

Reconceptualizando las masculinidades nacionales a través de la lente de la fotografía  
homoafectiva: cuatro proyectos de Argentina, México y Brasil

by

Thomas Shalloe

A Dissertation Presented in Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree  
Doctor of Philosophy

Approved June 2019 by the  
Graduate Supervisory Committee:

David W. Foster, Chair  
Cynthia Tompkins  
Carmen Urioste-Azcorra

ARIZONA STATE UNIVERSITY

August 2019

## ABSTRACT

This doctoral dissertation proposes an analysis of a selection of photographic series by a diverse group of Latin American photographers such as Argentinian Gustavo Di Mario, Brazilians Claudio Edinger and Alair Gomes, and Mexican Dorian Ulises López Macías. The analyzed material focuses on a revision of characteristics of masculinity and imperative heteronormativity in the discourses on their respective national identities. The projects put-fourth by these four artists represent a political proposal that unveils the homoaffective possibilities of their photographic referents. Susan Sontag postulates in her *On Photography* (1979) that “the powers of photography have in effect de-Platonized our understanding of reality, making it less and less plausible to reflect upon our experience according to the distinction between images and things, between copies and originals” (179). These artists understand the power of the image and, through its meticulous composition, they propose to not only photograph, but to also narrate the reality of dissident identities and their belonging to a collective national identity.

## RESUMEN

Esta tesis doctoral ofrece un análisis de una selección de diversos fotógrafos latinoamericanos como el argentino Gustavo Di Mario, los brasileños Claudio Edinger y Alair Gomes, y el mexicano Dorian Ulises López Macías. Las obras analizadas proponen una revisión de las características de masculinidad y la heteronormatividad imperativa en los discursos de sus identidades nacionales respectivas. Los proyectos de estos cuatro artistas representan una propuesta política que hurga en las posibilidades homoafectivas de sus referentes fotográficos. Susan Sontag afirma que “the powers of photography have in effect de-Platonized our understanding of reality, making it less and less plausible to reflect upon our experience according to the distinction between images and things, between copies and originals” (179). Los artistas entienden el poder de la imagen y, a través de su composición meticulosa, proponen retratar y relatar la realidad de las identidades disidentes y su pertenencia a una identidad nacional.

## DEDICATION

For my family.

## ACKNOWLEDGMENTS

I would like to take this opportunity to thank all those who have directly or indirectly supported me in my academic endeavors.

First and foremost, thanks to my dissertation committee chair, Dr. David W. Foster whose continued support, feedback, and generosity and belief in my capabilities have motivated me to keep working in order to reach this professional, academic, and personal goal that at times I thought was beyond my reach.

I would like to thank my other committee members Dr. Cynthia Tompkins and Dr. Carmen Urioste whose feedback and constructive criticism have not only challenged me to think about my work from different perspectives and improve it whilst continuing to grow as a scholar.

Finally, thanks to all of my peers, those from the graduate program in Spanish at Arizona State University and beyond, whose *compañerismo* has been so crucial during this journey. Especially to Dr. Jorge Casalduero who has become more than family to me. And to Patricio Simonetto who has been, not only a great friend, but an excellent interlocutor with whom my scholarship and worldview is enriched with every conversation. Without their moral, academic, and emotional support I don't know if I would have made it this far.

## TABLA DE CONTENIDO

	Página
LISTA DE FIGURAS.....	v
CAPÍTULO	
1 INTRODUCCIÓN .....	1
Barthes, lenguaje y fotografía.....	2
Gustavo Di Mario.....	8
Dorian Ulises López Macías.....	11
Claudio Edinger .....	15
Alair Gomes .....	15
2 LA FOTOGRAFÍA HOMOAFECTIVA Y CARNAVALESCA: EL CASO DE LOS BRASILEÑOS CLAUDIO EDINGER Y ALAIR GOMES .....	18
El pionero de la fotografía homoerótica brasileña .....	39
3 FOTOGRAFÍA Y FÚTBOL: LA (HOMO)SOCIALIZACIÓN DEL VARÓN ARGENTINO EN <i>POTRERO</i> (2004) DE GUSTAVO DI MARIO.....	54
<i>Potrero</i> .....	56
Los chicos del potrero .....	59
¿Homosexualidad latente? .....	64
Los hinchas.....	72
4 LOS POTROS DE LA PAMPA: LA HOMOERÓTICA GAUCHESCA DE DI MARIO EN SU <i>INTERIOR</i> (2011).....	93
Las convenciones del “interior”.....	96

CAPÍTULO	Página
La naturaleza del gaucho .....	101
Las convenciones de <i>Interior</i> .....	110
Retratos del criollismo .....	132
5 EL HIJO DE LA CHINGADA EN EL ESPEJO: REFLEJANDO EL	
“MEXICANO” EN INSTAGRAM.....	144
La red social de las fotos.....	147
Reflejar lo “mexicano” .....	152
Instagram y arte.....	156
Intermedialidades y geolocalizaciones .....	160
Los hijos de la Chingada.....	162
“ <i>Este Otro es como yo</i> ” .....	166
“Lo que se ve, no se pregunta” .....	178
6 CONCLUSIÓN .....	181
REFERENCIAS .....	189
BIOGRAPHICAL SKETCH.....	192

## LISTA DE FIGURAS

Figura	Página
1. Foto de <i>Carnaval</i> (1996) incluida en <i>Flesh and Spirit</i> (2006), p. 24.....	28
2. Foto de <i>Carnaval</i> (1996) incluida en <i>Flesh and Spirit</i> (2006), p. 79.....	28
3. Foto de <i>Madness</i> (1997) incluida en <i>Flesh and Spirit</i> , p. 18. ....	30
4. Foto de <i>Madness</i> (1997) incluida en <i>Flesh and Spirit</i> , p. 58 .....	32
5. Foto de <i>Madness</i> (1997) incluida en <i>Flesh and Spirit</i> , p. 59 .....	32
6. Edinger, Claudio. “Sin título” <i>Flesh and Spirit</i> , p. 1.....	36
7. Foto de Alair Gomes, la playa de Ipanema años 70.....	41
8. Foto originalmente de <i>Rio</i> (2003), incluida en <i>Flesh and Spirit</i> , p. 68.....	41
9. Foto de Alair Gomes de su serie: “A Window in Rio”, Rio de Janeiro, 1975 .....	44
10. Foto de Alair Gomes. Barra da Tijuca, Rio de Janeiro entre 1967-1977 .....	45
11. Foto originalmente de <i>Rio</i> (2003), incluida en <i>Flesh and Spirit</i> , p. 94.....	46
12. Foto de Alair Gomes. Playa de Ipanema, Rio de Janeiro, años 70 .....	48
13. Foto originalmente de <i>Carnaval</i> (1996), incluida en <i>Flesh and Spirit</i> , p. 65.....	49
14. Recorte de foto de Alair Gomes. Carnaval, Rio de Janeiro años 60.....	51
15. Di Mario, “Sin título”. <i>Potrero</i> (2004) .....	58
16. Di Mario, “Sin título”. <i>Potrero</i> (2004) .....	67
17. Di Mario, “Sin título”. <i>Potrero</i> (2004) .....	68
18. Di Mario, “Sin título”. <i>Potrero</i> (2004) .....	70
19. Di Mario, “Sin título”. <i>Potrero</i> (2004) .....	71
20. Di Mario, “Sin título”. <i>Potrero</i> (2004) .....	76
21. Di Mario, “Sin título”. <i>Potrero</i> (2004) .....	78



Figura	Página
22. Di Mario, “Sin título”. <i>Potrero</i> (2004) .....	78
23. Di Mario, “Sin título”. <i>Potrero</i> (2004) .....	79
24. Di Mario, “Sin título”. <i>Potrero</i> (2004) .....	83
25. Di Mario, “Sin título”. <i>Potrero</i> (2004) .....	85
26. Di Mario, “Sin título”. <i>Potrero</i> (2004) .....	86
27. Di Mario, “Sin título”. <i>Potrero</i> (2004) .....	87
28. Di Mario, “Sin título”. <i>Potrero</i> (2004) .....	89
29. Di Mario, “Sin título”. <i>Interior</i> (2011) .....	111
30. Di Mario, “Sin título”. <i>Interior</i> (2011) .....	112
31. Di Mario, “Sin título”. <i>Interior</i> (2011) .....	115
32. Di Mario, “Sin título”. <i>Interior</i> (2011) .....	119
33. Di Mario, “Sin título”. <i>Interior</i> (2011) .....	121
34. Di Mario, “Sin título”. <i>Interior</i> (2011) .....	122
35. Di Mario, “Sin título”. <i>Interior</i> (2011) .....	125
36. Di Mario, “Sin título”. <i>Interior</i> (2011) .....	126
37. von Gloeden, “Two Seated Sicilian Youths”. Circa 1900 .....	128
38. Di Mario, “Sin título”. <i>Interior</i> (2011) .....	128
39. Di Mario, “Sin título”. <i>Interior</i> (2011) .....	130
40. Di Mario, “Sin título”. <i>Interior</i> (2011) .....	131
41. von Gloeden, “Faun”. Circa 1900 .....	134
42. Di Mario, “Sin título”. <i>Interior</i> (2011) .....	136
43. Di Mario, “Sin título”. <i>Interior</i> (2011) .....	138

Figura	Página
44. Di Mario, “Sin título”. <i>Interior</i> (2011) .....	139
45. Di Mario, ( <a href="https://www.instagram.com/p/Btvt_RJFmAd/">https://www.instagram.com/p/Btvt_RJFmAd/</a> ) .....	142
46. Captura de pantalla ( <a href="https://www.instagram.com/mexicanomx/">https://www.instagram.com/mexicanomx/</a> ) .....	152
47. [ <a href="https://www.instagram.com/p/BGGYh1SEEKF/">https://www.instagram.com/p/BGGYh1SEEKF/</a> ] .....	158
48. [ <a href="https://www.instagram.com/p/BjoJ9kgBga3/">https://www.instagram.com/p/BjoJ9kgBga3/</a> ] .....	165
49. [ <a href="https://www.instagram.com/p/Bsa_ZPcBTt0/">https://www.instagram.com/p/Bsa_ZPcBTt0/</a> ] .....	169
50. [ <a href="https://www.instagram.com/p/BNHj3fkByVu/">https://www.instagram.com/p/BNHj3fkByVu/</a> ] .....	170
51. [ <a href="https://www.instagram.com/p/BSRYrJ_go7q/">https://www.instagram.com/p/BSRYrJ_go7q/</a> ] .....	171
52. [ <a href="https://www.instagram.com/p/BVyYmtlIG1G/">https://www.instagram.com/p/BVyYmtlIG1G/</a> ] .....	175
53. [ <a href="https://www.instagram.com/p/BHOXkyNjqcP/">https://www.instagram.com/p/BHOXkyNjqcP/</a> ] .....	176
54. [ <a href="https://www.instagram.com/p/BHsk-V5D8rN/">https://www.instagram.com/p/BHsk-V5D8rN/</a> ] .....	177
55. [ <a href="https://www.instagram.com/p/BrGTnofAXo_/">https://www.instagram.com/p/BrGTnofAXo_/</a> ] .....	178
56. [ <a href="https://www.instagram.com/p/BJq7dYkjXPf/">https://www.instagram.com/p/BJq7dYkjXPf/</a> ] .....	180

## CAPÍTULO 1

### INTRODUCCIÓN

“The erotic photograph [...] takes the *spectator* out outside of its frame, and it is there that I animate this photograph and that it animates me”, declara Roland Barthes en su *Camera Lucida* (1981, 59). Esta descripción que surge a partir del análisis de la foto del padre estadounidense de la fotografía homoerótica, Robert Mapplethorpe. La distinción que ofrece el filósofo francés entre la fotografía (homo)erótica y la pornográfica en esta sección es fundamental para entender cómo los artistas latinoamericanos analizados en el presente ensayo recurren al homoerotismo como una herramienta para deconstruir el imperativo heteronormativo en el discurso sobre la(s) identidad(es) nacional(es). Algunos de estos fotógrafos, u *operators* para invocar la terminología propuesta por Barthes, como el argentino Gustavo Di Mario o el brasileño Claudio Edinger, incrustan sus imágenes dentro de fotolibros más tradicionales, mientras que artistas de las nuevas generaciones están realizando series en Internet mediante las funciones provistas por las plataformas de redes sociales, como el mexicano Dorian Ulises López Macías y su proyecto en Instagram.

Si bien *Camera Lucida* aporta al marco teórico del presente análisis, pero, igual que la fotografía homoerótica, se sale de ese marco y busca reconceptualizar algunas ideas de Barthes dado el contexto presentado. Uno de los términos empleados por Barthes es *operator* que él traduce como el fotógrafo que opera la máquina fotográfica (9). No obstante, Barthes desconfía del papel que juega este actor, irónicamente, en todo el proceso de la creación fotográfica. Posiciona su análisis más bien desde su propio rol, como *spectator*, él no es fotógrafo. Describe que la fotografía y su análisis viene desde este punto

de vista, del que observa, pero, a su vez, lee y contempla la fotografía mientras conjetura que

It seemed to me that the *Spectator's* Photograph descended essentially, so to speak, from the chemical revelation of the object (from which I receive, by deferred action, the rays), and that the *Operator's* Photograph, on the contrary was linked to the vision framed by the keyhole of the camera obscura. But of that emotion (or that essence) I could not speak, never having experienced it; I could not join the troupe of those (the majority) who deal with Photography-according-to-the-Photographer. I possessed only two experiences: that of the observed subject and that of the subject observing. (10)

Es decir, desplaza la autoría y la responsabilidad del resultado del proceso fotográfico del artista y se la relega al proceso químico. Sin embargo, las obras analizadas pondrán esa suposición, recogiendo el término de *operator* y ampliándole su acepción para abarcar más de las funciones involucradas en no sólo en una simple fotografía, sino en proyectos que constituyen más bien series en las que las fotografías dialogarán entre sí, además de otros elementos de su composición, para infundirse de significado y guiar la lectura del *spectator*.

### **Barthes, lenguaje y fotografía**

“For me, the Photographer’s organ is not his eye (which terrifies me) but his finger: what is linked to the trigger of the lens, to the metallic shifting of the plates (when the camera still has such things)” (15), sugiere Barthes, reafirmando la poca agencialidad que ejerce en el proceso de la fotografía con la excepción de disparar el obturador. Si bien,

Barthes, hablará del poder que tiene el fotógrafo sobre el sujeto fotografiado (desde la experiencia de haber sido ese sujeto fotografiado), postulando que el sujeto que posa frente a la cámara momentánea y metafóricamente deriva su existencia del fotógrafo: “I constitute myself in the process of ‘posing,’ I instantaneously make another body for myself, I transform myself in advance into an image” (Barthes 10). La pose constituye una suerte de complicidad con el *operator*. Resulta importante resaltar esta complicidad ya que aumenta la lectura homoerótica que sugieren muchas de las fotos; un juego de homoerotismo sutil entre *operator* y referente fotográfico. Barthes continúa sobre la pose: “I lend myself to the social game, I pose, I know I am posing, I want you to know that I am posing, but (to square the circle) this additional message must in no way alter the precious essence of my individuality: what I am, apart from effigy” (11-12).

El *operator* captura, llega a poseer la imagen del sujeto fotografiado, por otro convierte su imagen en un objeto, la fotografía, con el que es capaz de colocar de la manera que él (o ella) quisiera en una secuencia a la hora de exponer su arte y en qué formato hacerlo. Si bien Roland Barthes se aproxima analíticamente a una variedad de fotografías que él habrá llegado a conocer en una variedad de formatos (exhibiciones en museos, revistas, fotolibros, etc.), no indaga sobre cómo estos formatos influyen en la lectura de la foto. Barthes no llega a reflexionar sobre lo que Susan Sontag, por ejemplo, sí recalcó sobre la contemplación de la fotografía. La ensayista estadounidense sostiene en su *Sobre la fotografía* (1979) que “cada fotografía es un mero fragmento, su peso moral y emocional depende de dónde se inserta. Una fotografía cambia según el contexto donde se ve” (90). Es justamente sobre este eje que trabajan los *operators*, que organizan sus fotos igual que los escritores organizan sus palabras para crear sentido y transmitir un mensaje. Si una

imagen en verdad vale más que mil palabras, su ordenamiento en una secuencia puede sugerir una lectura descifrable para su lector/*spectator*. Al no decir nada, la fotografía dice mucho:

It allows me to accede to an infra-knowledge; it supplies me with a collection of partial objects and can flatter a certain fetishism of mine: for this “me” which likes knowledges, which nourishes a kind of amorous preference for it. In the same way, I like certain biographical features which, in a writer’s life, delight me as much as certain photographs; I have called these features “biographemes”; Photography has the same relation to History that the biographeme has to biography. (Barthes 30)

De esta manera Barthes relaciona la fotografía con un género de la literatura, la biografía. Privilegia la característica de realidad que implica la fotografía como evidencia de lo contado, un componente en la narración de la historia. La fotografía homoerótica, entonces, debe leerse dentro del contexto en el que la coloca su *operator*.

Como afirma Barthes, la fotografía erótica lleva al *spectator* a contemplar las posibilidades eróticas de la imagen y cómo llegaron a ser—en un plano más allá del encuadre de la foto. Este plano, que Barthes denomina “blind field” o “campo ciego” (57), es donde el *spectator* anima las implicancias eróticas que presentan la foto. Barthes explica que la distinción entre la foto pornográfica y la erótica es que la primera no tiene *punctum*, expone todo (por lo general, los órganos sexuales en una explicitud total) que, si bien puede divertir, a la vez aburre porque expone demasiado, y se entrega; no entretiene el deseo del que observa. El teórico francés sostiene la función del *punctum* en la fotografía erótica:

The *punctum*, then, is a kind of subtle *beyond* –as if the image launched desire beyond what it permits us to see: not only toward “the rest” of the nakedness, not only toward the fantasy of a praxis, but toward the absolute excellence of a being, body and soul together. [...] (the pornographic body shows itself, it does not give itself, there is no generosity in it): the photographer has found the *right moment*, the *kairos* of desire. (Barthes 59)

Este campo ciego, provocado por el *punctum* que interrumpe—y a la vez se nutre de—el *studium*.

Una palabra rescatada del latín, Barthes define *studium* como “application to a thing, taste for someone, a kind of general enthusiastic commitment, of course, but without special acuity” (9). Es decir, el *studium* es toda la información que sobre algo una foto provee. Un interesado en las tradiciones criollas y la literatura gauchesca por ahí se interesa en las fotos de *Interior* (Di Mario 2011) por el *studium* de estas imágenes que sugieren información reveladora, no sólo del mundillo de las fiestas rurales en Argentina, sino sobre la naturaleza de los gauchos y los orígenes de la identidad nacional. Si bien, Barthes describe el *studium* como un gusto general que uno puede llegar a identificar en la foto por algo o alguien cuya imagen aparece allí. No obstante, más allá de la perspectiva cultural y/o sociopolítica con la que el *spectator* contempla la imagen, su inserción en una serie impactará en su recepción—de la misma manera que los escritores organizan sus palabras, frase, párrafos y capítulos de manera calculada para construir una narratividad.

*Potrero* (2004), *Interior* (2011), *Flesh and Spirit* (2006) y “Mexicano” (2016-presente); todos títulos de pocas palabras y de 3 *operators* diferentes. Igual que las fotos que conforman los proyectos que describen, estos títulos dicen mucho y constituyen el

primer elemento que influye en la narrativa de la obra. Desde ya, la palabra no ha dejado de importar en el análisis de estas obras artísticas, al contrario, en estas obras pesa bastante. Los tres artistas recurren a la palabra para condicionar la lectura de su público, vinculando todas las fotos con esa palabra que conforma el título. Quiere decir, hay algo en todas las imágenes relacionado con ese título, según propone el artista por lo menos. Estas fotos, en el caso de Di Mario y Edinger también se palpan de significado debido a su relación con otros textos incluidos en el prólogo de los fotolibros de autores y voces autorizadas sobre la realidad que sus fotos proponen describir. Otro uso del lenguaje que se analizará en algunos de los capítulos, en los que sea relevante, son los epígrafes y, sobre todo, estos que indican una ubicación geográfica específica como puede ser el caso de *Potrero* o “Mexicano” de López Macías; este último agregándole un componente más interactivo gracias a la tecnología digital.

