa. Expuesta hasta el 2001.



Con el título de *Adán escrito*, Adela Marín presenta una obra con desnudo masculino, diametralmente opuestas a las presentadas en sus exposiciones anteriores. Esta pieza forma parte de una serie de tres denominada *Prima culpa*. El nombre de ésta pieza alude a lo que puede decirse de Adán un nombre de hombre, vinculado al texto bíblico, específicamente al libro del Génesis. Adán es el primer hombre, del cual deviene toda la humanidad, y el cual ha sido tema obligado en toda la representación pictórica cristiana desde la Edad Media y durante toda la Edad Moderna. Dependiendo de la época y preceptos morales de las distintas regiones europeas, se le ha representado desnudo o con un lienzo sobre el sexo. Se está ante un pretexto para la representación de un desnudo masculino, y como eso parece emplearlo Marín.

Marín a través de recursos técnicos, como la impresión fotográfica sobre una película transparente, logra planos sobrepuestos que se vinculan entre sí. Creando el efecto de figura fondo, con lo que logra integrar dos personajes en uno solo. Con este truco hace emerger una segunda figura que acompaña el personaje principal, de forma magistral y a su vez críptica. Este es un recurso fotográfico logrado gracias a las nuevas tecnologías, y es

un ejemplo de la evolución del concepto de cómo hacer fotografía, incluso debido a su gran formato.

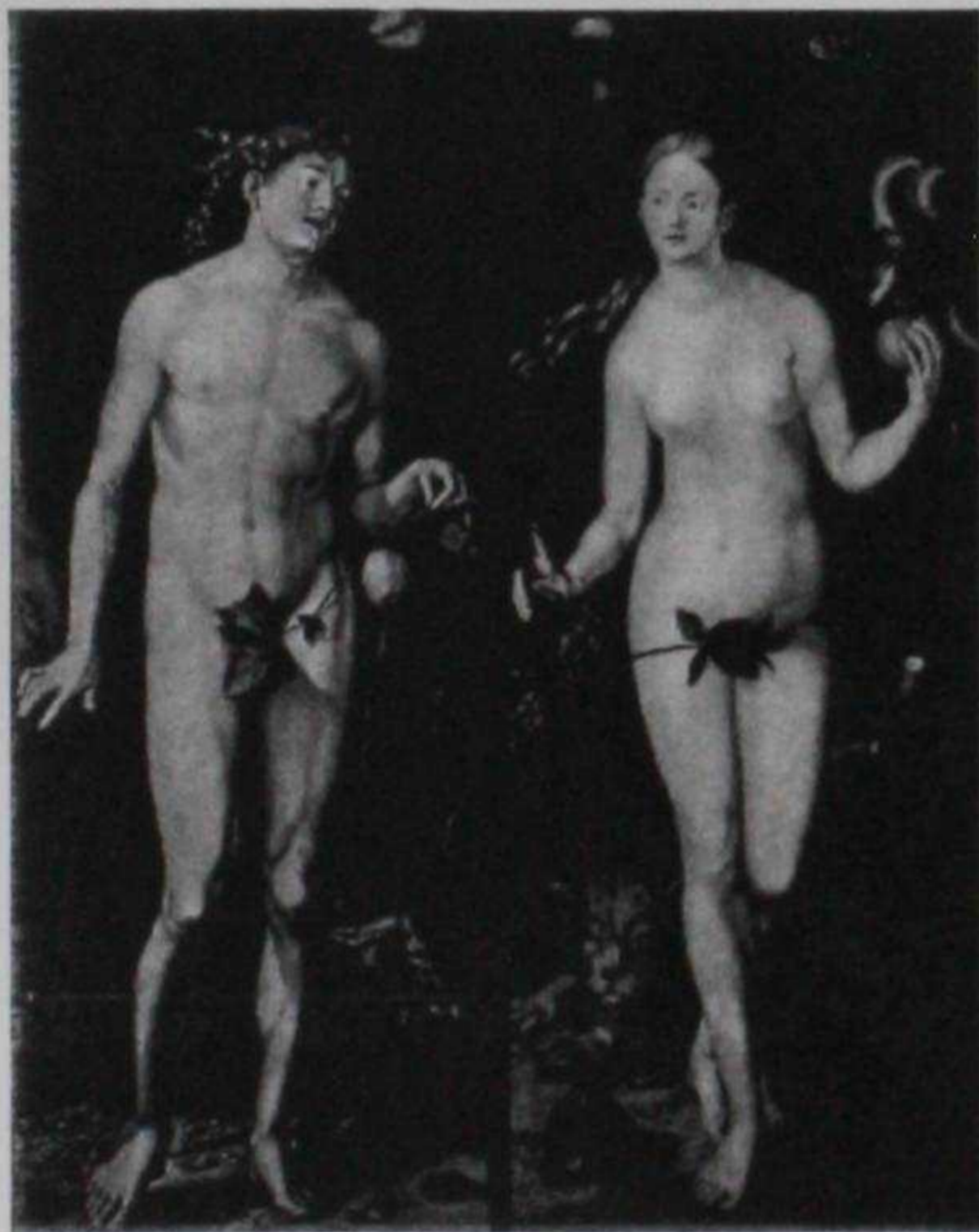
Adán escrito, es un desnudo masculino frontal, de un hombre que parcialmente inclinado hacia el frente desvía el rostro hacia la derecha, de la cámara. Con esta pose únicamente deja ver el cuerpo y elude la vista al observador. Sus manos las mantiene sobre el abdomen, dejando al descubierto el área genital. La complexión del personaje regular, pero denota el trabajo en la definición muscular. El cuerpo aparece cubierto en algunas áreas de vello. Si bien el hombre se exhibe tal cual, hay indicios de recato ante el observador. Pero este gesto en parte queda anulado ante la presencia del otro personaje, del cual únicamente se percibe parte del hombro y brazo de cuya mano ofrece al personaje 1, una pequeña rama con un fruto rojo. Lo que aparentemente es un movimiento de recato en el personaje desnudo, se puede percibir como un acercamiento al personaje 2. Se está ante el encuentro de dos figuras.