Por último, las fotos y las palabras son presentadas a través de un formato que también condiciona la lectura. En el caso de los fotolibros, se lee de manera tradicional como cualquier obra literaria. Esta secuencia es importante ya que según donde se inserte determinada foto, puede sugerir lecturas diferentes. De esta misma manera, el caso de López Macías en las redes sociales requerirá un análisis de la estructura de las mismas y sus propósitos comunicativos. Los proyectos fotográficos abarcan aquí tanto una mirada crítica sobre la construcción de la masculinidad dentro del contexto nacional de tres países latinoamericanos distintos.

Los *operators* recurren a una estética específica para definir su *studium* y así facilitando lecturas que trascienden los límites de la experiencia personal del *spectator* y que pueden constituir una subjetivización política nueva. Jacques Rancière declara:



Film, video art, photography and installation art rework the frame of our perceptions and the dynamism of our affects. As such, they may open up new passages for political subjectivation, but they cannot avoid the aesthetic cut that separates consequences from intentions and prevents there from being any direct passage to an ‘other side’ of words and images. (*Dissensus on Politics and Aesthetics* 151)

Es decir, las obras aquí las propuestas políticas de estas obras son subjetivizar la sugerente existencia de posibilidades homoeróticas dentro de todo lo que significa ese título de una sola palabra.

La fotografía homoerótica es una herramienta política dentro de estas propuestas artísticas. Los artistas la insertan en su obra para disrumpir justamente todas las normas heterosexistas del sujeto de análisis. Si bien no todo *spectator* de las obras analizadas mira y lee las fotos de la misma manera y tampoco está claro que el artista haya asumido alguna identidad gay, homosexual, queer, bisexual o cualquiera de estas identidades empleadas frecuentemente en la contemporaneidad. Laura U. Marks indaga sobre los espectadores del cine en su libro *Touch* (2002), no obstante, algunas de sus afirmaciones se transfieren sobre los distintos posicionamientos posibilitados para los *spectators* de la fotografía. Marks argumenta que la mirada de la cámara no es únicamente falocéntrica, penetrante y dominante, sino que permite también un placer de mirar una imagen desde el placer de una posición pasiva; de sumisión al objeto o referente fotográfico. “This includes the privilege of temporary alignment with a controlling, dominating, and objectifying look, with being a spectatorial ‘top.’ It also includes the pleasure of giving up to the other’s control, experience oneself as an object, being a ‘bottom’” (77). Marks juega con los roles “activo”

y “pasivo” (“top” y “bottom” en inglés), ya que fundamenta su argumenta al analizar la pornografía gay. Mientras las fotos de Edinger y Gomes emplean un voyeurismo que marca otras dimensiones políticas del contexto sociohistórico brasileño en el que realizan sus obras, Di Mario y López Macías juegan con la mirada recíproca de sus referentes fotográficos al posicionar a su *spectator* tanto como sujeto que mira como objeto que es mirado, posibilitando de esta manera una lectura homoerótica de varias de sus fotografías.

### **Gustavo Di Mario**

Gustavo Di Mario, fotógrafo argentino autodidacto, recurre a los arquetipos culturales nacionales para desestabilizar el imperativo heterosexista en la Argentina con sus dos fotolibros: *Potrero* (2004) e *Interior* (2011). Si bien los capítulos 1 y 2 de esta tesis doctoral privilegian el análisis de estos fotolibros, su obra también incluye una lista interminable de publicaciones en revistas como *Harper's Bazaar* y la revista argentina online de cultura gay, *El Plumero*. Sus fotos de éstos y otros notables proyectos que se pueden apreciar en su cuenta de Instagram: @achadimario, descripto brevemente en el tercer capítulo. La fotografía de Gustavo Di Mario busca subvertir los estandartes de la masculinidad argentina, como los jugadores de fútbol y los gauchos, al retratarlos fotográficamente, con todo el poder de significación que esto implica, convirtiéndolos así en representaciones del deseo homoerótico.

El primer fotolibro del artista, *Potrero*, fue premiado por el Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales de Madrid como el mejor fotolibro de Latinoamérica en 2007. El ensayo fotográfico expone, no a los futbolistas internacionalmente reconocidos y, en el caso de muchos erotizados en campañas publicitarias para marcas de ropa interior o perfumes, como es el caso de David Beckham o Lionel Messi, sino a los jugadores de

divisiones inferiores que aún conservan una pizca de esperanza de convertirse en uno de los héroes del deporte nacional.

En *Interior* el fotógrafo toma otro modelo de la hombría argentina, pero éste mucho más atado a la identidad folclórica nacional: el gaucho. El gaucho ha tenido muchas representaciones en el imaginario nacional, pero siempre ejemplificó esa masculinidad bárbara, salvaje, violenta y agresiva que debía (y debe aún) cumplir el macho argentino. No obstante, en esta serie Di Mario cuestiona el simbolismo gauchesco y su relación con la heteronormatividad imperante, al develar en sus fotos un homoerotismo latente y aumentado precisamente por la transgresión sociopolítica que constituyen esas imágenes. Esta figura históricamente venerada por moverse fuera del “sistema”, es decir un rebelde que opera por fuera del sistema de control y vigilancia del Estado, necesariamente tenía que ser un sujeto que opera también por fuera del sistema patriarcal que sostiene ese poder del Estado.

El primer detalle que habría que señalar de estos dos ensayos fotográficos de Di Mario es que cada foto debe considerarse dentro del contexto de la obra entera. El artista ha organizado sus fotos, y breves textos acompañantes, muy cuidadosamente para darle una suerte de narratividad a su propuesta fotográfica. Di Mario usa todas las herramientas disponibles para la composición de sus libros para anclar cada foto individual al texto. Si bien a varias de las fotos se le puede realizar una lectura homoerótica a partir de los conceptos barthianos de *studium* y *punctum*, al considerar cada foto dentro de la propuesta global del artista se alimenta el *studium* y aumenta la proliferación de lo homoerótico. Este aspecto narrativo de los dos fotolibros se compone de varios factores: los títulos, el orden de las imágenes, prólogos de autores invitados (Diego Maradona en *Potrero* y Cristián

Alarcón en *Interior*), textos breves de agradecimientos de Di Mario, el uso de los epígrafes de las fotos y, por supuesto, las fotos mismas. Los títulos en los dos casos son de una sola palabra mientras que las palabras elegidas representan espacios de (homo)socialización importantes para los varones argentinos.

¿Qué es un potrero? El fotógrafo Alberto Goldstein lo define en la primera página al abrir el libro en un pequeño texto sobre la obra de Di Mario, “POTRERO [sic.] es el nombre con el que se conoce a los predios abandonados en donde los muchachos de clase más humilde se reúnen a jugar al fútbol. Antes que un deporte, el fútbol es la práctica popular y masculina por excelencia, es el rito de iniciación tribal” (S/P). Esta pequeña introducción de Goldstein contribuye a la narrativa que pretende construir Di Mario con esta obra y hasta describe la fotografía de Di Mario como “poesía visual”. Y no dudo que sostenga esa visión para su segundo foto libro que esta vez se tensa sobre el espacio endogámico de los festivales rurales en los que las tradiciones criollas, incluyendo toda su carga patriarcal.

Estos festivales representan un espacio netamente masculino donde los hombres deben llevar a cabo arduas tareas y pruebas. En los festivales criollistas los hombres domantan toros y caballos, asan carne, comen y beben alcohol. Eve K. Sedgwick en su libro *Between Men* (1985) sugiere que tanto la homosexualidad como la homofobia son armas del ejercicio del homosocialismo—el sistema de interacciones sociales jerárquicas entre hombres en espacios masculinos—para conservar y propagar el patriarcado (25). Cristian Alarcón describe a los sujetos fotografiados por Di Mario que inaugura este libro de la siguiente manera: “Los gauchos modernos deambulan como sus antepasados, ya no escapando de la ley del estado, sino alejados de la mano del estado moderno” (“La

intemperie” 2011). La obra de Di Mario pone a sus gauchos en diálogo con la literatura gauchesca que inspira las tradiciones hasta la actualidad para subvertir las nociones de los orígenes heteronormativos de la nación.

### **Dorian Ulises López Macías**

De igual manera que el argentino Gustavo Di Mario homoerotiza y vuelve *queer* los arquetipos de la masculinidad nacional en sus dos libros publicados, su colega mexicano, Dorian Ulises López Macías recurre a la red social de las fotos, Instagram, como medio para volver *queer* la nación hispanohablante más grande del mundo. La cuenta, @mexicanomx, lleva el nombre de “Mexicano” y es dedicada a un proyecto continuo, en constante proceso de actualización, sobre la belleza diversa de la identidad nacional. Radicado en la Ciudad de México, el fotógrafo recorre su país cual turista, sacándoles fotos, estilo retrato en la mayoría de los casos, a los habitantes de distintas localidades alrededor de la república mexicana. Sus sujetos, a cambio de los actores y presentadores de los grandes medios como Televisa, son representantes de la belleza que hay en los rasgos mestizos y, en muchos casos, la diversidad sexual del “Mexicano”. López Macías, quien sigue actualizando su cuenta con una foto nueva semanalmente y, a veces, con historias diarias. Si bien estas ya más de 237 de lo que van las fotos subidas a la cuenta @mexicanomx en los últimos tres años podrían formar una hermosa muestra en algún museo o centro cultural, las fotos han sido concebidas para la pantalla del *Smartphone*. El proyecto consiste en una irrupción, aunque permitida por el usuario, la pantalla de un dispositivo móvil.

Instagram se lanzó en el 2010 y hoy tiene más de 800 millones de usuarios alrededor del globo terráqueo. El proyecto de López Macías es intencional en su uso de la popular

red social y coloca en el *feed* de sus seguidores los rostros, retratos en alta definición que hoy permiten estos dispositivos, de los mexicanos con los que él se cruza en su vida diaria. Kidd describe Instagram en su libro: “It largely functions as a phone app, although images can also be seen online. Typically, though not always, Instagram images are less formal and more candid—images taken on the fly” (58). Como bien señala Kidd en su análisis, la plataforma se creó con un propósito específico, que más allá de almacenar fotos digitales como se habían marketeado otros portales como Flickr y su homólogo de Google, Picasa,<sup>1</sup> Instagram fue pensado, desde su concepción, como una red social en la que el usuario podía “compartir su vida”.

Las redes sociales nacen de distintos formatos, como los *weblogs*—conocidos actualmente como *blogs* (de aquí en adelante se escribirá sin letra cursiva) tanto en inglés como en castellano—a mediados de la primera década del siglo XXI. Si bien, existen antecedentes de formatos similares al blog en los años 90, el término blog fue acuñado por Jorn Brager en 1997 y de ahí distintas páginas web se crearon para proveerle un espacio a sus usuarios para redactar y colgar públicamente en la red sus escritos, ya sean éstos o textos de creatividad literaria como cuentos, poesía y novelas por entrega o crónicas y testimonios. Daniel Escandell Montiel explica la evolución del uso del blog de la siguiente manera en su libro *Escrituras para el siglo XXI: Literatura y blogosfera* (2014):

No es de extrañar que el blog se haya convertido en uno de los medios de comunicación, publicación y autoedición en línea, por su combinación de accesibilidad, estandarización del formato y demás características que lo

---

<sup>1</sup> Ahora conocido como Google Photos.

han hecho estandarte del periodismo ciudadano, apto para campañas de empresas, pequeños proyectos web y, también, claro, para que escritores lo utilicen como plataforma tanto de cara a una mayor proyección literaria, como para un fin último. (21)

La blogosfera y luego sus descendientes, las redes sociales, resultan de un cambio de paradigma, el fin de una época y el comienzo de una nueva. “The shift from an industrial age to a network society (or information age) may present the opportunity for a new formulation of their role of art in social life” (Kidd 6).

La era informática, que el sociólogo Dustin Kidd identifica como una etapa de “network society” o “sociedad red”—concepto acuñado originalmente por Manuel Castells—con la proliferación de Internet de alta velocidad, el acceso a computadoras, primero familiares a comienzos del siglo XXI, y eventualmente personales, y el invento del *smartphone* y sus derivados como las *tablets*, ha impactado en todos los aspectos de nuestras vidas. Este cambio de paradigma, por lo tanto, requiere que replanteemos cómo entendemos determinados conceptos, como el del arte:

In line with the sociologist of art Janet Wolff (1984), I argue that one consequence of industrial capitalism is that the productive and creative dimensions of human activity were divided from each other. Most humans, the mass of laborers, were alienated from the creative dimensions of their labor, which took on a wholly productive value, making profits for the factory or corporation. Creativity then became the monopoly of an artistic elite, blessed by an intellectual elite of art critics, curators, and historians.

As a consequence, most people today do not feel they have the right to call their creative work “art”. (Kidd 5)

Es decir, Kidd propone un concepto de “arte” muy amplio que trascienda los límites de las instituciones históricas del arte dado que el mundo de alta conectividad a través de Internet lo obliga.

El cuarto capítulo se enfocará en un análisis del uso social que se hace de las redes sociales en las que Dorian Ulises López Macías construye su proyecto “Mexicano”. Pone su arte en diálogo con los millones de fotografías digitales que son subidas a Instagram todos los días. El artista detrás de la cuenta @mexicanomx irrumpe en las pantallas de los celulares de sus seguidores para insertar entre todas las imágenes que bombardean a sus más de 29 mil seguidores a su representación no heteronormativa de una realidad mexicana muchas veces ausente en los medios hegemónicos.

a new lens for understanding the value of social media in the lives of those who are marginalized and oppressed or who feel they do not conform to the norms of mainstream society. I attempt to shift the discourse around social media from being a discussion about media and communication to a discussion about **art** [énfasis del autor]. (4)

Igual que Kidd que propone una concepción del “arte” mucho más amplia para abarcar lo que se está creando en las redes sociales, López Macías usa éstas como para una propuesta artística que busca una ampliación del concepto de ser “Mexicano”.

En junio de 2015, el magnate y autoproclamado multimillonario de EE. UU. Donald Trump arrancó su campaña presidencial—que eventualmente lo llevaría a ocupar el sillón más importante del gobierno estadounidense—atacando a los mexicanos. En este contexto



sociopolítico internacional que nace el proyecto “Mexicano”, sugierendo una lectura que trascienden las fronteras nacionales de la república mexicana. Proyecta para el público mexicano un reflejo de identidades posibles y existentes pero invisibilizados mayormente por la industria cultural mientras que para el resto del mundo ofrece evidencia fotográfica de que ser “Mexicano” no se parece en nada a lo que declaró el flamante mandatario gringo. El proyecto López Macías busca insertar sus fotos en el “mundo de imágenes”—término de Susan Sontag de *On Photography* (1979), más relevante que nunca en los tiempos que corren—para redefinir los estereotipos que tienen tanto los mexicanos de sí mismo como tiene el mundo sobre los mexicanos.

### **Claudio Edinger**

Claudio Edinger (Rio de Janeiro, 1952), propone un recorrido por la obra de uno de los fotógrafos latinoamericanos con más libros publicados. Edinger, nacido en Rio de Janeiro y criado en São Paulo, desarrolla su carrera profesional en Nueva York adonde llegó en la década de los 70. Edinger sugiere con sus fotografías un acceso al “infra-saber”, una evidencia de una interioridad humana verdadera y universal entre él, los sujetos fotografiados y los que observan su obra—sus *spectators*, para usar la terminología de Roland Barthes. Su obra constituye una búsqueda individualista en pos de un entendimiento de una identidad colectiva; una identidad humana. El estilo narrativo de Edinger le indica a su lector que este proyecto es de una búsqueda más personal—abarca toda su carrera de más de treinta años—cuando el artista inserta una serie de autorretratos para acompañar a los dos ensayos que inauguran *Flesh* (de Simonetta Persichetti y Nan Richardson). Edinger apunta la lente de su máquina fotográfica a los márgenes sociales,

coloca a esos individuos en el centro de su narrativa, y uno de los elementos que invoca para hacer esto es mediante la fotografía homoafectiva.

El Brasil en el que se infiltra Edinger, fiel a su estilo *flâneur* propone hurgar en esa identidad que lo identificaba durante su tiempo en Nueva York—como un *fotógrafo brasileño*. Regresa a un país que había sido constringido por políticas implementadas por el régimen militar casi tres décadas antes. Las fotos de *Carnaval* rescatan la transgresión a las normas de la celebración más importante de la segunda ciudad del país, Rio. Las fotografías de esta ciudad que Edinger incorpora a *Flesh and Spirit* de 2003 también sirven como referentes a aquella época nefanda del país más grande de Sudamérica.

En *Flesh and Spirit*, Edinger vuelve a ordenar fotos de sus series pasadas de una manera nueva, proponiendo una poética fotográfica del conjunto de su obra. Las imágenes de *Rio* (2003) y *Carnaval* (1996) son de un estilo voyeurístico y resaltan dos de los espacios fundamentales del aflojamiento de la heteronorma imperativa en la sociedad conservadora del Brasil, y sobre todo de la ciudad de Rio (hoy gobernada por el hijo del actual presidente xenófobo con tendencias fascistas, Jair Bolsonaro). Edinger obliga a su *spectator* a asumir el rol de voyeur, y todos los sentimientos contrarios, invasores, e incómodos que esto implica. Laura U. Marks describe en su libro *Touch* (2002), sobre el cine, que ser espectador implica alinearse con los distintos puntos de vista facilitados por la cámara—cinematográfica, en este caso. “Spectatorship defined this way is less a matter of aligning oneself with an all-powerful gaze or perish, and more a matter of trying on various viewing positions, not untraumatically but not entirely destructively” (76). Las propuestas de *Rio* y *Carnaval* incluidas en la antología *Flesh and Spirit* de Edinger dialogan con las de otro voyeur de esa ciudad; un referente de la fotografía homoerótica en Brasil: Alair Gomes.

## **Alair Gomes**

Reconocido hoy como uno de los exponentes de la fotografía homoerótica más importantes de Brasil, Alair de Oliveira Gomes era profesor y crítico de arte. Se recibió de ingeniero en 1944, carrera que luego abandonaría, e igual que Edinger, iría a Estados Unidos donde enseñaría en la Universidad de Yale. Su obra, que al contrario de Edinger, nunca fue publicada en formato de un libro, sino organizada en exposiciones de las cuales se realizaron algunos pocos catálogos. Su muerte en 1992 a manos de uno de los hombres de los que fotografiaba en las playas cariocas que había llevado de vuelta a su departamento en Rio de Janeiro disparó un nuevo interés en su obra. Hasta el día de hoy se siguen realizando muestras de sus series que se dividieron. Su colección fue a parar, repartida, en distintas instituciones culturales, como la *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras* y la Biblioteca Nacional Digital de Brasil.

## CAPÍTULO 2

### LA FOTOGRAFÍA HOMOAFECTIVA Y CARNAVALESCA: EL CASO DE LOS BRASILEÑOS CLAUDIOS EDINGER Y ALAIR GOMES

*[T]he machinations of ambiguity are among the very roots of  
poetry.*

—William Empson, *Seven Types of Ambiguity*

“By making each of his photographs a narrative in itself, Edinger conveys to the viewer information that he feels is pertinent to our own experience in interpreting the image”, afirma Persichetti en el primer ensayo de *Flesh and Spirt* (2006) (4). La antología fotográfica, y duodécima publicación del artista brasileño, Claudio Edinger (Rio de Janeiro, 1952), propone un recorrido por la obra de uno de los fotógrafos latinoamericanos con más libros publicados. Edinger, nacido en Rio de Janeiro y criado en São Paulo, desarrolla su carrera profesional en Nueva York adonde llegó en la década de los 70. Edinger sugiere con sus fotografías un acceso al “infra-saber”, una evidencia de una interioridad humana verdadera y universal entre él, los sujetos fotografiados y los que observan su obra—sus *spectators*, para usar la terminología de Roland Barthes. Su obra constituye una búsqueda individualista en pos de un entendimiento de una identidad colectiva; una identidad humana. El estilo narrativo de de Edinger le indica a su lector que este proyecto es de una búsqueda más personal—abarca toda su carrera de más de treinta años—cuando el artista inserta una serie de autorretratos para acompañar a los dos ensayos que inauguran *Flesh* (de Simonetta Persichetti y Nan Richardson). Edinger apunta la lente de su máquina fotográfica a los márgenes sociales, coloca a esos individuos en el centro de

su narrativa, y uno de los elementos que invoca para hacer esto es mediante la fotografía homoafectiva.

En el tercer capítulo titulado “Becoming Authentic” de su libro *Sexual Dissidence* (1991), Johnathan Dollimore discute en términos occidentales la búsqueda de uno mismo, un yo interior, esa esencia humana más allá del condicionamiento cultural—si es que algo así pudiera existir:

It would be difficult to overestimate the importance in modern Western culture of transgression in the name of an essential self which is the origin and arbiter of the true, the real (and/or natural), and the moral, categories which correspond to the three main domains of knowledge in Western culture: the epistemological, the ontological, and the ethical. In other words the self is conceived centrally within those domains. Not surprisingly then essentialist conceptions of selfhood have been crucial in liberation movements and social struggles. (40)

Así, las marginalidades, protagonistas de la obra de Edinger, surgen a partir de una construcción identitaria de la diferencia, una marginalidad identificada por diferencia y desviación de la norma.

“I’ve always been interested in the outsider. I think it’s hard to find any intimacy at the center. Outcasts exemplify who we are without frequently used social masks. Understanding them makes it easier for me to understand who I am” revela Edinger, citado por Simonetta Persichetti en su ensayo “Dancing With Light” (8). La fotoperiodista del periódico paulista, *O estado de S. Paulo*, introduce esta antología de la siguiente manera:

*Flesh and Spirit* is a synthesis of Edinger's work. The photographs are deliberately not placed in a chronological order, but are paired so that each set of pictures embody a subtle line that links the images in some mysterious way. It leaves the interpretation to the viewer to place them not necessarily in time, but in their relation to each other, thus forming a multi-faceted relationship. (6)

Persichetti propone una lectura de los pares en los que aparecen las fotografías en la antología en cuestión. La obra de Edinger busca evidenciar las relaciones multifacéticas entre la identidad individual, la indentidad colectiva y la marginalidad sociocultural.

En sus proyectos como *Chelsea Hotel* (1983), *Venice Beach* (1985), *Carnaval* (1996), *Madness/Loucura* (1997), *Rio* (2003), etcétera, el artista propone una visión específica, buscada durante el período de tiempo necesario para desarrollar y completar el proyecto. El título siempre representando la propuesta que abarca toda la lectura de esos fotolibros. En *Flesh and Spirit*—cuyo título nunca recibió una traducción al portugués—, Edinger busca sintetizar sus 11 proyectos anteriores con una propuesta distinta. La “carne” y el “espíritu” enunciados en el título proponen una búsqueda de ese espíritu; esa suerte de esencia humana inexplicable, ese *yo interior* leíble en esos cuerpos—la carne—que deambulan por el mundo de Edinger. El artista indaga sobre una humanidad universal que une a todos esos cuerpos—aparentemente muy diferentes entre sí—que alguna vez posaron (conscientes de esa pose o no) frente a la cámara de Edinger en Nueva York, São Paulo, Rio de Janeiro, La Habana, Hong Kong o Katmandú.

Aunque su mirada pudiera clasificarse como mucho más internacional, Brasil está muy presente en *Flesh and Spirit* a través de varias de las obras publicadas en, y sobre el

país que vio nacer a Edinger. Su primer proyecto en su país se inspira en el padecimiento de su abuela de alzheimer y su eventual muerte. Este episodio atrajo a este *operator* a indagar sobre la locura con un proyecto que implicaría su eventual regreso a su ciudad natal de São Paulo. “Edinger went to New York in the mid-1970’s. He ended up staying twenty years, working as a photojournalist and teaching at the International Center of Photography (ICP) at the New School’s Parson School of Design” explica Simonetta Persichetti en su ensayo al inicio de la antología su antología publicada en 2006 (8). No obstante, Persichetti explica que por el éxito de su trabajo en la Gran Manzana, Edinger volvía con frecuencia a su país que a travesaba períodos de transición entre un régimen militar (1964-1985) y una nueva era democrática en no solo el país, sino en toda la región. Asegura que “he found himself more and more in search of his roots and confronting his identity”, y es esta crisis identitaria que lo lleva a mirar los márgenes de la sociedad brasileña como lo había hecho en Estados Unidos con sus series sobre el famoso *Chelsea Hotel* (1983) en Nueva York y *Venice Beach* (1985) en California. En 1989 se internó en el hospital psiquiátrico más grande de América Latina, Juqueri, en São Paulo pero ninguna editorial quiso publicar esta serie en sus inicios—aunque luego sí se publicaría como *Madness/Loucura* en 1997—, por esto es que decidió mirar otro espacio, uno intensamente ligado con la identidad nacional pero en donde a su vez lo marginal se festeja: el carnaval.

*Carnaval* (1996) es el primer fotolibro que Edinger publica en, y sobre, su país natal y décadas más tarde decide revisitarlas, incorporándolas a su antología *Flesh and Spirit* (2006). Susan Sontag sostiene en su *Sobre la fotografía* (1979) que “cada fotografía es un mero fragmento, su peso moral y emocional depende de dónde se inserta. Una fotografía cambia según el contexto donde se ve” (90). Es decir, dentro del *studium* del Carnaval del

libro de 1996, estas fotos homoafectivas se leen cargadas de varias nociones con respecto a pertenencia e identidad nacional. Edinger despoja a sus sujetos de este contexto y los inserta en otro mundo, en *su* mundo, en el que todos los marginales y los *freaks* son los protagonistas y, como en el carnaval, todo está al revés.

El carnaval celebra el aniquilamiento del viejo mundo y el nacimiento de uno nuevo, del año nuevo, de la nueva primavera, del nuevo reino. El viejo mundo aniquilado es dado junto con el nuevo, es representado con él, como parte agonizante del mundo bicorporal. (Bajtín 341)

La fotografía de Edinger es carnalesca. Propone un nuevo mundo, extraño pero a la vez conocido, centrando en sus encuadres fotográficos a los locos, pobres, travestis y todos los disidentes de las normas sociales. Es sobre esta ambigüedad que se avalanza *Flesh and Spirit* con lo cual propone crear un proyecto de poética fotográfica. En *Flesh and Spirit*, el artista se permite jugar con el lenguaje fotográfico. Él mismo lo admite a través del texto de su amiga, Persichetti que inaugura su antología, afirmando literalmente que marca un punto y seguido de arte fotográfico: “This book is like a map of the journey I have taken. [...] After this, I’m putting prose aside. Now I and my camera are reaching more for the transcendence of poetry” (7).

Esta propuesta transgrede las fronteras de las normas sociales para poner en diálogo dos mundos, aparentemente incompatibles, para sorprender al *spectator*, de la misma manera que un poeta combina las palabras para disrumpir el significado esperado por el lector. En la obra de Edinger, los protagonistas son los que viven en los márgenes de la sociedad, entre estos dos mundos incompatibles que propone unir el *operator*. Dollimore se explaya sobre esta metáfora especial de lo “marginal”:



The anthropological analysis of containment presents deviance as a functional marking of social boundaries; what is forbidden or disturbing is situated spatially beyond a margin which, in its dividing role, connects as well as separates the prescribed and the proscribed. But this spatial metaphor of the forbidden-just-beyond obscures the more challenge insight of the perverse dynamic whereby the other is internal to the society which marks him or her thus. (215)

La evidencia, la experiencia verdadera que representan las fotos de Edinger sobre un mundo que efectivamente existe y constituye, a su vez, una lectura privada y personal sobre la realidad y la identidad individual. El fotógrafo, que ya lo presagia con sus autorretratos sacados en espejos en las distintas series que contribuyen a la antología, propone entonces la experiencia fotográfica como una individual pero condicionada por lo colectivo.

James Green recoge el marco teórico propuesto por el antropólogo brasileño, Roberto Da Matta, que analiza la celebración que Edinger retrata con su primera publicación en su Brasil natal. Green señala que “dividing Brazilian life into the *casa* and the *rua*, or private and public spheres, and then pointing to Carnival as the annual event in which these realms are inverted, offers a neat overarching framework for analyzing Brazilian culture, but it obscures important social realities” (202). El fotógrafo nacido en Rio, toma la celebración emblemática de esta ciudad donde las identidades marginales pueden/podían históricamente ocupar el centro de la vida pública durante cinco días y la prolonga. En el mundo de Edinger siempre es carnaval, y sus protagonistas locos, *queer*, pobres, y excéntricos son la norma. Si el carnaval es la esfera privada invadiendo la pública,

la fotografía de Edinger devela en sus fotos (un medio público) la intimidad de sus protagonistas.

La dicotomía *casa/rua* no se queda únicamente en la relación en la *publicación* de una imagen privada, sino que se extiende también a la relación entre el que observa, de manera privada, esa foto pública. “The reading of public photographs is always, at bottom, a private reading”, afirma Barthes (97), asegurando que ser *spectator* implica una tarea personal que provoca una reflexión, al observar una fotografía, sobre cómo uno se relaciona con la imagen representada.

Each photograph is read as the private appearance of its referent: the age of Photography corresponds precisely to the explosion of the private into the public, or rather into the creation of a new social value, which is the publicity of the private: the private is consumed as such, publicly [...]. But since the private is not only one of our goods (falling under the historical laws of property), since it is also the absolutely precious, inalienable site where my image is free (free to abolish itself), as it is the condition of an interiority which I believe is identified with my truth, or, if you like, with the Intractable of which I consist, I must, by a necessary resistance, reconstitute the division of public and private: I want to utter interiority without yielding intimacy. (Barthes 98)

Es decir, la fotografía siempre es una contemplación personal que se construye sobre la base de significados que carga el *studium*, que dispara el *punctum* que lo irrumpe y que abre el “campo ciego” en el que la fotografía se anima—fundamental en la fotografía homoafectiva.

El carnaval es una celebración de origen religioso pero en la que se aflojan las normas sociales y, permitiendo así la libertad para muchos de vivir/expressar sus deseos. Green destaca que “for many Brazilian homosexuals Carnival, rather than being an act of inversion, provides the opportunity for an intensification of their own experiences as individuals who transgress gender roles and socially acceptable sexual boundaries the entire year” (203). Stephen Greenblatt expande esta idea para abarcar todas las identidades marginales, vinculándolas con una rebeldía contra la hegemonía cultural: “the crucial issue is not man’s power to disobey, but the characteristic modes of desire and fear produced by a given society, and the rebellious heroes never depart from those modes” (209). Dollimore, en el marco de su análisis de *El retrato de Dorian Gray* (Wilde 1890), también inscribe la dicotomía “privado/público” en relación con el deseo subjetivo y su incompatibilidad con las normas sociales, por más que estas también le alimenten. Dollimore asegura que es

the priority of the social and the cultural in determining not only public meaning but ‘private’ or subjective desire. This means that for Wilde, although desire is deeply at odds with society in its existing forms, it does not exist as a pre-social authenticity; it is always within, and informed by, the very culture which it also transgresses. (Dollimore 11)

Edinger establece, no como una ventana abierta a otro mundo raro de sujetos transgresores, sino como un espejo que le refleja al *spectator* su propia transgresividad.

Ser *spectator* de *Flesh and Spirit* implica sumergirse de lleno en el mundo de Edinger. Su mirada de voyeur y muchas veces invasora hace que uno hasta dude que si por el caos del mundo en el que las fotos están insertas que los sujetos no hayan notado la

presencia Edinger ni de su cámara. El artista sorprende a estos sujetos sin que ellos accedan; les roba de su imagen sin que ellos tengan control sobre ella al asumir una pose—y por ende realizando la performance de una identidad autopercebida y proyectada para la cámara. En estas fotos busca observar, casi antropológicamente, una esencia real, captar esa realidad en fotografía, una esencia neutral—que quizás nunca exista—pero que por lo menos no esté condicionada por esa presión en el referente fotográfico de representarse para la cámara. “In front of the lens [...] I do not stop imitating myself, and because of this, each time I am (or let myself be) photographed, I invariably suffer from a sensation of inauthenticity, sometimes of imposture”, afirma Barthes (13).

Claudio Edinger es un *flâneur*, deambula por la ciudad buscando sus realidades más invisibilizadas. Sontag explica:

The *flâneur* is not attracted to the city’s official realities but to its dark seamy corners, its neglected populations—an unofficial reality behind the façade of bourgeois life that the photographer “apprehends,” as a detective apprehends a criminal. (43)

Las identidades marginales se convierten en sus protagonistas en el mundo de Edinger, invertido, carnalesco. Cada vuelta de página indica una nueva dupla de imágenes en contacto, despojadas de contexto, de algún orden secuencial identificable, se desanclan de ciertos parámetros que en sus series originales pudieran alimentar al *studium* y así sugerir un rango de lecturas posibles.

Edinger incluye fotos de su libro *Carnaval* (1996) en *Flesh and Spirit* que son muy diferentes pero al colocarlas una al lado de la otra se desplazan de su lectura original y se resignifican. Un ejemplo es una foto cándida en la página 24 de dos hombres en el centro

del éxtasis de la fiesta, distraídos por la vida de la fiesta ellos no se dan cuenta de la presencia del fotógrafo. Los dos hombres son mayores y no son necesariamente la imagen de belleza masculina hegemónica que pueden apreciarse en otras fotos de este artista, no obstante no por eso no carga con una eroticidad. A un hombre le adornan la cabeza pelada unos cuernos diabólicos, mientras el otro de cabello blanco tiene un collar blanco en el cuello, como de una camisa formal y de la sunga se le salen muchos billetes de dólares estadounidenses—falsos, seguramente—, como si fuera un *stripper*. Entre los dos hombres, al fondo de la imagen se le ve la figura de lo que parece ser una travesti muy maquillada y vistiendo muchas lentejuelas que reflejan las luces de la fiesta. Justo el brazo derecho del hombre con cuernos parece tapar uno de los pechos desnudos de una mujer morena a sus espaldas. La cámara los mira, y ellos mirando para todos lados—perdidos en la fantasía del carnaval—no parecen notar la cámara. La foto también está corrida y esto aumenta la lectura de movimiento, éxtasis, de fiesta y alegría; es ruidosa. Transmite en su *punctum* un campo ciego que transporta al *spectator* al mundo carnavalesco que propone Edinger. El brillo que refleja en la frente transpirada del stripper canoso y la poca ropa de los que bailan hasta saltan de la foto y golpean al *spectator* con la pesadez de la humedad y el calor de las luces y los cuerpos en movimiento. La excusa de la permisividad de carnaval podría traducirse en la realización de pecados carnales, más allá de esta foto en aquel campo ciego. Los dos hombres congelados en medio de un paso de baile, mientras la travesti de atrás grita; le inunda de un ruido que se apaga inmediatamente al mirar la

página 25.



[Fig. 1) Foto de *Carnaval* (1996) incluida en *Flesh and Spirit* (2006), p. 24]



[Fig. 2) Foto de *Carnaval* (1996) incluida en *Flesh and Spirit* (2006), p. 79 (incluyo esta porque no estaba disponible la de la página 25 en Internet)]

La imagen de un grupo de personas totalmente embarradas, literalmente salen de una especie de pantano con máscaras gigantes que les cubren toda la cabeza. No tienen una ropa identificable. El agua se extiende casi hasta el infinito, y por lo oscuro del primer plano, el cielo parece gris pero de día—leída en contraste con la foto anterior, casi sugiere que es temprano por la mañana de después de la fiesta. La foto está bien enfocada, los cuerpos son extraños, apenas reconocibles por su forma humanoide, despojados de cualquier marcador de constructo social. El *spectator* es privado de ver los rostros por las máscaras gigantes e incómodas; Edinger no le permite identificar el sexo, la edad, raza, etnicidad, religión, ni ningún gesto que permitiese indagar sobre sus emociones. Bajtín describe las máscaras en la carnavalización como todo lo contrario de asumir una personificación, y es lo que Edinger captura aquí en fotografía:

La máscara es una expresión de transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual. (42)

El ruido ya no está y el calor de la foto anterior se ha aliviado, parece haberse disipado con la llegada del amanecer. Los pecadores, diabólicos en el calor de la fiesta cuyo campo ciego podría sugerir cualquier tipo de profanaciones, han renacido del barro.

La foto que sigue después de los ensayos de Persichetti y Richardson es originalmente de su serie *Madness* (1997). La mirada penetrante de un interno de un hospital psiquiátrico en São Paulo desafía al lector y constituye el *punctum*. Este *punctum* lleva al lector a indagar sobre esa poética que propone Edinger. La imagen del interno

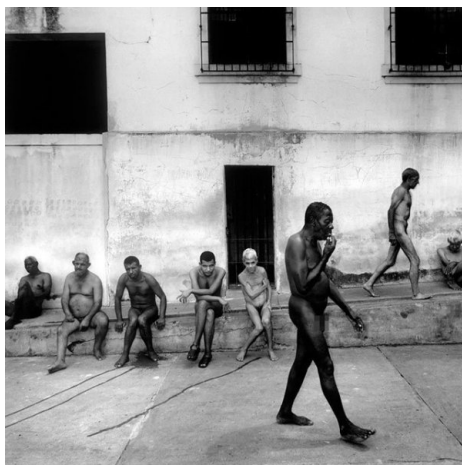
desnudo y enjabonado en un espacio encerrado de hormigón, detrás suyo se encuentra un grupo de hombres enfilados en dirección hacia el lado derecho. El sujeto que se encuentra en el medio de la foto parece estar por avanzar hacia el fotógrafo. Al observarla detenidamente, hay una suerte de terror en la mirada, inspirado en los ojos del hombre enjabonado. Por el jabón alrededor de su cara y cuerpo le da un aspecto de un hombre mayor, le da un aspecto de hundimiento de los ojos que los resalta. Nan Richardson explica en el segundo ensayo que se encuentra al inicio de *Flesh and Spirit*, titulado “Earning Karma” que ese miedo es el reflejo del que observa la foto. Richardson afirma que *Madness* “was about involvement, intimacy, and the fear that crazy people provoke in the sane (that we all have, to some degree or another—and creative people walk that line perhaps more frequently) [...]” (15).



[Fig. 3) Foto de *Madness* (1997) incluida en *Flesh and Spirit*, p. 18]



Las fotos de *Madness* incluidas en la antología de 2006 son varias, y algunas ponen en evidencia las posibilidades homoafectivas en este primer espacio que Edinger pretende retratar en su país. Los sujetos de esta serie son marginados por su presunta locura, por su disidencia de la realidad que socialmente se ha aceptado como la correcta, no obstante, se vuelven humanos reconocibles al posar para la cámara. El espacio de encierro es sinónimo de cualquier cárcel de aquellas identidades rebeldes, disidentes de las normas sociales. Las consecuencias de la exclusión social son una profundización de esa transgresión. En Juqui, el hospital psiquiátrico donde Edinger se internó en tres ocasiones distintas para realizar la serie, el fotógrafo pone en evidencia la humanidad de estos sujetos. Estos hombres desnudos la epítome de la vulnerabilidad y esto le da miedo al *spectator* que consume, de manera privada, la realidad congelada en las fotos. El control que se ejerce sobre ellos es el que Claudio Edinger busca desarticular. La inocencia en la mirada de los sujetos contrasta con su realidad de presos, separados de la sociedad como si presentaran un peligro para su normal funcionamiento. La foto de estos presos junto a la de los militares marchando por una calle de alguna ciudad brasileña en la página 1 de *Flesh and Spirit* sugiere lecturas metafóricas e inspiradas en la época de la última dictadura cívico-militar en Brasil (1964-1985).



[Fig. 4) Foto de *Madness* (1997) incluida en *Flesh and Spirit*, p. 58]



[Fig. 5) Foto de *Madness* (1997) incluida en *Flesh and Spirit*, p. 59]

La dictadura brasileña (1964-1985), primera la mitad de la cual a Edinger le tocó vivir en Brasil hasta que se fue a Nueva York en 1974, no deja de estar presente a través de su obra, particularmente en *Flesh and Spirit*. Si bien el libro está organizado con fotos en pares, con dos ensayos inaugurales de Nan Richardson y Simonetta Persichetti entre los cuales interviene con sus autorretratos (fotos que él mismo se sacó en espejos durante su trabajo en las distintas series), la foto que aparece en la página que corresponde

númericamente a la página 1 es una que insta al *spectator* a reflexionar sobre esa época oscura, pero también por el mensaje que aparece pintado en la pared.