Como elementos connotativos, Marín en un plano de la obra utiliza la reproducción de un texto, que es ilegible y que según la fotógrafa es un relato sobre la obra *Adán y Eva* de Durero. El texto es colocado sobre el cuerpo del personaje 1. En otro plano de la obra, es notorio como único elemento perceptible, una pequeña rama con un fruto rojo. El nombre de *Adán escrito* de la obra, orienta a la lectura connotativa, de que se trata del fruto del bien y del mal, regularmente representado por una manzana. Este fruto, según el texto bíblico, fue dado por Eva a Adán, aconsejada por una serpiente, acto por el cual desencadena la condena eterna de la humanidad. Aquí surge un intertexto pictórico, la representación de *Adán y Eva*. Habrá que notar la relación entre fruto y sexo que se realiza por medio de color y forma, la manzana similar a los genitales, ambos cuelgan.

Marín no recurre a la alusión del intertexto, sino que lo incluye en su obra. A través de la sintaxis de proximidad de las imágenes logra crear una escena peculiar. La mano que aparece sobre el pecho del personaje 1 es un segmento del *Adán* de Durero (ver obra abajo), solo que impresa al revés. La autora logra el acercamiento de los dos varones, uno de los cuales, está por entregarle el fruto prohibido. He ahí que la pose del personaje 1 no pueda interpretarse como recato, sino como duda y en cierta forma angustia (ver la posición de las manos sobre el abdomen). Se está ante un encuentro entre dos varones donde uno ofrece lo prohibido.

Se está presente ante un representación compleja y encriptada de una relación homosexual. Marín presenta otra faceta de la masculinidad, regularmente no representada por el discurso patriarcal. La artista rompe los prejuicios de una sociedad que tiende a la homofobia y al machismo, de una forma elegante y codificada en extremo.