La imagen de unos militares, curiosamente vestidos totalmente de blanco excepto sus botas y cinto negros, con sus espaldas a la cámara, que marchan por alguna calle citadina del Brasil y en la pared al costado de un edificio alto aparecen dos carteles, uno que se lee en letra negrita con fondo blanco, en portugués: “Isso é que é” o “Esto es lo que es”. El otro cartel es de las estaciones de servicio Esso debajo del primero con la imagen de dos tarros (de aceite para coches o algún otro producto parecido) y se lee “extra cierto” y “súper cierto” en portugués arriba (1). Edinger abre *Flesh and Spirit* (2006) con una reafirmación de la realidad que pretende mostrar sus fotos, que lo que esta antología contiene es “lo que es”; es “extra cierto” y “súper cierto” su mundo carnavalesco. Debajo de la publicidad marcha un desfile de militares vestidos de blanco como los feligreses del *candomblé*, común en la región de Salvador de Bahía, uno de los centros de las celebraciones de carnaval más importantes del país. Esta foto, que acompaña el título de la antología en la página dos de al lado, no se encuentra indexada al final del libro como sí lo están las fotos que aparecen a partir de la página 18. No obstante, para el *spectator* conocedor de la historia brasileña puede leer una referencia a un período oscuro en la narrativa de este país, un período que además coincide con la emigración de Edinger hacia los Estados Unidos.

Perschetti describe esa primera obra que lo atrae al fotógrafo exitoso de regreso a su Brasil natal, *Loucura o Madness* (1997), proyecto que emprendió en 1989 pero que no sería hasta después de la publicación de *Carnaval* (1996) que una editorial tomaría interés en el proyecto sobre los internos del hospital psiquiátrico más grande de América Latina:

Brazil at the time was experiencing the throes of transition from military dictatorship to democracy, and the country was hiding behind the hedonism of its music and its beaches: Bossa Nova, Samba, and sand was the outward face behind which people hid and tried to cope. The country Edinger saw was in flux. It was during one of these visits in 1996 that Edinger published *Carnaval*, the first book to be published in his home country. [...] During five years he traveled around, photographing the five-day festival. (8)

De esta manera, Persichetti inscribe a las fotos de *Carnaval* y *Madness* que aparecen en *Flesh and Spirit* (2006) necesariamente en ese Brasil en transición, que se esconde en su cultura tropical de las playas de Rio y el ritmo del samba.

Lo carnavalesco de la fotografía de Edinger busca invertir esa realidad oficial, ponerla patas para arriba y sacar de los márgenes hasta el primer plano de su fotografía a todas aquellas identidades marginales que fueron censuradas y silenciadas durante el régimen militar. James Green describe la importancia de la participación homosexual en los carnavales:

Many foreign tourists and observers of Brazilian culture who have enjoyed Carnival in Rio de Janeiro assume that the current prominence of gay men throughout the festivities is a time-honored tradition. This is not the case. The homosexual appropriation of space during Carnival celebrations has been a long and protracted process. Mainstream Brazilian society has accommodated itself uneasily and unevenly to the expansion of homosexual territories within pre-Lenten festivities. Public and official responses have

shifted between acceptance and repression, between curiosity and disgust.  
(201)

No obstante, esta participación homosexual durante el gobierno de facto de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974) fue totalmente suprimida por la imposición moral del régimen.

El año 1968 marcó un año importante para la participación homosexual y travesti de los bailes del carnaval. Green describe ese año como uno especial para los bailes de travestis en Rio, por ejemplo, debido a que las entradas para dos bailes distintos organizados por homosexuales se agotaron durante cuatro noches de las festividades. Ese mismo año fue testigo del surgimiento de movimientos contraculturales—como el tropicalismo—en contra del autoritarismo del régimen militar. El año siguiente, todo tomó un giro brusco a la derecha:

In early 1969, the military responded to the massive social mobilizations of the previous year with a clampdown on all opposition to the government. This included, among other measures, increased censorship and the silencing of all dissent. Strict moral codes accompanied the new Médici government's social policies. These affected public displays of homosexuality and especially the *bailes* directed to a homosexual audience. The balls took place, but their organizers had to present a much more muted profile. (Green 368)

Es decir, el proyecto con el que Edinger logra volver al Brasil, *Carnaval* (1996), sobre esta celebración sinónima con la imaginería del Brasil en el mundo, fue víctima de la censura.



[Fig. 6) La foto que abre la antología *Flesh and Spirit*, p. 1]

La foto inaugural indica alguna conexión misteriosa entre ésta y el título debido a ese emparejamiento en el que están organizadas las fotos de *Flesh and Spirit*. Este aire infundido por la historia de regímenes militares gobernando en Brasil vuelve a inundar las fotos incluidas de *Carnaval, Madness, y Rio*.

Seeing a bottle, an iris stalk, a chicken, a palace photographed involves only reality. But a body, a face, [...]. Since Photography (this is its *noeme*) authenticates the existence of a certain being, I want to discover that being in the photograph completely, i.e., in its essence, “as into itself...” beyond simple resemblance, whether legal or hereditary. Here the Photograph’s platitude becomes more painful, for it can correspond to my fond desire only by something inexpressible: evident (this is the law of the Photograph) yet improbably (I cannot prove it). This something is what I call the *air* (the expression, the look). (Barthes 107)

La búsqueda de Edinger en su obra de EE.UU. es la de ese mundo que le es extranjero, por más que sea el imperio cultural del planeta. Desde su lugar de extranjero y tercermundista,

mira el *Chelsea Hotel* (1983) y *Venice Beach* (1985) con distancia, como si fuese un país exótico—afirmación que sostienen estas fotos. Dicho esto, al regresar a su país en plena transición democrática, Edinger también es casi un extraño. Nació en Rio, creció en São Paulo, no obstante, su carrera artística la había desarrollado lejos del contexto de la censura y los códigos moralistas de los militares neofascistas.

El Brasil en el que se infiltra Edinger, fiel a su estilo *flâneur* propone hurgar en esa identidad que lo identificaba durante su tiempo en Nueva York—como un *fotógrafo brasileño*. Regresa a un país que había sido reprimido y violentado por políticas implementadas por el régimen militar casi tres décadas antes. Las fotos de *Carnaval* rescatan la transgresión a las normas de la celebración más importante de la segunda ciudad del país, Rio. Las fotografías de esta ciudad que Edinger incorpora a *Flesh and Spirit* de 2003 también sirven como referentes a aquella época nefanda del país más grande de Sudamérica.

En *Rio* se privilegia aún más la distancia entre *operator* y referente fotográfico. La mirada de voyeur espía a los hombres cariocas que se congregan en la playa de la ciudad, postal de lo tropical con sus montes verdes, arenas blancas y aguas turquesas. No obstante, estas fotos de Edinger son en blanco y negro, corridas y desenfocadas. En *Flesh and Spirit*, Edinger las empareja con otras fotos de la misma serie y se vuelven paisajes misteriosos en los que los hombres pequeños y distantes, estorban en la escena. A pesar de ser una de las metrópolis más importantes del hemisferio sur, se siente casi despoblada salvo las figuras humanoides que irrumpen en el vacío vasto y confuso. Edinger obliga a su *spectator* a asumir el rol de voyeur, y todos los sentimientos contrarios, invasores, e incómodos que esto implica. Laura U. Marks describe en su libro *Touch* (2002), sobre el cine, que ser

espectador implica alinearse con los distintos puntos de vista facilitados por la cámara— cinematográfica—, pero cuya noción de posicionamiento también se le puede aplicar al *spectator* de la fotografía. “Spectatorship defined this way is less a matter of aligning oneself with an all-powerful gaze or perish, and more a matter of trying on various viewing positions, not untraumatically but not entirely destructively” (76). La propuesta de *Rio* de Edinger dialogan con las de otro voyeur de esa ciudad; un referente de la fotografía homoerótica en Brasil: Alair Gomes.

La mirada voyeur con la que Gomes realiza sus fotografías en sus distintas series como *A Window in Rio* o sus *Sonatinas* entre otras producciones, posibilita lecturas homoeróticas mientras, a su vez, pueden inspirar emociones de temor y miedo por el contexto sociohistórico en el que fueron realizadas.

I thought I could distinguish a field of cultural interest (the *studium*) from that unexpected flash which sometimes crosses this field and which I called the *punctum*. I now know that there exists another *punctum* (another “stigmatum”) than the “detail.” This new *punctum*, which is no longer of form but of intensity, is Time, the lacerating emphasis of the *noeme* (“*that-has-been*”), its pure representation. (Barthes 95-96)

Tanto las fotos homoafectivas en las playas como fotos inéditas del *carnaval de rua*— almacenadas digitalmente por la Fundação da Biblioteca Nacional en Rio de Janeiro que habitualmente organiza exposiciones con los archivos de Gomes (<https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/alair-gomes-muito-prazer/>)—, presentan un doble *punctum*, por un lado abre un campo ciego donde el *spectator* anima esa escena pública de homoerotismo en plena Ipanema. Por otro lado, provoca terror por “*aquello-que-ha-sido*”;



es un *punctum* que carga la historia oscura de la época en que fueron realizadas las fotos. Privilegiar la perspectiva voyeur también coloca al *spectator* en ese lugar de vigilante, una posición escalofriante debido a la persecución y desaparición de disidentes políticos en el marco del Plan Cóndor.

### **El pionero de la fotografía homoerótica brasileña**

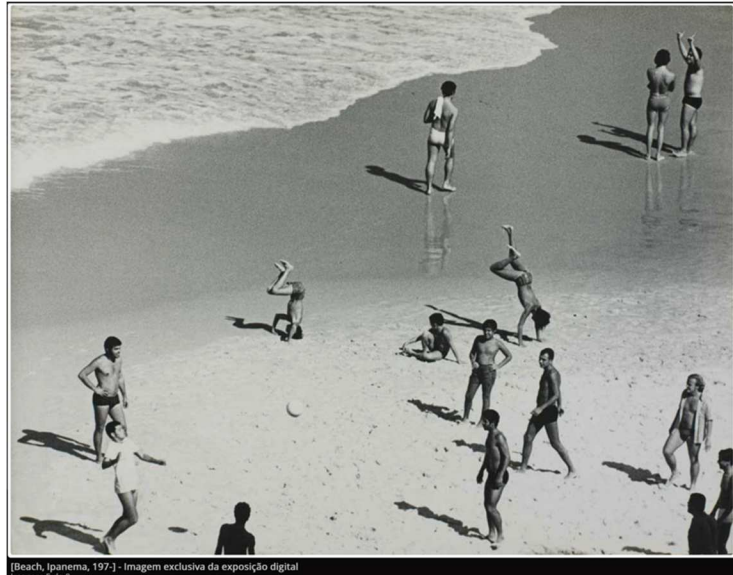
“Alair Gomes realizou estes trabalhos de modo muito reservado e discreto. Um dos motivos possíveis para essa condição seria ter vivido e produzido sob a ditadura militar” (42), nota André Pitol en su ensayo *Alair Gomes: Fotografia, crítica de arte e discurso da sexualidade* (2013). Reconocido hoy como uno de los exponentes de la fotografía homoerótica más importantes de Brasil, Alair de Oliveira Gomes era profesor y crítico de arte. Se recibió de ingeniero en 1944, carrera que luego abandonaría, e igual que Edinger, iría a Estados Unidos donde enseñaría en la Universidad de Yale. Su obra, al contrario de la de Edinger, nunca fue publicada en formato de un libro, sino organizada en exposiciones de las cuales se realizaron algunos pocos catálogos. Tras su muerte en 1992—uno de los hombres que había levantado en una de las playas que tanto fotografiaba lo estranguló en su departamento—su colección fue a parar, repartida, en distintas instituciones culturales, como la *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*.

Mientras Edinger habría estado recién llegando a Nueva York, Gomes estaba en la ciudad natal de los dos fotógrafos, Rio de Janeiro y apuntando su cámara hacia esos cuerpos expuestos de la playa de Ipanema. Igual que las fotos de Edinger, las de Gomes son de una mirada voyeur—los referentes fotográficos no se dan cuenta de su condición como tal. Los hombres son de la comunidad homosexual que se ha ido apropiando de ciertos sectores de

la playa pública. Green explica en sus conclusiones que esta apropiación se hace en pos de una sociabilidad erótica:

During the twentieth century, park benches in the Vale de Anhangabaú and Cinelândia, sections of the beaches of Copacabana and Ipanema, Miss Brazil beauty pageants, the auditoria of Radio Nacional, numerous Carioca and Paulista movie houses, and Carnival celebrations have provided endless opportunities for men to meet other men, not just for sex but to build networks of friends and acquaintances. These ties have provided *bichas*, *bonecas*, *entendidos*, and other gay men support systems essential for survival in a society that has been hostile to men—effeminate or otherwise—who did not conform to heteronormative social and sexual expectations. (202)

Las playas de Rio, como Ipanema donde Alair Gomes realiza sus fotos y que Edinger volverá a fotografiar en los años 90 e inicios del siglo XXI forman parte de la topografía homoerótica/homosocial carioca.



[Fig. 7) Foto de Alair Gomes, la playa de Ipanema años 70. Biblioteca Nacional Digital: (<https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/alair-gomes-muito-prazer/?tipo=todos-objetos&pg=8>)]



[Fig. 8) Foto originalmente de *Rio* (2003), incluida en *Flesh and Spirit*, p. 68]

Las fotos tienen un aire de clandestinidad. El contexto represivo se siente en el *studium* de las fotos de Gomes. Interrumpido por esos *punctums* de la mirada deseante que

asume el *spectator*, obligado a asumir ese lugar de mirón, de espiar a estos cuerpos masculinos desde lejos y admirar su estado físico; la belleza masculina. El sentimiento de las fotos es raro y oscila entre el juego erótico que implica mirar sin ser mirado y el terror, recordando la persecución y desaparición de los disidentes de la dictadura militar. Ese es el campo ciego que generan las fotos homoeróticas de Gomes, uno que visibiliza la disidencia sexual del régimen. La disidencia sexual, término acuñado por Johnathan Dollimore, que es una subjetividad de deseo, que no solo no es heteronormativa sino que desestabiliza la heteronormatividad:

Several interrelated issues recur, two especially: one is the complex, often violent, sometimes murderous dialectic between dominant and subordinate cultures, groups and identities; the other concerns those conceptions of self, desire, and transgression which figure in the language, ideologies, and cultures of domination, and in the diverse kinds of resistance to it. One kind of resistance, operating in terms of gender, repeatedly unsettles the very opposition between the dominant and the subordinate. I call this sexual dissidence. (21)

El uso del término “disidencia” en el contexto de las fotos de Gomes tiene una doble lectura. Por un lado, son disidentes del heterosexismo imperante y a la vez de la dictadura militar, abierta y públicamente desafiando los códigos moralistas de las políticas del régimen.

El estilo voyeur con la que Gomes les roba la imagen a los hombres presuntamente gays que frecuentan las playas de Rio es el mismo que emanan las fotos que publicaría

Edinger sobre esa misma ciudad en el 2003. André Pitol, de la Escola de Comunicações e Artes de la Universidad de San Pablo, analiza la obra de Gomes y sostiene:

Alair Gomes realizou estes trabalhos de modo muito reservado e discreto. Um dos motivos possíveis para essa condição seria ter vivido e produzido sob a ditadura militar. Provavelmente sua temática fotográfica não o favorecia a exibi-la sem alarde. Gomes começou a apresentar suas imagens fora do país na segunda metade da década de 1970, especialmente nos Estados Unidos. Suas primeiras exposições no Brasil datam dos anos 1980, já no período de abertura política. Por isso mesmo, não chegou a constituir uma carreira artística no Brasil. A recepção de sua obra se deu na década de 1980 por um nicho de amigos e, só após sua morte, ela começou a ser exibida num cenário nacional e internacional. (“Alair Gomes” 42)

Gomes produce, no obstante, una colección enorme sobre la comunidad LGBT de esta ciudad emblemática del carnaval en Brasil y en el mundo.



A window in Rio [ RJ, 1975]

[Fig. 9) Foto de Alair Gomes de su serie: *A Window in Rio*, Rio de Janeiro 1975.  
Biblioteca Nacional Digital: (<https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/alair-gomes-muito-prazer/?tipo=todos-objetos&pg=9>)]



[Fig. 10) Foto de Alair Gomes. Barra da Tijuca, Rio de Janeiro entre 1967-1977. Biblioteca Nacional Digital: (<https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/alair-gomes-muito-prazer/?tipo=todos-objetos&pg=9>)]

Tomas en blanco y negro desde una larga distancia de hombres ejercitándose en la playa, jugando al vóley, paseando en bicicleta, primerísimos planos de torsos, piernas y/o glúteos apenas escondidas por la finita tela de sus sungas; piel tostándose bajo el sol carioca. Esta descripción aplica tanto para las imágenes de Gomes como para las de Edinger. Gomes fotografía a varios referentes homoeróticos en situaciones que él organiza secuencialmente para crear una narrativa en sus distintas propuestas para exposiciones y catálogos correspondientes. Pitol describe su serie más extensa, *Symphony of Erotic Icons*, producida entre 1966 y 1977 pero que nunca logró exponer en Brasil, no solo por la dictadura sino también por la totalidad de imágenes que incluía: 1767.

[E]m *Symphony of Erotic Icons* o fotógrafo dispõe as imagens sequencialmente, em muitas partes com forte cunho narrativo. Conforme orientação do próprio fotógrafo, as imagens deveriam ser lidas sem

interrupção na sequência, como uma espécie de “[...] *torrente de imagens* que invadiriam a sensibilidade do espectador [...]”. (Pitol 48)

Al igual que Gomes quien crea narrativas secuenciales—reproducidas por Pitol en su capítulo sobre este fotógrafo—con sus fotos, como si compusiera un cuento, Edinger pone su Rio de 2003 en diálogo con la ciudad que registraba y vivía Gomes en los años 60 y 70.



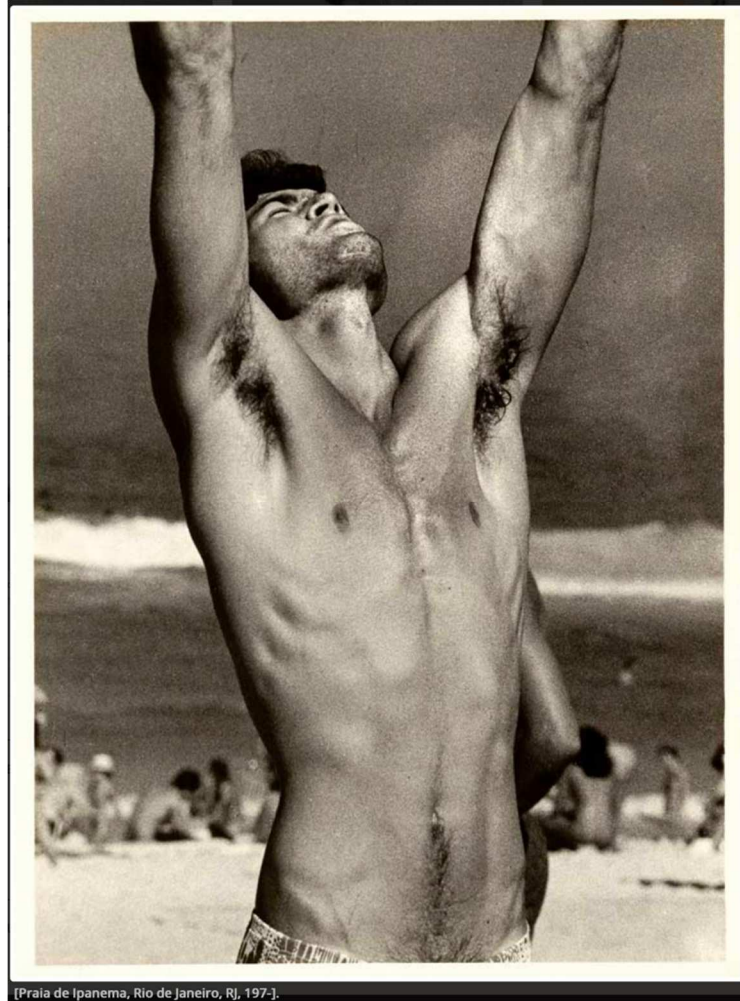
[Fig. 11) Foto originalmente de *Rio* (2003), incluida en *Flesh and Spirit*, p. 94]

Edinger ofrece una suerte de continuidad del proyecto de Gomes más de dos décadas después. Vuelve a visitar esas playas de Copacaban e Ipanema donde en los 60 y 70 Gomes registraba—y participaba de—el *cruising* o levante gay que ocurría allí. No obstante, las fotos de Edinger son más oscuras, menos claras. Nunca se distingue claramente un rostro y el ambiente se vuelve misterioso, la oscuridad le pesa al *Rio* de



Edinger. Sombras metafóricas invaden las fotos voyeur de Edinger como una mancha oscura del pasado que alguna vez persiguió a esos disidentes cariocas.

Estas fotos dialogan con las de Gomes que en los años 60 y 70 registra casi las mismas escenas (hasta los sungas son iguales). Las playas, esos espacios “sociabilidad homoerótica” como describió Green (202), representan esos márgenes, literalmente litorales, donde se permite la intrusión de lo privado en un ámbito público. Gomes organizaba sus imágenes para crear una narrativa, pero como afirmó Persichetti en su ensayo en *Flesh and Spirit*, cada foto de Edinger es una narrativa en sí. Los cuerpos masculinos expuestos, bronceados y en plena acción física. En Gomes, sus fotos sugieren una lectura de resistencia sexual en plena dictadura militar mientras que las de Edinger marcan visualmente las huellas que ese pasado dejó en su presente. Las sombras negras y el desenfoque en el estilo voyeur de Edinger, además, es una manera eficaz de colocar entre él y el referente homoerótico más distancia. Edinger no pertenece a ese mundo de *cruising* en las playas cariocas, y sus imágenes mantienen una distancia respetuosa para con esa comunidad. Gomes, al contrario, participaba activamente y será esta su producción que lo haría más conocido tras su muerte—trágica e irónicamente asesinado por uno de estos hombres que levantó en la playa en 1992.



[Praia de Ipanema, Rio de Janeiro, RJ, 197-].

[Fig. 12) Foto de Alair Gomes. Playa de Ipanema, Rio de Janeiro, años 70. Biblioteca Nacional Digital: (<https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/alair-gomes-muito-prazer/?tipo=todos-objetos&pg=8>)]

La Biblioteca Nacional también tiene las fotos todavía en las tiras de los rollos fotográficos digitalizados de un proyecto que Gomes realiza sobre los carnavales callejeros de Rio.<sup>2</sup> Sus fotos son una fiesta de diversidad sexual, muchachos lindos y travestis: los

---

<sup>2</sup>Este archivo se puede acceder en Internet en la web de la Biblioteca Nacional:

[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1477309/icon1477309.html](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1477309/icon1477309.html)

protagonistas del espectáculo público más importante de la ciudad. En Edinger es precisamente su foto de una travesti, posando estoicamente al lado de otra compañera sobre uno de las emblemáticas *calçadas portuguesas* de Rio de Janeiro, una de las más destacadas de ese primer libro publicado en su país natal. Mientras la de Gomes es una mirada más inocente, ingenua, como si estuviera descubriendo este mundo curioso por primera vez. Edinger, a su vez, se infiltra como uno más en su *Carnaval*.



[Fig. 13) Foto originalmente de *Carnaval* (1996), incluida en *Flesh and Spirit*, p. 65]

Las fotos de Edinger son de la década de los 90, no obstante, parecen arrastrar consigo toda la historia de la transición democrática. Como señaló Green en su *Beyond Carnival* (1999), el carnaval en Brasil para los homosexuales representaba una época en que podían reafirmar su identidad disidente y el travestismo durante la celebración, “was a public affirmation of these men’s own notions of masculinity and femininity, notions that

both challenged and reinforced Brazilian gender norms of the first half of the twentieth century” (1). No obstante, el año en que Edinger publica *Carnaval* es otro contexto en el que las identidades marginales en Brasil, sobre todo la comunidad LGBT. Green explica un estudio realizado por el antropólogo Luiz Roberto Mott y el Grupo Gay da Bahia, la organización de derechos LGBT con más trayectoria en el país:

In 1996 he published the results of his research in conjunction with the International Gay and Lesbian Human Rights Commission in a volume entitled *Epidemic of Hate: violations of the Human Rights of Gay Men, Lesbians, and Transvestites in Brazil*. That study revealed the shocking statistic that “a homosexual is brutally murdered every four days, a victim of homophobia that pervades Brazilian society.” Many of those killed are sex workers, transvestites, or gay men who have picked up someone for a brief escapade and end up victims of robbery and then sadistic murders. (3)

*Carnaval* de Edinger es producto del contexto neoliberal, violento para los que viven en los márgenes sociales y en plena transición democrática, en el que fue realizado.



[Fig. 14) Recorte de rollo fotográfico de Alair Gomes. Carnaval, Rio de Janeiro años 60. Biblioteca Nacional Digital: ([http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1477309/icon1477309.html](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1477309/icon1477309.html))]

En “Dancing With Light” la fotoperiodista brasileña y amiga personal de Claudio Edinger, Simonetta Persichetti explica cuando el fotógrafo vuelve a Brasil después de residir durante dos décadas en Nueva York, su país “was experiencing the throes of transition from military dictatorship to democracy, and the country was hiding behind the hedonism of its music and its beaches: Bossa Nova, Samba, and sand was the outward face behind which people hid and tried to cope” (8). Si bien, para Edinger el primer proyecto lógico para esta época fue el de *Madness*, eventualmente publicado un año después. *Carnaval*, por su temática alineada con esa herencia cultural colorida y simbólica del país como el Samba, la Bossa Nova, y por supuesto, las playas de Rio de Janeiro. El proyecto

se potencia por su contexto ya que vuelve visible aquello que la sociedad brasileña no quiere ver. Esa es la búsqueda fotográfica de Edinger, igual que él en las fotos al comienzo de *Flesh and Spirit*, que sus fotos sirvan como “a multi-faceted mirror where we recognize ourselves, we project out ourselves, and we attempt to invent ourselves in the public eye of the camera, resulting, when seen in toto, as part of Edinger’s comedy” (Persichetti 10).

La obra que marca el trigésimo aniversario de la carrera profesional de Edinger en la fotografía propone un punto y seguido de sus narrativas para postular proyecto de índole más poética. Esa obra destaca la curiosidad del espíritu humano que ha caracterizado la carrera del fotógrafo brasileño. Los cuerpos, esa “carne”, la “*flesh*” del título es sólo la mitad de lo que constituyen los referentes fotográficos de Edinger. Ese espíritu indefinible, esas identidades marginadas pero totalmente identificables para su *spectator* que Persichetti define como un vínculo “misterioso”. Sus referentes provocan sentimientos que oscilan entre el disgusto y el deseo. Sus sujetos marginados, que él llama “outcasts” en inglés, se empoderan por el poder conferido en estos sentimientos. Dollimore explica:

In their remarkable study, Stallybrass and White argue that ‘the bourgeois subject continuously defined and re-defined itself through the exclusion of what it marked out as “low”—as dirty, repulsive, noisy, contaminating. Yet that very act of exclusion was constitutive of its identity.’ [...] Conversely, desire bears the imprint of disgust: even as the low other becomes an object of longing, it is simultaneously that on to which is displaced a self-disgust that inheres at the centre of bourgeois desire, and for that matter other forms of desire. The difference of the other becomes a displaced and intensified facet of the same, the object of desire and disgust. The disgust which inheres

in desire is not, as the Freudian analysis might suggest, necessarily generated by or focused upon the repressed constituent of the self; it may be, but what I am pointing to here is an additional structural interdependence of desire and disgust. So even when homophobia is not obviously a projection of repressed desire, being more a hostile response to the intolerably different, even then, the homosexual, through condensed association, may be one on whom is projected the repressed disgust inherent in desire. (247)

Es decir, si bien el homoerotismo no es la característica emblemática ni la temática más destacada de la obra de Edinger, el artista lo emplea meticulosamente como un mecanismo político más de su propuesta más global.

*Flesh and Spirit* (2006) marca un antes y un después en la producción de Edinger. Este artista, que en obras como *Carnaval* (1996), *Madness* (1997) y *Rio* (2003) emplea el homoerotismo entre otros mecanismos para provocar al *spectator*, y tomarlo adentro de su mundo carnavalesco en el que la historia pesa, confunde y vuelve borrosa la perspectiva y los marginados están siempre presentes. Estas, y otras obras no analizadas por lo extensiva de la producción de Edinger, están en constante diálogo, no sólo con la historia cultural de, en este caso la ciudad de Rio, sino con otros artistas como Alair Gomes. Edinger presenta una realidad muchas veces invertida, al revés de la oficial mediante la evidencia muy real, fotográfica, de los sujetos que retrata. Son un espejo de ese espíritu humano, transgresivo según la naturaleza del mundo fotografiado en *Flesh and Spirit*, que esa misma sociedad lleva dentro.

### CAPÍTULO 3

#### FOTOGRAFÍA Y FÚTBOL: LA (HOMO)SOCIALIZACIÓN DEL VARÓN ARGENTINO

Gustavo Di Mario, fotógrafo autodidacto, descubre su pasión por este arte en una salida de cacería con su padre cuando el aburrimiento lo lleva a sacar fotos en lugar de cazar animales. El acto de cazar constituye un ritual de la masculinidad (ritual porque ya no es un imperativo cazar para subsistir y sobrevivir) con el que no cumple Di Mario y que luego, en sus obras fotográficas, buscará cuestionar, deconstruir y homoerotizar distintos ritos que conjugan en la *performance* de la masculinidad. Di Mario recurre a los arquetipos culturales nacionales para desestabilizar el imperativo heterosexista en la Argentina. La fotografía de Gustavo Di Mario busca subvertir los estandartes de la masculinidad argentina al retratarlos fotográficamente, con todo el poder de significación que esto implica, y convertirlos en representaciones del deseo homoerótico.

Los futbolistas y los gauchos, siendo dos de los modelos ideales de la identidad masculina en la Argentina, conforman sus dos trabajos más extensos, *Potrero* (2004) e *Interior* (2011). El primero constituye el primer fotolibro del artista y que además fue premiado por el Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales de Madrid como el mejor fotolibro de Latinoamérica en 2007. El ensayo fotográfico expone, no a los futbolistas internacionalmente reconocidos y, en el caso de muchos erotizados en campañas publicitarias para marcas de ropa interior o perfumes, como es el caso de David Beckham o Lionel Messi, sino a los jugadores de divisiones inferiores que aún conservan una pizca de esperanza de convertirse en uno de los héroes del deporte nacional. En *Interior* el fotógrafo toma otro modelo de la hombría argentina, pero éste mucho más atado a la



identidad folclórica nacional: el gaucho. El gaucho ha tenido muchas representaciones en el imaginario nacional, pero siempre ejemplificó esa masculinidad bárbara, salvaje, violenta y agresiva que debía (y debe aún) cumplir el macho argentino. No obstante, en esta serie Di Mario cuestiona el simbolismo gauchesco y su relación con la heteronormatividad imperante, al develar en sus fotos un homoerotismo latente y aumentado precisamente por la transgresión sociopolítica que constituyen esas imágenes. Esta figura históricamente venerada por moverse fuera del “sistema”, es decir un rebelde que opera por fuera del sistema de control y vigilancia del Estado, necesariamente tenía que ser un sujeto que opera también por fuera del sistema patriarcal que sostiene ese poder del Estado.

El primer detalle que habría que señalar de estos dos ensayos fotográficos de Di Mario es que cada foto debe considerarse dentro del contexto de la obra entera. El artista ha organizado sus fotos, y breves textos acompañantes, muy cuidadosamente para darle una suerte de narratividad a su propuesta fotográfica. Di Mario usa todas las herramientas disponibles para la composición de sus libros para anclar cada foto individual al texto. Si bien a varias de las fotos se le puede realizar una lectura homoerótica a partir de los conceptos barthianos de *studium* y *punctum*, al considerar cada foto dentro de la propuesta global del artista se alimenta el *studium* y aumenta la proliferación de lo homoerótico. Este aspecto narrativo de los dos fotolibros se compone de varios factores: los títulos, el orden de las imágenes, prólogos de autores invitados (Diego Maradona en *Potrero* y Cristián Alarcón en *Interior*), textos breves de agradecimientos de Di Mario, el uso de los epígrafes de las fotos y, por supuesto, las fotos mismas. Los títulos en los dos casos son de una sola

palabra mientras que las palabras elegidas representan espacios de (homo)socialización importantes para los varones argentinos.

### ***Potrero***

Para la portada de su primer libro, Di Mario elige una foto de un niño muy joven posando en el medio de un potrero con una camiseta con la imagen de Diego Armando Maradona. El chico, como tantos otros jóvenes argentinos y latinoamericanos, idealiza a Maradona y sueña con tener su misma historia. Maradona de familia migrante del interior de Argentina, nació en la provincia de Buenos Aires en 1960 y es uno de cuatro hermanos. Creció en Villa Fiorito en el partido de Lanús en el conurbano bonaerense, un barrio marginal de las denominadas *villa miseria* y es allí donde Maradona jugó en su primer potrero. ¿Qué es un potrero? El fotógrafo Alberto Goldstein lo define en la primera página al abrir el libro en un pequeño texto sobre la obra de Di Mario, “POTRERO [sic.] es el nombre con el que se conoce a los predios abandonados en donde los muchachos de clase más humilde se reúnen a jugar al fútbol. Antes que un deporte, el fútbol es la práctica popular y masculina por excelencia, es el rito de iniciación tribal” (S/P). Esta pequeña introducción de Goldstein contribuye a la narrativa que pretende construir Di Mario con esta obra y hasta describe la fotografía de Di Mario como “poesía visual”. El siguiente texto que aparece al comienzo del libro es el de agradecimiento de la autoría del propio artista que lo coloca como iniciado del mundo futbolístico con un lenguaje sagaz y cuidadosamente elegido.

Gustavo Di Mario, como es común en muchos libros ya sean de fotografía o de otro género, agradece a aquellas personas que colaboraron en el libro o lo apoyaron de alguna manera. No obstante, el fotógrafo no incluye un texto de simple agradecimiento, sino que

redacta el texto con metáforas futbolísticas que lo inscribe como un miembro más del mundo futbolístico, aumentando la lectura que se le puede hacer a su propia mirada homoerótica en sus fotos. Di Mario le da las gracias a un tal “Chino” y a otros de esta manera:

A El Chino, sin el cual no hubiese podido ingresar como uno más a la intimidad de los equipos. A los fotografiados que forman parte de esta edición, y a los que no. A los jugadores, técnicos, preparadores físicos, utileros, directivos [...] A Alberto Goldstein, por prestarse al juego; a Fabián Mauri, por darme el puntapié inicial; a Caro, Markus Ebner, Carlos, Gustavo Santaolalla, por su pasión. ¡Diego y Claudia! Familia y amigos, gracias por el aguante. (S/P)

El uso de los apodos y metáforas como “prestarse al juego”, “el puntapié inicial” y el “gracias por el aguante” si bien son comunes en el habla cotidiana argentina tienen sus raíces en el fanatismo nacional por el fútbol, indiscutiblemente el deporte más popular del país austral. Además, el texto está incluido justo debajo de una imagen de un jugador joven, sin camiseta, que mira la cámara que le hace una toma tipo retrato de él en un vestuario de algún estadio (véase fig. 1). Es ésta la “intimidad de los equipos” que referencia Di Mario en su agradecimiento al Chino, una intimidad que le permite al fotógrafo capturar a los hombres de este mundo en situaciones que, fuera del contexto del fútbol, serían blancos de la homofobia imperante en una sociedad tan machista como la argentina.



Fig. 15) Di Mario, “Sin título”. *Potrero*.

En la foto en cuestión, un joven de pelo oscuro, cuerpo esbelto y con una cadena dorada de la virgen que le adorna el pecho, es sólo identificado con el club deportivo al que pertenece, Tristán Suárez, por el epígrafe que incluye Di Mario en todas las imágenes de esta obra, mira la cámara fijamente. El jugador está consciente de que el artista le está haciendo una fotografía y se vuelve cómplice del homoerotismo que Di Mario pone en juego. El muchacho se deja ser retratado, parece desear que lo miren y que se le aprecie su masculinidad, su cuerpo y su pertenencia a ese grupo de hombres idealizados en la sociedad argentina: los jugadores de fútbol. La elección de esta foto para acompañar al texto de Di Mario, que además antecede al prólogo incluido de Maradona, es importante remarcar porque si bien la propuesta de esta obra parece tener el propósito de resaltar lo cargados que están estos espacios homosociales de un homoerotismo latente y volverlo visible para

el *spectator*, no coincide en esta parte del libro con el orden narrativo que propone a continuación. Es decir, las imágenes homoeróticas de este libro comprenden el centro, el clímax del libro mientras que las que elige Di Mario para abrir (después del prólogo) y cerrar este libro tienen otra función y otras características que se analizarán más adelante. No obstante, al elegir una imagen resalta lo que está en el núcleo, literal y figurativamente, de esta obra: el fútbol es un espacio masculino cargado de homoerotismo. El prólogo de una voz autorizada del talle de Maradona parece confirmar esta propuesta ya que verifica que las fotos del artista muestran la realidad del fútbol (sin mencionar, claro está, cuál es la realidad que lee Maradona en estas imágenes).

### **Los chicos del potrero**

“Yo no fui un chico de la calle: yo fui un chico del potrero” se titula el texto de Diego Maradona que ocupa una sola página en el libro justo después del antes mencionado texto de Di Mario. Si bien Maradona no entra al tema de la sexualidad y mucho menos del homoerotismo, su texto sí aporta a construir el mensaje que la obra sugiere sobre lo homoerótico en el espacio del fútbol. El título, para comenzar, se le podría adscribir a un gran porcentaje de, por no decir todos, los varones en Argentina, algo que se profundizará en la siguiente parte del libro con varias imágenes de niños argentinos jugando al fútbol en distintas localizaciones del país. Maradona abre su texto hablando de sus orígenes en Villa Fiorito y el tiempo que pasaba jugando al fútbol en el potrero de su barrio. Luego, casi al final del texto, Diego declara lo siguiente: “De aquellos tiempos del potrero tengo un recuerdo feliz y una palabra para definirlos: lucha, lucha lucha... Ya lo escribí una vez y lo seguiré escribiendo cada vez que se me presenta una oportunidad, como esta, donde en un libro se muestra al potrero como origen de tantas cosas” (S/P). ¿Qué “cosas” se originan

en el potrero? Maradona nunca las especifica, pero se puede interpretar su cita de sentido más global con respecto al rol que deben cumplir los varones en su sociedad. Maradona continúa en el siguiente renglón para sostener que “lo que allí [en el potrero] se aprende es lo que vale para siempre, pase lo que pase con esos... chicos del potrero”. El mayor astro de Boca Juniors, la selección argentina y del Nápoli es tan ambiguo en su texto en este sentido que aporta a llevar al lector/*spectator* de la obra de Di Mario hacia una interpelación sobre los códigos masculinistas de este deporte y cómo ocultan las posibilidades homoeróticas que el artista devela con su cámara.

Juan José Sebreli en su libro *La era del fútbol* (1998), en el cual también dedica un capítulo al “Mito de Maradona”, hace un análisis atinado sobre lo que él llama “homosexualidad latente” en el fútbol. Eve K. Sedgwick en su libro *Between Men* (1985) sugiere que tanto la homosexualidad como la homofobia son armas del ejercicio del homosocialismo –el sistema de interacciones sociales jerárquicas entre hombres en espacios exclusivamente masculinos– para conservar y propagar el patriarcado (25). David W. Foster agrega que los estadios de fútbol y los bares frecuentados por los hinchas han tenido un rol histórico en el mantenimiento del orden patriarcal mediante un comportamiento y lenguaje homofóbicos, y por supuesto, la exclusión de mujeres (*Producción cultural e identidades homoeróticas* 17). Di Mario juega a sacar a la superficie la “homosexualidad latente” de la que habla Sebreli al anclar las fotos homoeróticas en el contexto del libro completo, tornándolo un testimonio de represión sexual.