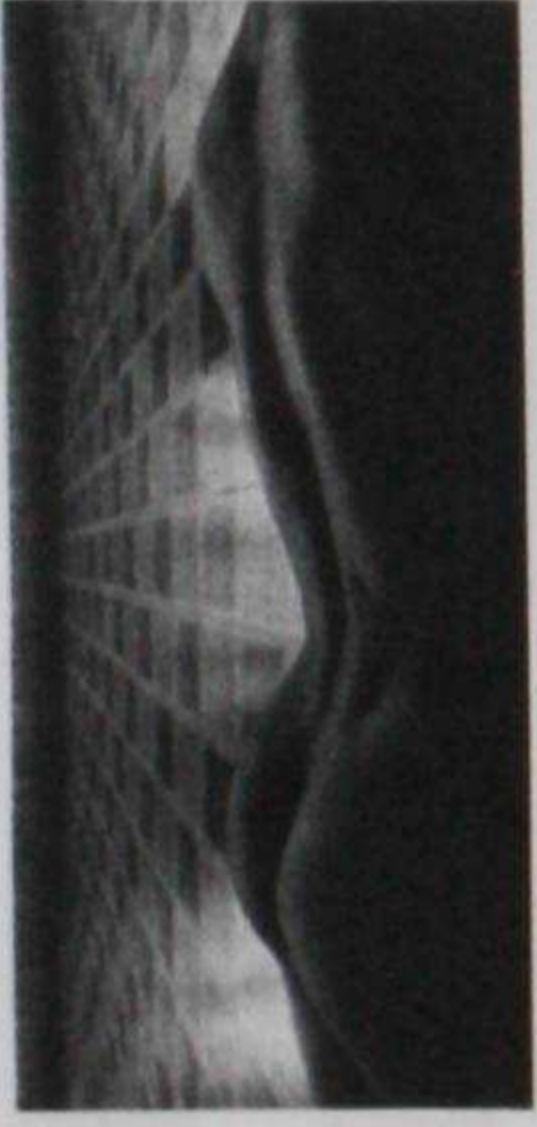
Esta obra presenta un discurso erótico, el personaje 1 se muestra como un sujeto de deseo, pero se entrelaza el discurso religioso, al poner de manifiesto el texto bíblico y las alusiones a la tentación y pecado. Igualmente se mezcla el discurso propio de la historia del arte al incluir textos directamente de la tradición artística universales. Esta pieza presenta un discurso artístico propio de la postmodernidad, donde además del empleo de nuevos materiales en la *construcción* deliberada de la imagen, existe una apropiación de discurso artístico de otros autores, como pre-textos simbólicos.



Adán y Eva, A. Durero



Adán, de Durero. Apropiado por Adela Marín para integrarlo a su obra. Nótese la inversión de la posición de Adán que asume la posición de Eva (lo femenino).



Cordillera 1986

Exposición Tricono



Fuego en la oscuridad 1994

Exposición colectiva

Enrique Estrada



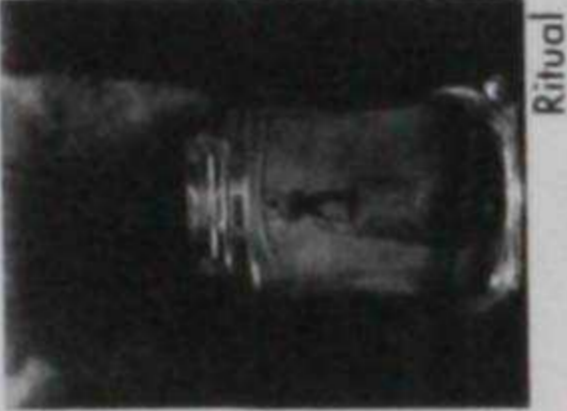
Tiempo inminente



No muy tarde, no nunca...



Clepsidra herida



Ritual



Génesis del deseo

Exposición: La otra metáfora

Daniel Hernández-Salazar



1995

Ecce Homo
Exposición Ecce Homo



Dorso



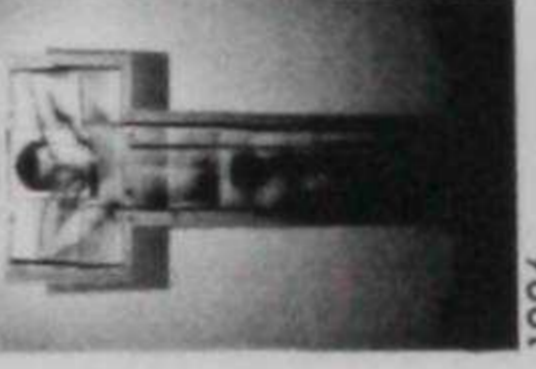
Sueño de una tarde de verano



Sebastian



Sueño



1996

El Cristo de mis pasiones
Exposición Eros & Thanatos



La piedad de la muerte



El camino del dolor



Leonardo Izaguirre



1995

Sin tí tulo
Exposición La ciudad de los miedos



Sin tí tulo



Sin tí tulo



Sin tí tulo



Sin tí tulo

Giorgio Timms



1990

Sin tí tulo.
De la serie: Proyecto Efe



1994

Sin tí tulo.
De la serie: Desencuentros



1995

Sin tí tulo.
Proyecto inconcluso



1997

Sin tí tulo.
De la serie: Prometeos



1999

Sin tí tulo.
De la serie: Lo uno y lo múltiple

Jaime David Tischler



1994

Alas rotas



La ley del deseo (di ptico)