Sebreli aplica la teoría de Theodore W. Adorno sobre las personalidades autoritarias al ámbito del fútbol en la Argentina. Señala que el fútbol es uno de los espacios

fundamentales donde los varones adquieren características de la personalidad autoritaria y vincula este fenómeno con la represión de la homosexualidad:

El mundo del fútbol, donde la homosexualidad latente se transforma en la exaltación de los valores más convencionales de la masculinidad, donde el vigor de la juventud en su plenitud es encauzado hacia la agresión y la competencia, constituye un modelo de todas las instituciones represivas y una reproducción en pequeño de la sociedad fascista. [...] Esta encuesta [de Adorno] llega a la conclusión de que las personas que por su estructura de carácter están predispuestas a convertirse en secuaces del totalitarismo, son aquellas que tienen fantasías persecutorias contra representaciones sexuales frecuentemente homosexuales, que reprimen en sí. (265)

Es decir que gran parte de las representaciones de virilidad y hiper masculinidad que se suelen asociar al mundo futbolístico se originan en un lugar de represión de la “homosexualidad” que, para cuestiones de semiótica sería mejor usar “homoerotismo” por las acepciones provistas anteriormente. No obstante, el de Sebrelí es un importante análisis de cómo opera lo homoerótico dentro de estos espacios. Di Mario, mientras tanto, narra estas experiencias de socialización de los varones en el fútbol fotográficamente.

Después del prólogo de Maradona, Di Mario incluye varias imágenes de vestuarios de distintos clubes de fútbol, pero sin la presencia de personas sino sus pertenencias, como mates y termos, mochilas, y sus botines, medias y calzoncillos sucios tirados en el piso. Intercala entre éstas, fotos de niños en potreros, canchas pequeñas y patios de casa posando para la cámara con una pelota y en la mayoría de los casos con ropa deportiva como listos para ir a jugar. Los niños retratados son de todo el país y Di Mario juega con esto al incluir

los diversos paisajes, desde el césped verde de la provincia litoraleña de Misiones y los montes áridos de los desiertos de Jujuy en el noroeste del país, hasta los potreros más humildes del sur de la ciudad de Buenos Aires y las canchas privadas más prolifas del municipio de San Isidro al norte de la capital. Los niños varían en edad, clase social y raza. La propuesta de Di Mario aquí parece indicar que el fútbol es un fenómeno que atraviesa todos los sectores sociales y espacios geográficos del país, desde el norte al sur, y desde las clases bajas hasta las más acomodadas. El artista así empieza a construir su narrativa: el fútbol es parte de la vida de *todos* los varones argentinos.

El artista aquí hace un uso interesante de los epígrafes de la foto, recurso que no emplea en su segundo libro *Interior*, debido al rol que juegan en la conformación del mensaje que busca transmitir. Los epígrafes en *Potrero* son siempre de la municipalidad donde se tomó la foto en el caso de los niños o en el caso de los jugadores *amateurs*, del club al que pertenecen. Esta transición entre la municipalidad al club parece sugerir que chicos de toda la Argentina, como los de las fotos, anhelan formar parte del plantel de uno de estos clubes. En los vestuarios es dónde se lleva a cabo la transformación performativa de un simple hombre más en futbolista, guerrero que defiende sus colores, su bandera y todos los demás símbolos de su club. Diana Taylor habla de el acto de la repetición, igual que Butler, Sedgwick y Austin, como parte de la performance de determinados roles sociales, en espacios variantes, incluido el fútbol. No obstante, Taylor profundiza en este sentido sobre los rituales repetitivos, lo performado si se quiere, como forma de pertenecer:

[P]erformances such as ritual might restrict participation to those initiated in certain practices. Participating in the ritual might cement membership in the group, or further reinforce social subcategorizations, exclusions, and



stereotypes – women belong over here, men there, some groups nowhere, and so on. **DOING** becomes a form of **BELONGING** in a very specific way. (El énfasis es de la autora 19)

Es decir, existen determinados rituales, códigos con los que uno debe cumplir, para pertenecer a determinados espacios de las prácticas sociales. En el fútbol, esos rituales constituyen una exaltación de los valores y comportamientos generalmente ligados a la masculinidad: la homofobia, el machismo, la agresión, etc. Esta idea es importante porque parece indicar que los varones no sólo sueñan con jugar, sino con adoptar todos los códigos y el lenguaje performativo que esto implica.

El texto incluido de Maradona es una clara referencia a los míticos héroes de un nacionalismo local y al que deben aspirar los hombres argentinos. Juan José Sebreli vincula con la figura del gaucho también y el futbolista en su análisis:

El nacionalismo [...] siempre intentó exaltar una forma idealizada del pueblo como receptáculo de valores nacionales; el gaucho legendario y ya desaparecido fue transformado en héroe epónimo, en figura emblemática. Algo similar intentaba hacerse con la figura del jugador de fútbol de origen humilde y que empezó jugando en el potrero. (31)

La figura del jugador de fútbol no sólo representa una faceta del fanatismo individual, sino que es un constructo idealizado de la argentinidad. Esa argentinidad, entonces, necesariamente contiene un homoerotismo latente que devela el fotógrafo en sus imágenes de los futbolistas de clubes como Talleres, Comunicaciones, Boca Juniors, Deportivo Morón, Lamadrid, Temperley y otros. El homoerotismo existe en este ámbito como parte de los códigos homosociales que necesitan de él para mantener el orden heterosexista del

patriarcado sostenido por el Estado-nación. En este contexto, develar la posibilidad homoerótica, hacerla visible como lo hace Di Mario, se vuelve una tarea peligrosa ya que saca a la superficie precisamente aquello que debe ser reprimido para que siga operando el orden patriarcal.<sup>3</sup>

### **¿Homosexualidad latente?**

Lo que sigue son varias imágenes de los jugadores, como la que acompaña el texto de agradecimiento de Di Mario, en situaciones que claramente rozan los límites del comportamiento aceptado por el sistema heterosexista/patriarcal. El fotógrafo se vuelve un infiltrado en estos espacios que constituyen intersticios entre los rituales casi bélicos que representan el partido en sí y el resto de la sociedad. Sebreli declara en este sentido, al referirse a las semejanzas entre el fútbol y un sentido nacionalista:

El mundo del fútbol, donde la homosexualidad latente se transforma en la exaltación de los valores más convencionales de la masculinidad, donde el vigor de la juventud en su plenitud es encauzado hacia la agresión y la competencia, constituye un modelo de todas las instituciones represivas y una reproducción en pequeño de la sociedad fascista. (265)

Esta vinculación que traza Sebreli entre el fascismo, u otros sistemas totalitarios, y el fútbol se sostiene por las similitudes que comparten en el campo de una represión total de

---

<sup>3</sup> Eve K. Sedgwick desarrolla esta idea en *Epistemology of the Closet*: “the most significant stakes of the culture are involved in precisely the volatile, fractured, dangerous relations of visibility and articulation around homosexual possibility makes the prospect of its being misread especially fraught [...]” (18).

cualquier desviación de la norma. El deseo homoerótico, o la “homosexualidad latente” como dice este ensayista, es entonces canalizado y aliviado a través de la agresividad del juego.

La violencia que puede implicar el fútbol está marcada en los cuerpos de los jugadores que retrata Di Mario. Al pasar las hojas donde aparecen las imágenes de los niños de distintas provincias, el artista marca un cambio al incluir fotos de los espacios interiores de los estadios que transporta al *spectator* desde el potrero hasta el club profesional. ¿Cómo se sabe que se trata de espacios más profesionales del fútbol? Porque, además de entrar a un espacio interior, se incluyen imágenes de aquellos hombres profesionales como los técnicos, preparadores físicos, directivos, etc. Los preparadores físicos, por ejemplo, aparecen en algunas de las fotos cuidando las heridas de los futbolistas. Esta interacción física entre el preparador físico, generalmente un hombre mayor, y el atleta joven genera una posibilidad homoerótica a partir de lo que implica el tratamiento. En dos de estas fotos, hombres mayores que, aunque Di Mario nunca los etiqueta, deben ser preparadores físicos, los que agradece en su texto al comienzo del libro. En una de las fotos, un hombre ayuda a un jugador del club Talleres a estirar la pierna. La foto llama la atención por lo incómodo que parece estar el preparador físico por ser fotografiado en esta situación, casi queriendo evitar mirar la cámara, y tampoco mira al muchacho al que atiende, y a la vez con la mano que debe sostener el muslo del muchacho está claramente tensa y esforzándose por el mínimo contacto posible. Esto podría ser el *punctum* de la foto.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> El *punctum* es un concepto definido por Roland Barthes en su *Camera Lucida* (1980):

“A photograph’s punctum is that accident which pricks me (but also bruises me, is

El preparador físico es la figura principal de la imagen aunque el cuerpo del jugador, que aparece recostado en la camilla pero sin que se le vea la cara o cabeza por el encuadre de la foto, es el objeto de deseo (homo)erótico. Mientras que en esta foto el preparador físico incómodamente evita estar implicado en cualquier comportamiento que se pudiese considerar “homoerótico” al evitar el contacto físico y la mirada, en una imagen de Temperly, un par de páginas luego, otro preparador físico y un muchacho parecen estar posando para una publicidad de “vaselina líquida pura oriental” con la que el hombre mayor masajea la pierna del jugador. El hombre mayor de bigote parece estar masajeando con los dedos el muslo del joven que usa una gorra dada vuelta. El preparador mira directamente a la cámara casi complicitamente mientras sostiene en las dos manos el muslo del muchacho, de notable musculatura como cualquier jugador de este deporte. El joven también mira hacia el *spectator*, sentado arriba de una especie de mesada con sus piernas abiertas y con su short de nylon deportivo arremangado develando un desfasaje en el bronceado de la piel; en primer plano está el frasco del lubricante antes mencionado con la etiqueta visible.<sup>5</sup> El señor del bigote parece acariciar el muslo, justo arriba de la línea donde ocurre el cambio en el color de piel. El *studium* se podría establecer como el contacto entre la mano del preparador físico y la pierna del futbolista que en cualquier otro contexto no se permitiría, mientras los dos miran a la cámara como si el fotógrafo los hubiera atrapado

---

poignant to me)” (27). Es un elemento de irrumpe en la foto y atrae al observador a reflexionar sobre aquello que aparece retratado.

<sup>5</sup> No es raro encontrar estos detalles en la obra de Gustavo Di Mario debido a que también trabaja como fotógrafo publicitario y de moda.

en un momento de culpabilidad.<sup>6</sup> Estas miradas cómplices hacia la cámara, sobre todo la del preparador es dónde se podría establecer el *punctum* ya que Di Mario lo agarra con sus manos en la masa.



Fig. 16) Di Mario, “Sin título”. *Potrero*.

---

<sup>6</sup> “To recognize the *studium* is inevitably to encounter the photographer’s intentions, to enter into harmony with them, to approve or disapprove of them, but always to understand them within myself, for culture (from which the *studium* derives) is a contract arrived at between creators and consumers” (Barthes 27-28).



Fig. 17) Di Mario, “Sin título”. *Potrero*.

Las marcas de la agresión, además de abrirle la puerta al contacto físico entre aquellos hombres que habrán pasado toda su vida en el fútbol con toda su “homosexualidad latente”, sino también se prestan a otras interpretaciones homoeróticas. En una foto más cándida, estilo paparazzi, Di Mario captura un momento en el vestuario post-partido unos jugadores transpirados se sientan en un banco. Un compañero suyo aparece parado delante vestido en calzoncillos, no se le ve la cara por el encuadre de Di Mario, aquí lo importante

es el agujero que se ha roto en el calzoncillo del joven. La rotura que expone parte del glúteo del muchacho podría constituir el *punctum* ya que obliga indagar sobre cómo se habrá roto. Otra foto de características similares se encuentra colocada justo antes en la que un jugador posa para la cámara del artista de costado con su shortcito de nylon arremangado hasta la cintura, exponiendo una herida ensangrentada en su muslo y glúteo. Estas imágenes que exponen las secuelas de la agresividad física del juego, sobre todo en el área del culo, conjugan con el lenguaje homofóbico típico de la cultura futbolística. Desde las canciones de cancha que les dedican los hinchas a sus rivales hasta una publicidad del canal de televisión argentino *TyC Sports* para promocionar el el Mundial de Rusia de 2018,<sup>7</sup> la agresividad física del juego se traduce a amenazas de violencia sexual para con el equipo rival.

---

<sup>7</sup> TyC Sports se vio obligado a levantar una propaganda denunciada por ser considerada homofóbica ya que desafiaba a Vladimir Putin (acentuando la “i” de su apellido para parecer diminutivo de “puto”) por las leyes antiLGBTQ de su gobierno y afirmando que en Argentina “es común ver a un hombre llorar por otro hombre” entre otros comentarios que reafirman esta idea de una “homosexualidad latente” en el fútbol mientras pasan varias imágenes de estas expresiones en el fútbol argentino. Una de las imágenes, acompañada con la frase de la voz en off “no hay nada más emocionante ver a otro hombre romperse todo por otros hombres”, es de un jugador con toda la parte trasera de su short blanco manchada de sangre. <https://www.youtube.com/watch?v=8Zwu38mvI8E>



Fig. 18) Di Mario, "Sin título". *Potrero*.





Fig. 19) Di Mario, “Sin título”. *Potrero*.

El fotógrafo incorpora una serie de fotos que muestran a los futbolistas en acción. Di Mario a través del orden que elige para presentar las imágenes guía la lectura del *spectator*, ligando así las lesiones evidenciadas en las fotos anteriores, con las

consecuencias de otro espacio donde se presentan posibilidades homoeróticas: la cancha. Hay un corte abrupto entre los espacios interiores del estadio hacia la cancha donde se llevan a cabo entrenamientos que Di Mario alcanza a capturar de cerca con su cámara. El entrenamiento es representativo de las prácticas homosociales que genera este deporte. Si bien se suele pensar en el fútbol como el juego en sí, el fútbol en realidad engloba todo un mundo de prácticas performativas que resultan en la socialización forzada del sujeto que las lleva a cabo. Sebreli vuelve a un ejemplo histórico para ligar, de nuevo, el entrenamiento que implica el mundo del fútbol como extensión del autoritarismo/fascismo: “Adolfo Hitler en *Mi lucha* se refería al entrenamiento deportivo como una preparación para la formación de un ejército agresivo. Después del nazismo, en la República Federal Alemana fue muy estrecha la colaboración entre el Ejército Federal y la Liga Alemana de Deportes” (77). Sebreli luego explica que el vínculo entre el fútbol y el belicismo se evidencia hasta del uso lexical en el deporte (81). La agresividad que fotografía Di Mario en los entrenamientos es una preparación, homosocial, que vela por la unidad entre los jugadores ante el rival. Esto requiere que la esgrima deportiva los acerque a los miembros de un equipo de manera más íntima. El acto de practicar el fútbol con los compañeros implica una intimidad entre ellos, de conocerse a nivel técnico, de entender cómo se mueve el otro para poder jugar en función colectiva para lograr su objetivo: la victoria. Juntos se preparan para ejercer violencia sobre su rival, midiéndose y, según Sebreli, reprimiendo un deseo sexual que luego será canalizado a través de esta violencia que cataloga como “agresividad sádica” (79). Las fotos en cuestión muestran a varios pares de jugadores practicando tiros, el gambateo y tácticas de defensa.

## **Los hinchas**

Las referencias a la violencia que implica el fútbol en la obra de Di Mario se desplazan hasta las gradas de los estadios. Si bien la agresividad del deporte se representa en el campo de juego, la violencia real que inspira el fútbol en la Argentina es la que nace en los conflictos entre los bandos de los fanáticos, las denominadas “hinchadas” de los clubes. Primero, incluye fotos de la grada en sí, vacía, que por el alambre de púa y los barrotes que conforman su estructura le dan un aspecto carcelario; constituye un espacio de contención de la violencia. Hasta la palabra que describe a estos grupos implica una violencia presente en su origen:

Curiosamente la palabra “hincha” significa en su verdadera acepción castellana, odio, aversión, inquina. [...] Por otra parte, en el análisis de las relaciones del fútbol con la sexualidad, veremos cómo el deporte implica la represión del deseo sexual y del deporte en general –búsqueda de identificación y represión del deseo–, está implícita la proclividad a la violencia. (Sebreli 79)

Es decir, ser hincha es, por naturaleza, una identidad violenta ya que se constituye en oposición a otro únicamente. La violencia surge a través de la formación de grupos criminales en el contexto argentino en forma de los barrabravos, y de sujetos reaccionarios como los que suelen causar destrozos en la ciudad de Buenos Aires cuando se juega un superclásico. No obstante, hasta en lo simbólico las hinchadas suelen recurrir a la violencia, casi siempre en alusión a la violencia sexual y homofóbica, para insultar al rival como es típico de las canciones de cancha. Por ejemplo, dos de las canciones más famosas de la hinchada de River Plate dedicadas a sus rivales en Racing Club y Boca Juniors dicen: “Con la pija bien parada, nos cogemos a Racing Club” y “Esta es la banda del gallinero, la que

se coge a los bosteros”. No parece casualidad que Di Mario incluyera fotos de lesiones en estas zonas del cuerpo debido a que poco después inserta una serie de fotos de los hinchas, tanto en masa, como individualmente antes de ingresar al estadio.

“¿De qué cuadro sos?” es una pregunta frecuente entre dos desconocidos que se conocen por primera vez en la Argentina. No obstante, la respuesta no tiene nada que ver con un gusto específico por cómo juega determinado equipo, ni cómo está conformado, sino es siempre una condición heredada, impuesta al sujeto masculino al nacer igual que su identificación de género y su nacionalidad. Juan José Sebreli analiza esta condición del hincha y sostiene lo siguiente:

La elección del cuadro responde primordialmente en el hincha a factores subjetivos, contingentes e irracionales: se es hincha de tal cuadro porque el padre, o el hermano mayor o el tío predilecto lo son, o bien porque se vive en el barrio donde el club tiene su sede, o porque es el que está ganando en el momento de la infancia cuando se hace la elección. [...] Se puede cambiar de pareja, de amigo, de país, de partido, de ideas, hasta de religión; no se cambia nunca de equipo, no hay apóstoles ni herejes ni heterodoxos ni renegados en el fútbol. (38)

La lealtad a un cuadro de fútbol, a un grupo de hombres, resulta ser una herencia más del sistema patriarcal que, como las categorías de género, el imperativo heterosexual y las dinámicas de poder, no se afina en la lógica y la racionalidad, sino que es una imposición. Sin embargo, la performatividad de ser hincha se abre también a interpretaciones de un homoerotismo latente que Di Mario no pasa por alto.

Antes de presentar un conjunto de fotos de índole homoerótica de los futbolistas, se incluyen varias fotos de los hinchas en las que se resalta la devoción casi religiosa que les tienen a sus clubes. Una grada repleta de basura, banderines, y en primer plano hombres jóvenes sin camiseta, mostrando cuerpos en buena forma mientras uno le da al bombo como si fuese un festejo carnavalesco. En línea con lo bajtiniano, aquí en el mundo del fútbol las reglas se invierten y, en cambio con el lado de afuera del estadio, está permitido que un hombre adore a otros hombres. En otra imagen se ve a un grupo de hinchas jóvenes, algunos adolescentes, sin camiseta y con shorts deportivos mientras un niño le muestra a la cámara, determinante, su camiseta de Racing Club. Los demás jóvenes posan y el que está en primer plano señala con el dedo pulgar hacia la camiseta del niño, como reafirmando su lealtad a su cuadro. En otra foto a las afueras del estadio de Almirante Brown, un hincha de este club, vistiendo una remera vieja y rota de los Rolling Stones, sostiene sobre su corazón la tarjeta de membresía del club. Los hinchas de Di Mario expresan un amor inmutable para sus clubes y este amor está marcado en contraposición por el odio que expresan violentamente por el rival. Di Mario separa esta serie de fotos sobre los hinchas con una imagen de la pared de algún estadio en la que están pintados varios nombres, apodos e iniciales, yuxtapuestos. Los nombres son curiosos porque los apodos utilizados en muchos casos no están designados necesariamente un género y, dado su ubicación, un espacio casi exclusivamente masculino, sugieren una intención homoerótica. ¿Estos nombres pintados en la pared son para los jugadores de parte de sus admiradores, es decir, los hinchas?

### **Los futbolistas**

De repente el libro de Gustavo Di Mario llega a su clímax con una colección de fotografías de los futbolistas en plena intimidad de los vestuarios y las duchas, espacios

que han sido erotizados por la cultura gay. La primera foto realmente destacable es la de un jugador muy apuesto, sin camiseta, que posa para la cámara en su short deportivo mientras varios de sus compañeros a sus espaldas se agachan para desvestirse para ducharse, mostrándole a la cámara sus glúteos mientras que, por los movimientos de la cámara, no se les ve claramente la cara. Esta imagen está tan claramente infundida de una impronta homoerótica, desde la mirada del mismo fotógrafo, que fuera del contexto completo de *Potrero* un *spectator* se podría confundir con la de una orgía entre varios hombres. En las siguientes diez páginas del libro aparecen las fotos más homoeróticas que el artista incluye en este proyecto.



Fig. 20) Di Mario, “Sin título”. *Potrero*.

Hombres jóvenes, fornidos y recién bañados, vistiendo solo slips pequeños o apenas tapándose con toallas son las escenas que el fotógrafo decide incluir en su libro sobre el fútbol. Se destaca el espacio de los vestuarios como un espacio del mundo futbolístico donde la desnudez masculina y colectiva es la norma. Sebrelí describe este espacio como un lugar donde los jugadores se bañan juntos, se exhiben desnudos y hasta “se dejan gustosamente fotografiar sin ropas” en su capítulo sobre la “homosexualidad latente” de este deporte (261). Gustavo Di Mario destaca con sus imágenes el homoerotismo implícito de los vestuarios y la complicidad de los mismos futbolistas en su propagación.

En las imágenes, los jugadores posan para la cámara de Di Mario, quien tiene mucha experiencia en el mundo de la fotografía de moda, lo cual se nota a la hora de retratar a estos atletas, ya que miran felizmente la cámara sabiendo cuáles van a ser las implicaciones de la foto. Los jugadores parecen flexionar sus músculos, saben hacer lucir bien sus cuerpos para el que los observa, y se dejan consumir por la mirada homoerótica del mismo Di Mario. En una foto de un jugador del club Comunicaciones, el joven se apoya contra una mesada, su pelo castaño largo, de moda en esta época entre los jugadores, todavía medio mojado por la ducha mira la cámara del fotógrafo mientras viste una toalla nada más. Otra foto de un joven de Boca Juniors se inclina hacia el objetivo de la máquina de Di Mario, apoyándose con la mano derecha en una tabla que forma parte de los bancos del vestuario mientras su mano izquierda sostiene la toalla que lo cubre para que no se revele su desnudez. Su compañero aparece en la siguiente página al otro lado de esos mismos bancos del vestuario en un calzoncillo tipo slip negro, sonriéndole a la cámara mientras levanta su brazo para aplicarse un desodorante.



Fig. 21) Di Mario, "Sin título". *Potrero*.

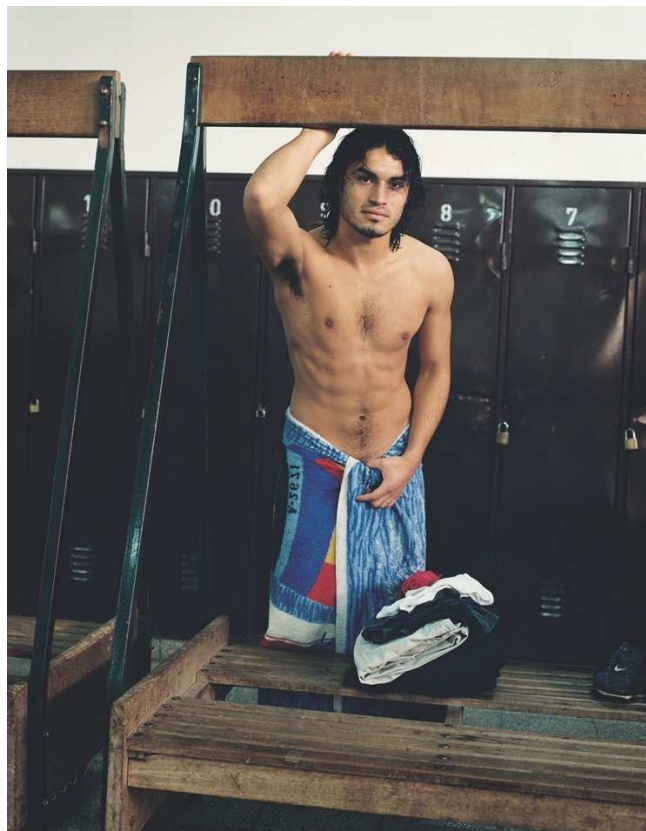


Fig. 22) Di Mario, "Sin título". *Potrero*.





Fig. 23) Di Mario, “Sin título”. *Potrero*.

Los futbolistas fotografiados, si bien tienen toda la pinta de poder ser modelos o actores de porno, no llegan a transmitir esta imagen debido al campo ciego generado por el *punctum* en cada una de las fotos. El *studium* de estas fotos es un espacio exclusivamente masculino cargado de la agresividad casi bélica que representa el deporte y es el estado físico de estos hombres, con sus cuerpos casi esculpidos, que capta la atención, que constituye el *punctum*. El campo ciego hace que el *spectator* se curioseé por lo que ocurre

en esa situación, cuáles son las funciones del ojo invasor del fotógrafo y cómo interpela al jugador y la representación de su cuerpo desnudo. Es el campo ciego dónde el *spectator* anima las implicancias eróticas que presentan la foto. Barthes explica que la distinción entre la foto pornográfica y la erótica es que la primera no tiene *punctum*, devela todo (por lo general, los órganos sexuales en una explicitud total) que, si bien puede divertir, a la vez aburre porque expone demasiado, y se entrega; no entretiene el deseo del que observa. El teórico francés sostiene la función del *punctum* en la fotografía erótica:

The *punctum*, then, is a kind of subtle *beyond* –as if the image launched desire beyond what it permits us to see: not only toward “the rest” of the nakedness, not only toward the fantasy of a praxis, but toward the absolute excellence of a being, body and soul together. [...] (the pornographic body shows itself, it does not give itself, there is no generosity in it): the photographer has found the *right moment*, the *kairos* of desire. (Barthes 59)

Las tres fotos anteriores están infundidas con este campo ciego que habilita su lectura homoerótica. Este campo ciego se nutre de un *studium* conformado por el conjunto de la obra hasta llegar a esas páginas, la socialización futbolera de los varones, la agresividad que el juego representa, la adoración de los hinchas, la preparación simulacrada para la guerra. El *punctum* corta este *studium* de repente con la sorpresa de encontrar a estos sujetos convertidos en objetos pasivos de una mirada deseadora. El deseo se alimenta del campo ciego generado, no permite que se le entregue del todo el objeto de ese deseo a la mirada deseosa del *spectator*; nunca llegan a ser pornográficas estas fotos. Es el acto de la toma en el momento justo, un momento que el operator, en este caso Di Mario, sabe reconocer y captar con un *clic* instantáneo.

Di Mario, igual que los escultores y pintores de Grecia o Roma, replica con su cámara la belleza masculina de aquellas figuras heroicas de su sociedad. La importancia del rol del fotógrafo, es decir el *operator*, es un aspecto que David W. Foster también destaca en su análisis de *Desnudos sudamericanos* de otro argentino, Marcos Zimmerman.

The proposition that there is inherent beauty in the male body comes off, for most, as masked homoerotic desire, and the fact is that the display of the male nude in all art forms, and especially in photography, can ultimately be traced to an interest in a fetishizing of its homoerotic parameters. To be sure, there is an unabashed homoerotic/pornographic gaze at the body, in which the subject, either naïvely or with professional aplomb, displays pertinent attributes for a gaze that could only disingenuously be labeled as anything other than purposefully erotic. (*Argentine, Mexican, and Guatemalan Photography* 84-85)

Es decir, la producción de este material suele surgir desde una mirada homoerótica propia de su creador. No obstante, como señala Foster, el sujeto que es fotografiado también influye en cómo se interpreta la imagen. Si es evidente que hay un propósito detrás de la mirada del fotógrafo a la hora de retratar a estos jugadores en situaciones en la que están expuestos sus cuerpos más allá del contexto del juego y el entrenamiento; Los jugadores también acceden a posar, presumiendo sus cuerpos, lo cual constituye un reconocimiento del homoerotismo presente. Los futbolistas son cómplices del fotógrafo, no sólo por dejarse ser objeto de su foto, sino al interactuar activamente con esa mirada mediante la pose y la reciprocidad de la mirada.

Se aumenta la posibilidad homoerótica en las fotos que incluye a continuación por el hecho de tener a más de un jugador en la escena y ya que estos interactúan, tanto entre sí como con la cámara. Un hombre alto sin camiseta mira la cámara directamente mientras un muchacho que parece ser más joven, sentado en un banco delante de los casilleros del vestuario mira su pecho y abdomen peludos. Se puede establecer un *punctum* en la mirada del joven al hombre porque desestabiliza el *studium*, atrae la mirada y hace indagar sobre lo que está ocurriendo en esa mirada. Aparece el campo ciego del que habla Barthes, la elipsis que debe ser completada por el *spectator*. ¿Qué hay en esa mirada del joven para con el cuerpo del otro? ¿Sólo ha sido un golpe de suerte que justo la cabeza del muchacho parece estar mirando en esa dirección cuando Di Mario aprieta el disparador del lente de su cámara? O, ¿lo está mirando con deseo como el *spectator* mira esta foto deseando saber las respuestas a estas preguntas? La foto es del club de Lamadrid y otras de Boca Juniors, Cañuelas y Almirante Brown, etcétera, le siguen con sugerencias homoeróticas. En estas fotos, el uso de los epígrafes funciona para señalar que esta disposición al homoerotismo no es propia de un solo club, sino que constituye una norma en el mundo del fútbol. Si bien Di Mario se podría haber enfocado sólo en un club de renombre como Boca Juniors, esto sólo habría servido como herramienta para que sus rivales calificaran al club como cosa de “putos”. Sin embargo, Di Mario incluye fotos de jugadores de varios clubes, de distintas divisiones, para decir, o más bien mostrar, algo universal en el deporte nacional de los argentinos. De ahí la necesidad de que las fotos homoeróticas en esta sección sean tan potentes en contenido y a la vez diversas con respecto a su origen.



Fig. 24) Di Mario, “Sin título”. *Potrero*.

En una foto de Cañuelas, un muchacho de raza negra y otro joven de apariencia mestiza posan juntos mirando y sonriéndole a la cámara del fotógrafo, cubiertos de la cintura para abajo con solo una toalla. El jugador tiene su pie colocado arriba del banco exponiendo el interior del muslo desde debajo de la toalla azul-celeste que lo envuelve. Esta foto tiene poco y nada de referencias futbolísticas. De hecho, si no fuese por el contexto de la obra completa, y de ahí mi insistencia en su narrativa, uno podría pensar que esta foto es de una sauna gay en cualquier ciudad del mundo y no en el vestuario de un club de fútbol del conurbano bonaerense. La pierna expuesta del joven y la cercanía entre los dos que casi se tocan mientras miran la cámara constituyen posibles *punctums* que le sorprenden a su lector mientras que se genera un campo ciego para posibilitar la eroticidad

que explica Barthes. Los dos parecen entender la propuesta (homo)erótica del fotógrafo, miran la cámara, sonríen y uno hasta parece presumir su cuerpo al exponer la pierna. Di Mario, y con él su *spectator*, desea mirarlos y ellos desean ser mirados, venerados como héroes, íconos de la masculinidad argentina, que ellos mismos adoraban de niños y soñaban ser cuando jugaban en el potrero del barrio.

De todos modos, Gustavo Di Mario se cuida de no saturar su libro con fotos tan homoerotizadas ya que ese no es el propósito central del mensaje que busca transmitir. Inserta en estas páginas fotos de otros jugadores, como una que llama la atención precisamente por interrumpir tan bruscamente este orden de fotos de alta carga sexual. Un futbolista del club Talleres mira la cámara desde su lugar sentado arriba de una mesada en lo que parece ser una especie de cocina del club. Sostiene entre sus manos un mate y a su costado el termo correspondiente. No está en el vestuario y parece una foto más bien improvisada, saca al fotógrafo del vestuario un momento y lo lleva a otro espacio. Este jugador de Talleres lo mira casi con desconfianza, como quien no quiere participar en aquel juego que venía desarrollando el artista en las páginas anteriores. Esta foto marca el comienzo de una transición en el texto hacia un desenlace que resume el mensaje y propone una conclusión de *Potrero*. Di Mario intercala algunas imágenes homoeróticas con otras vacías para hacer enfatizar la socialización masculinista que ocurre en el fútbol.



Fig. 25) Di Mario, “Sin título”. *Potrero*.

De repente vuelve a irrumpir en el orden una foto de un jugador de Almirante Brown que viste simplemente un slip oscuro, la banda elástica blanca parece arrugada, como si se lo hubiera puesto recién, rápidamente antes de que se le tome la foto. El cuerpo expuesto del joven moreno es de una perfección escultural con cada músculo marcado. Sus muslos lo identifican claramente como jugador de fútbol, no sólo por lo ejercitados que parecen sino también por el tatuaje de su club que adorna el muslo izquierdo. La pose del muchacho, si bien no sonríe, facilita la lectura homoerótica por cómo se ha puesto en tenso para presumir su cuerpo para el ojo de Di Mario. Luego el fotógrafo va hacia el desenlace de esta propuesta artística, reduciendo la exposición homoerótica, incorporando fotos de objetos encontrados en los vestuarios, desde los casilleros llenos de balones o conos color naranja utilizados generalmente en los entrenamientos, hasta un mate y un termo apoyados

arriba de un banco que alberga debajo de sí pilas de botines y zapatillas deportivas arrojados ahí sin demasiado cuidado. Después siguen varios retratos al estilo de una foto de documento de identificación de más jugadores del Talleres, una de un futbolista sin camiseta del club Comunicaciones y otra de Cañuelas de dos de sus jugadores en toalla.

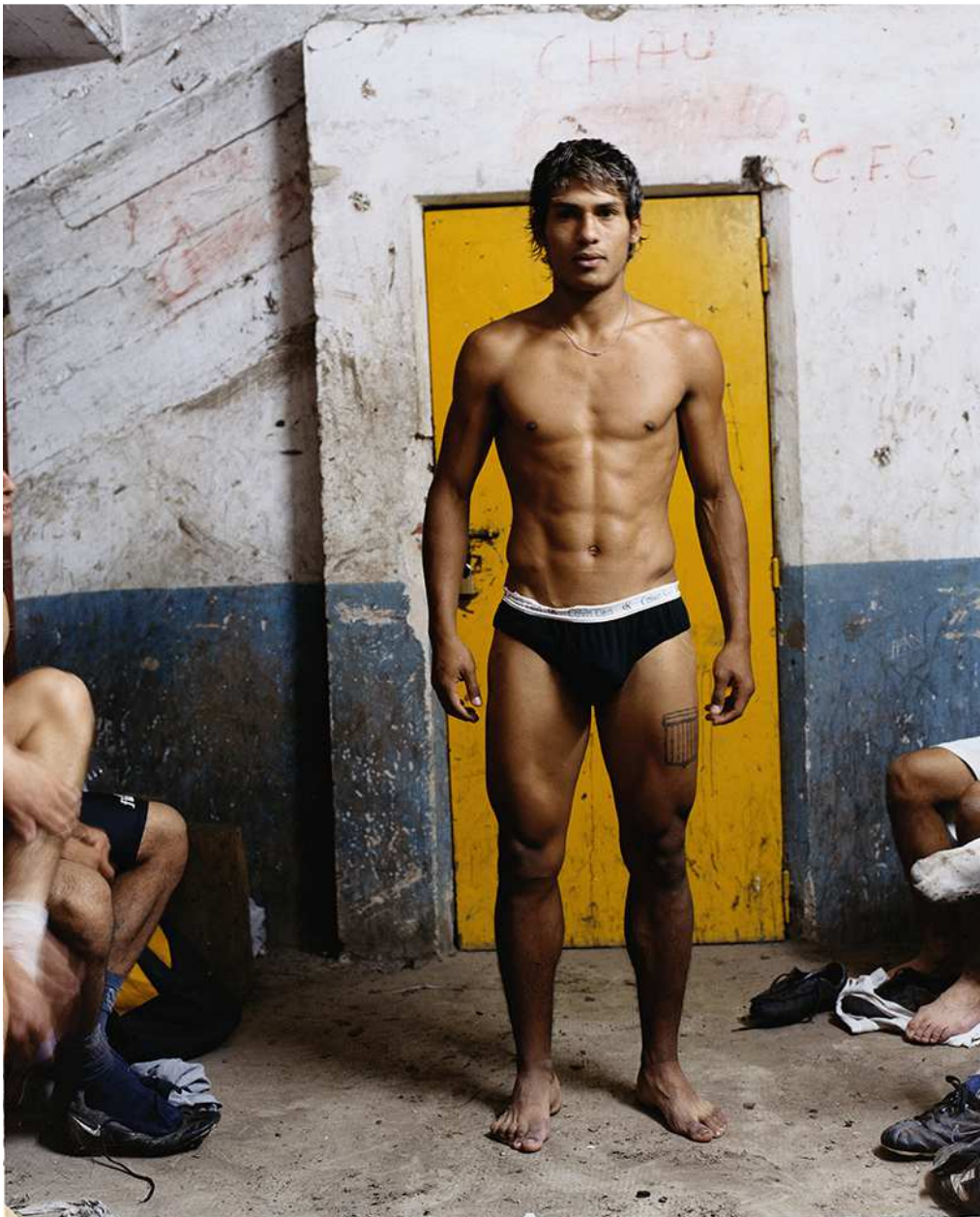


Fig. 26) Di Mario, “Sin título”. *Potrero*.





Fig. 27) Di Mario, “Sin título”. *Potrero*.

La foto de Cañuelas muestra a los dos jóvenes de este club cubiertos de la cintura para abajo con una toalla. Los dos miran directamente a la cámara, uno sonríe y parece entregarse al juego de Di Mario mientras que su compañero, a su derecha, cruzado de brazos, mira con más desconfianza. En una pared con ganchos para colgar toallas y ropa, directamente arriba de las cabezas de los jóvenes cuelga un crucifijo. La presencia de símbolos religiosos sólo señala la influencia de la Iglesia Católica, sobre todo en Argentina, en la represión del deseo y la opresión de todo sujeto cuyos deseos se desvíen de las normas patriarcales. En el año de publicación de *Potrero* (2004) todavía faltaban seis años para que se aprobara la ley de matrimonio igualitario, una ley durante cuyo debate el entonces arzobispo de Buenos Aires y actual Papa Francisco, Jorge Bergoglio expresase su rechazo sosteniendo que representaba una “guerra de Dios”. Además, es un ejemplo más de la

presencia activa del catolicismo en los sistemas autoritarios y fascistas (sobre todo en sus interpretaciones latinoamericanas), en los cuales Sebreli clasifica al fútbol. Éste sostiene:

La actividad sexual debe reducirse a un medio para la reproducción de la especie, para la fabricación de nuevas fuerzas de trabajo. El juego espontáneo y libre de los niños, por su parte, se transforma en deporte organizado, una de cuyas finalidades es desviar al joven del erotismo en nombre del vigor y de la salud física. Los valores religiosos ya demasiado ineficaces dan lugar al deporte en su objetivo de reprimir el erotismo”.

(Sebreli 249)

Esta afirmación sintetiza el propósito detrás de la propuesta que hace Di Mario en esta obra. Desde el primer espacio de socialización masculinista en el fútbol, el potrero y de ahí el título del libro, los niños se ven obligados a reprimir cualquier posible deseo erótico que no concuerde con las normas instaladas en toda sociedad patriarcal. Además, esta foto y la obra en sí pone en evidencia que, a pesar del patriarcado siempre vigente y que pesa sobre los hombres, aún así el homoerotismo, o la “homosexualidad latente” como rotula Sebreli, sale a la superficie.

Gustavo Di Mario de repente saca al *spectator* del vestuario y apunta el objetivo de su cámara hacia otros aspectos de la socialización futbolera de los varones argentinos, ahora inscriptos en el marco de las posibilidades homoeróticas que ésta implica. Primero va al campo de entrenamiento de un club de Chacarita para incluir una sola foto de los jugadores estirándose, vistiendo el uniforme rojo del club, en posiciones sugestivas de un acto sexual pasivo. Poco después inserta una imagen, una de las pocas que no tiene epígrafe que identifique dónde se tomó ya que podría ser un espacio de un club o de alguna casa

particular, de un muchacho sin camiseta (se nota que se la sacó para la foto y la tiene colgada en su cuello), que posa rodeado de un mueble de trofeos. Uno de estos objetos fállicos, símbolos de la victoria deportiva, reposa justo delante del muchacho, que parece estar un poco incómodo incluso con esta escena, y se erige en línea recta apuntando hacia su entrepierna. De aquí Di Mario comienza la conclusión de *Potrero* y vuelve a repasar el tema de los niños y su iniciación en este deporte.