Exposición: Fragmentos de un deseo mendicante



A dos velas



El martirio de San Sebastián



Carpe diem

1998

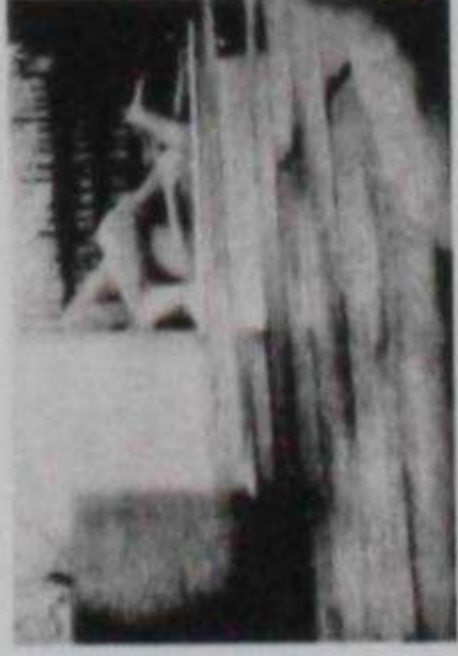
Accesorios para baño



El deslumbramiento



El jardín de las delicias I y II (di ptico)



La circuncisión



El contorno de tu existencia

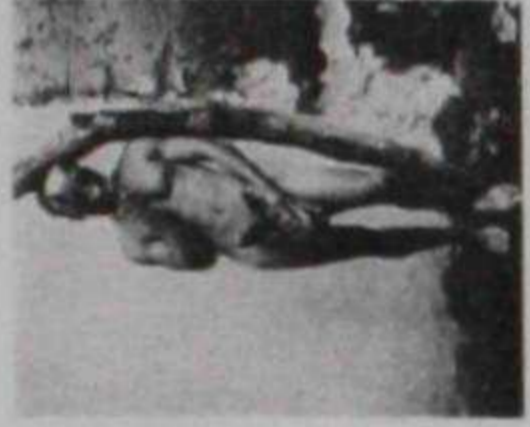


Nicaragua

Javier Berrios Andino



Sin tí tulo conocido (a)
circa 1995-1999



Sin tí tulo conocido (b)
circa 1995-1999



Columna I (19

Expuestas en Holanda sin identificar el nombre de la expo.

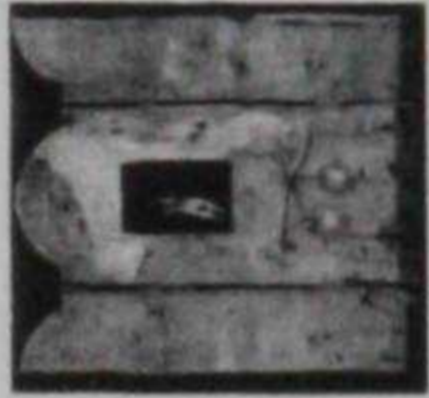
Expo: Materia nue
(2001)

Fotografías de desnudo masculino realizadas por mujeres

Sussy Vargas
Costa Rica



Déjame amarte así.
(1996)



Qué hago con este
corazón (1996)



Inercia (1996)



El que no juzga (1996)



Contemplación (1999)

Expo: Cuerpo, fragmento y memoria (1997)

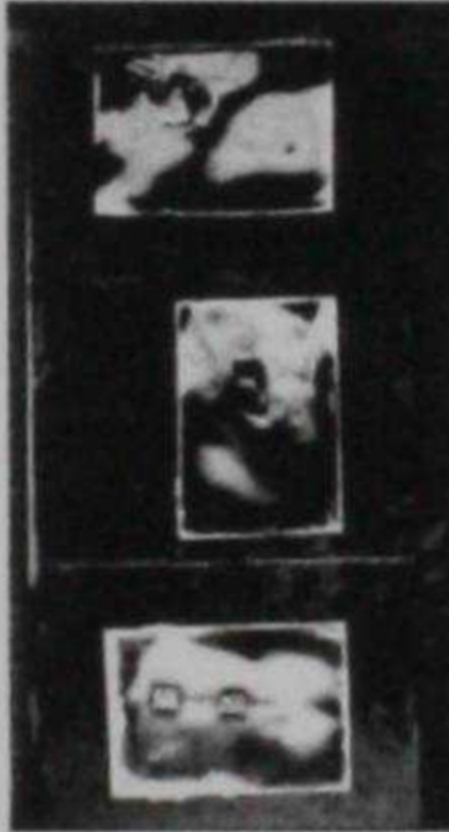
Expo: Legados y ausencias (1998)

Expo colectiva:
Imágenes de hombres (2001)

Adela Marín
Costa Rica



Estigmas (1998)



Sin tí tulo (1998)



Huella (1998)



Quisiera (1999)



Adán escrito
(1999)

Expo. Legados y ausencias (1998)

Expo: Collage

Expo. Metáfor
de luz



SIDUNA



FI20584