Fig. 28) Di Mario, “Sin título”. *Potrero*.

Como con cualquier buena conclusión de un texto, este autor (Di Mario) repasa lo planteado en la introducción y lo reafirma. Igual que al principio del libro aquí aparecen

fotos de grupos de niños en potreros y canchas de alrededor de todo el país, pero primero Di Mario incluye dos fotos de distintas habitaciones. Una se encuentra en el pueblo de Pampa de los Guanacos, Santiago del Estero según el epígrafe, y la otra en Isidro Casanova, del partido de La Matanza en el conurbano bonaerense, municipalidad que alberga la sede del club de Almirante Brown. En esta última la pared al lado de la cama está empapelada con afiches de los planteles de Almirante Brown y Boca Juniors. No obstante, el afiche más grande en la pared es de la parte trasera de una modelo rubia sacado de la revista deportiva *Olé*. La pared, igual que las revistas de este tipo, debe justificar su heterosexualidad a través de la explotación del cuerpo de la mujer entre tantas imágenes de los futbolistas. No es decir que el habitante de este dormitorio sea necesariamente homosexual, sino que hasta el varón que se reconoce como “heterosexual” debe cumplir aún con la performance que le exigen las presiones sociales. El miedo a que lo llamen “puto” al chico cuya habitación fotografía lo obliga a reafirmar su heterosexualidad al colgar el afiche de la modelo, y este miedo es parte de lo que Sedgwick identifica como el “homosexual panic” o pánico homosexual en *Between Men* (1985). Es decir, al tener tantos afiches de jugadores uno podría sospechar de la sexualidad por lo tanto el niño debe mostrar señales para comprobar que no se ha desviado de la heteronormatividad.

La habitación de Pampa de los Guanacos también tiene un afiche del exjugador uruguayo del River Plate, Enzo Francescoli cuyo apodo, “El Príncipe” se encuentra impreso arriba de su imagen en la foto. A diferencia de la habitación de Isidro Casanova, ésta sólo tiene el afiche de Francescoli, un retrato viejo de quienes podrían ser los padres o abuelos del dueño del admirador de “El Príncipe”. Arriba del retrato de los patriarcas de la familia, apenas visible es lo que parece ser el folleto del CD de un grupo del tipo “boy

*band*” como NSYNC o Backstreet Boys que, en 2004 eran astros internacionales de la música pop anglosajona cuya propuesta estética era homoerótica, a muchos de sus miembros les cuestionaban su sexualidad en prensa de chimentos mundial y años después varios saldrían del clóset. El resto de las fotos que componen el libro son de equipos juveniles de toda la Argentina, con la excepción de dos: una de la lavandería del Boca Juniors y otra del bar, El Obrero, del barrio de la Boca en Buenos Aires que tiene la pared llena de imágenes en homenaje a los héroes del club emblemático de este barrio.<sup>8</sup>

El libro cierra con una foto sacada del lado de afuera de una cancha, espacio simbólico del fútbol, cuyo césped está prolijamente cortado y cuidado. El muro que la encierra está armado con alambre de púa, material que sirve tanto para contener algo como para mantenerlo afuera. ¿Qué contiene el fútbol detrás de esos paredones adornados de alambre de púa más allá de ese campo de juego tan bonito? Di Mario parece destacar –que este deporte que pesa como la principal referencia de masculinidad en la socialización de los varones argentinos– una dinámica de poder que depende de la represión de un deseo homoerótico muy verosímil. Si bien Di Mario incrusta estas imágenes en el medio de muchas otras no necesariamente homoeróticas, esto no quiere decir que sus intenciones no

---

<sup>8</sup> Si bien se podría hacer alguna conexión entre lo homoerótico en estas fotos, lo que parecen evidenciar es el estrecho vínculo entre la política y el fútbol en Argentina. Por un lado, las imágenes y los símbolos peronistas junto a imágenes de Diego Maradona en la lavandería del Boca Juniors, o fotos del Che Guevara y Salvador Allende en la foto de El Obrero. La política, en todas sus expresiones ideológicas, también representa otro espacio importante donde el poder circula por medio de relaciones homosociales.

hayan surgido desde una mirada con un propósito mayor. Es cierto que *Potrero* es una obra que puede parecer sutil a la hora de evidenciar un homoerotismo latente en el mundo de fútbol puesto que en caso de haber sido más frontal con su mensaje quizás no se hubiera podido realizar. Gustavo Di Mario empuja los límites, recurriendo a aspectos de lo narratológico para componer su mensaje. Pone bajo el foco de escrutinio las identidades representativas del modelo de masculinidad de su país. En su siguiente proyecto, indagará en las posibilidades homoeróticas del *outlaw* fronterizo, emblemático de la cultura folclórica argentina: el gaucho.

## CAPÍTULO 4

### LOS PUTOS POSIBLES DE LA PAMPA: LOS GAUCHOS DE GUSTAVO DI MARIO

Queriéndolo o no, Gustavo Di Mario no muestra sólo las posibilidades homoeróticas de uno de los héroes nacionales en su libro *Potrero* (2004), sino que, a través de los sujetos fotografiados, presenta una multiplicidad de posibilidades raciales de ese héroe nacional. El futbolista como representante de la masculinidad nacional también ha sido sujeto de análisis de la construcción racial de la argentinidad. “Why Are There No Black Men on Argentina’s Roster?” pregunta el título de una nota de 2014 en el *Huffington Post* antes de la inauguración de la Copa Mundial en Brasil. Paulina Alberto y Eduardo Elena introducen su libro *Rethinking Race in Modern Argentina* (2016) con una crítica a la nota del portal estadounidense, no por cuestionar la ausencia de jugadores afrodescendientes como resultado de un proyecto de limpieza étnica o “ethnic cleansing” y genocidio, sino por sostener que ese proyecto fue exitoso en la nación sudamericana.

[T]he attempt to make Argentina into an object of “ethnic cleansing” and “genocide” unintentionally confirms the supposed “disappearance” of indigenous or Afro-descendant people from the nation—the very discourses to which contemporary activists vocally object in their struggles against invisibility. (3)

Es decir, cuando la nota afirma la ausencia de negros en el equipo nacional, estos autores cuestionan el “cómo” de esa afirmación. ¿Cómo se sabe que ninguno de los jugadores es “negro” (4)? Proponen así un análisis histórico de la construcción racial del ser nacional; un análisis en el que el gaucho se destaca por haber sido la figura literaria en el que los

letrados nacionalista, como Lugones, volcaron su visión del argentino ideal. Es este arquetipo del ser nacional que Di Mario rescata de la historia para redefinir las fronteras de lo argentino en su segundo fotolibro, *Interior* (2011).

“Dios le dió instintos sutiles / A toditos los mortales; / El hombre es uno de tales, / Y en las llanuras aquellas, / Lo guían el sol, las estrellas, / El viento y los animales”, afirma el protagonista titular del *Martín Fierro* de José Hernández. El poema “épico” fue escrito en dos partes—“La ida” (1872) y “La vuelta” (1879)— por José Hernández en la clandestinidad durante el gobierno de Nicolás Avellaneda. Esta obra, denominada “el libro nacional de los argentinos” por Leopoldo Lugones en su *El payador* (1916) en el que también le reconoce al gaucho su genuina calidad de arquetipo de la argentinidad. Esta figura ejemplar del nacionalismo argentino rescata la figura del gaucho, sobre todo el héroe de la obra maestra de Hernández, para desplazar el enfoque de la producción cultural de la joven nación austral hacia el campo, alejándose de la ciudad donde el cosmopolitismo urbano traído por los inmigrantes representaba una serie de peligros sociales que preferían no ilustrar, Lugones y otros intelectuales de la época. Aguiló explica el contexto en el que surge este proyecto cultural:

rather than passively accommodating to the structures designed for them by the ruling sectors, immigrants sought to participate in the nation on their own terms. They created associations and mutual societies to preserve their cultures and languages and promoted anarchist and socialist ideas and practices to resist widespread exploitation. For the elites, the immigrant started to be perceived not as a force of progress but as a threat to the



cohesion of the nation, and they reacted through a combination of forced acculturation and coercion. (44)

Si bien los inmigrantes pobres del sur de Europa conformaban la mayoría de los inmigrantes en esta época y no los anglosajones y nórdicos, considerados de raza superior por los arquitectos del proyecto migratorio, Alberdi y Sarmiento. “The gaucho figure that this group identified as the paradigm of the Argentinian race was a romanticised pure-blooded *criollo* stripped of past references to blackness and *mestizaje*” (Aguiló 45).

La construcción discursiva de una nación *blanca*—por más ambiguo su entendimiento de esta categoría pueda ser—persistió gracias al proyecto cultural del criollismo. Aguiló argumenta que, en contraste con otros países latinoamericanos, el término “criollo”, que en la época colonial se usaba para denominar a los españoles nacidos en América—se empezó a implementar en conjunto con un discurso que sostenía que la población indígena había desaparecido por completo para el año 1880—permitió que los que en otros pagos serían clasificados como mestizos pasaran a formar parte de una identidad racial criolla, construida culturalmente para convertirse en sinónimo de “blanco” y “argentino”. Si bien, explica Aguiló que personas de rasgos indígenas podrían presentarse como criollos para hacer caso omiso de su descendencia *no* blanca; los que mantenían el poder de decidir quiénes podían ser parte de la nación y quiénes no, eran las elites dominantes (48). La homogeneización discursiva de una raza argentina se contrasta con una realidad en la que las elites tienen el poder, según les convenga a sus intereses políticos y económicos, de otorgar o quitar la pertenencia a la nación; se corresponde con un entramado mayor de la construcción nacional.

The masses' physical in everyday interaction was a constant reminder of the constructed-ness of this national whiteness and the need to police it at all times to guarantee its existence and reproduction. As a matter of fact, this difference was necessary for the maintenance of the status quo. This is linked to one of the crucial paradoxes of modern nationhood: on the one hand, unequal distribution of power and goods requires racial domination as part of a hierarchy that also includes class, gender and culture. On the other hand, to sustain racial domination the nation needs to be represented as homogenous and cohesive, thus repressing forms of racial heterogeneity. Thus, as in other contexts, the invisibility of race was combined with silence. (Aguiló 46)

Cualquier desvío del discurso oficial sobre la blancura de los argentinos debía ser reprimido y excluido de participar en el proyecto nacional. Aguiló plantea que la faceta racial de ese proyecto es sólo una parte en la construcción de la identidad criolla. Ser identificado racialmente como *Otro*, significa, entonces, no ser parte de la nación. Es decir, hallarse excluido de la jerarquía de poder, en un vacío discursivo sin arraigo a la cultura hegemónica. No obstante, la recuperación del mestizaje del gaucho invita a una reexaminación de todos los poderes que tomaron parte en forjar este arquetipo del ser nacional, y esta es la propuesta política de la obra de Di Mario en cuestión.

### **Las convenciones del “interior”**

“Toda obra de arte, por realista que sea, postula siempre una convención” dice Borges sobre la construcción del *Martín Fierro*, afirmando que comprende “la ficción de una extensa payada autobiográfica, llena de quejas y de bravatas del todo ajenas a la medida

tradicional de los payadores” (27). Di Mario también postula una convención de lectura particular para *Interior* al anclar este libro en la figura del gaucho que sigue vivo en los festivales rurales que se celebran en la actualidad en las provincias ganaderas de la Argentina. El recurrente uso del campo como *mîse-en-scène* en el arte contemporáneo corresponde a un replanteamiento de los valores nacionalistas vinculados con este espacio. “Como señaló Sylvia Molloy, el campo fue tradicionalmente un espacio generizado como masculino, que funcionó como un reservorio de los valores patrios”, enfatiza Lucía de Leone (196).

Un espacio polisémico, el campo, que se muestra más cercano a las agendas del presente que saldando cuentas pendientes—estéticas, ideológicas—con el pasado; que se constituye en un material emergente para la producción simbólica actual (desde textos de narradores/as que entran y salen de ese tema hasta un ciclo de lectura que exterioriza la literatura hacia nuevas existencias o un producto mediático que lo espectaculariza), y así, en una zona de cruce de muchas reflexiones sobre la cultura y el arte contemporáneos: las inestabilidades de su estatuto, la copresencia de realidades o elementos heterogéneos, las relaciones heterodoxas con el tiempo. (Leone 200)

La payada, formato de verso espontáneo cantado en una métrica octosílaba en la que suelen participar dos cantores que dialogan, es el formato que elige Hernández para describir el *Martín Fierro* que inspiraría definiciones transversales de los ideales del hombre argentino. No obstante, la falta de interlocutor en la “payada autobiográfica” que ofrece Hernández invita a reinterpretaciones de esta figura mítica y múltiples versiones.

“La fiesta por fuera, la mirada del fotógrafo, por dentro. [...] Los gauchos modernos deambulan como sus antepasados, ya no escapando de la ley del estado, sino alejados de la mano del estado moderno” (“La intemperie” 2011). Así describe Cristian Alarcón a los sujetos capturados por la cámara de Di Mario en el texto que inaugura *Interior* (2011). El cronista y profesor visitante en el Instituto Teresa Lozano de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Texas, en Austin reivindica la recuperación del erotismo gauchesco que Di Mario sustenta en su arte señalando que

aún aquellos gauchos salidos de la ficción y la no ficción—interesantes los que se cruzan en el camino de Lucio V. Mansilla en su *Excursión a los indios ranqueles*, o el ladrón Robin Hood, llamado Mate Cocido en el norte chaqueño—han sido pulidos hasta quitarles todo rastro de erotismo. La misión que asume en su ensayo fotográfico Di Mario es una aventura en la que juegan dos condiciones del investigador nato: la del que puede ingresar valiéndose de su propio cuerpo y presencia empática en un “otro mundo”—en este caso masculino y endogámico—y la del artista obsesivo que es capaz de sostener una búsqueda durante un largo tiempo. (Alarcón S/P)

El “Interior”, el campo, los festivales rurales, constituyen una endogamia que se ha utilizado para delinear las características oficiales de la argentinidad. Estas características necesariamente correspondían, en lo racial, a la resignificación del término *criollo* para ser más inclusivo, tornando invisibles en el discurso referencias al mestizaje y, además, a una masculinidad heteronormativa rígida.

La endogamia de estos espacios masculinos y el pacto homosocial que regula la circulación del poder social requiere de la represión de cualquier posibilidad y sospecha de

una desviación del sistema heteronormativo. Sedgwick relaciona este fenómeno con un pánico a ser excluido del ejercicio del poder:

I argue that the historically shifting, and precisely the arbitrary and self-contradictory, nature of the way homosexuality (along with its predecessor terms) has been defined in relation to the rest of the male homosocial spectrum has been exceedingly potent and embattled locus of power over the entire range of male bonds, and perhaps especially over those that define themselves, not as homosexual, but as against the homosexual. Because the paths of male entitlement, especially in the nineteenth century, required certain intense male bonds that were not readily distinguishable from the most reprobated bonds, and endemic and ineradicable state of what I am calling male homosexual panic became the normal condition of male heterosexual entitlement. (*Epistemology of The Closet* 185)

Dicho esto, los letrados argentinos del Centenario se propusieron como proyecto delinear las características oficiales del hombre argentino y, como afirma Beatriz González-Stephan, estos proyectos literarios respondían más bien a una cuestión de Estado.

La cúpula letrada vio las letras como un agenciamiento masculino (“fuerte y varonil”) de la nacionalidad. La literatura que podía “retratar la individualidad de la nación” estaría dada por palabra de la razón (“inteligencia”) masculina. La producción literaria era una cuestión de Estado, y el letrado un hombre político, que tenía por “sable” las letras para inscribir el caos de la barbarie dentro del orden del discurso. (189)

Los gauchos pasaron a ser el estandarte del hombre argentino. Un hombre “criollo”, blanco pero no inmigrante, tampoco indio, ni mestizo, ni negro; y, a la vez, tenía que ser macho.

Di Mario aprovecha las fiestas populares tradicionalistas donde se celebra el criollismo inspirado en la imaginería gauchesca popularizada y romantizada en el *Martín Fierro* (1879). Este poema “épico”, junto con obras de escritores predecesores que el mismo inspiró como Güiraldes y su *Don Segundo Sombra* (1929), *El payador* (1916) y más tarde *La guerra gaucha* (1942) de Lugones, entre otros, buscaban alejarse de los modelos de masculinidad, comunes entre los letrados que surgieron con la europeización de las grandes urbes en Argentina.

Dentro del archivo de modelos masculinos al que los hombres decimónicos recurrieron para crear su identidad [...] el guacho fue el que se acercó más a la idea de la masculinidad hiperviril que se fue consolidando como hegemónica en América Latina a lo largo del siglo XX. [...] La necesidad de afirmar la virilidad a través de complicadas pruebas y desafíos demuestra lo que Elizabeth Badinter llama, en *XY*, el carácter culturalmente construido de la masculinidad dominante que necesita escenificar constantemente una superioridad física e intelectual para distanciarse de los grupos subalternos [...]. Si en la época de la construcción nacional el gaucho representaba para la generación del 37 una forma de hombría no deseada que se diferenciaba por clase y raza de una masculinidad culta y urbana, pasó a convertirse a partir del Centenario en un arquetipo rural sobre el que la cultura letrada proyectó la esencia de la argentinidad. (Peluffó 191-92)

Es esta versión del gaucho, la de una masculinidad hiperviril que describe Peluffo, que reapropia y cuestiona Di Mario en sus fotografías.

### **La naturaleza del gaucho**

El prólogo de Cristian Alarcón que abre el libro en cuestión se titula “La intemperie”, una palabra representativa del vínculo que enraíza las características gauchescas en su contacto con la tierra de la patria, haciendo visible “la intemperie en el cuerpo”:

La faena campestre se nota en el cuerpo del campesino como una marca original y trascendente, sublime en su consistencia física y en su profundidad espiritual. La naturaleza que se expresa en la delgadez obtenida con el esfuerzo cotidiano por lidiar con los animales y con la tierra, se puede ver y apreciar en los cuerpos de los gauchos a la luz de sus miradas: estos casi siempre jóvenes mancebos miran de manera inocente, y otras, las menos, entre la desconfianza y el deseo. Estos son los gauchos de Gustavo Di Mario. (Alarcón S/P)

De esta manera, Alarcón le adscribe características a la fisonomía de los gauchos de *Interior*, de la misma manera que los escritores de comienzos del siglo XX lo hacían por su trabajo en la tierra y con los animales.

El contacto con la naturaleza convertía a los gauchos en gente bárbara para Sarmiento, quien planteó la dicotomía más referenciada sobre la Argentina poscolonial: “civilización y barbarie”. Sarmiento describe al gaucho en su *Facundo* (1845) como “el hombre de la naturaleza que no ha aprendido aún a disfrazar sus pasiones; que las muestra en toda su energía, entregándose a toda su impetuosidad” (113). Esta “naturaleza” del

gaucho en *Facundo* resulta en acciones correctivas incluyendo en una forma masoquista que parece haberle fascinado a Sarmiento por la frecuencia con la que la emplea: los azotes. En *El payador*, Lugones, quien se apoya mucho en su admiración por el *Martín Fierro* de Hernández, afirma lo siguiente:

Los mestizos menos aptos para el trabajo de las ciudades donde el negro los reemplazaba en el servicio doméstico que era casi la única forma de la actividad plebeya, al no existir industria, trasladábanse, naturalmente, a la frontera que así vino a constituir su terreno natural; y de tal modo empezó a formarse la sub-raza de transición tipificada por el gaucho. (43)

Si bien las descripciones literarias del gaucho afirman lo fundamental que son la tierra, la naturaleza y la lejanía de la ciudad en su formación, para el eurocéntrico de Sarmiento, representa todo lo que él rechaza de las tierras americanas y pretende domar cual los animales en las fotos de Di Mario, mientras que en Lugones sirve como un puente racial para legitimar el arraigo de los argentinos en esas tierras del cono sur sin que éstos tengan que compartir herencia directa con aquellos “indios bárbaros”. Alarcón recurre a esta característica modernista de la literatura gauchesca, esta vez para guiar la mirada del *spectator* de las fotos de Di Mario.<sup>9</sup> Está diciendo que, en la poesía gauchesca fotográfica de Di Mario, los cuerpos y su comportamiento ante la cámara son importantes; nos dirán algo.

---

<sup>9</sup> “*Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos” (Barthes 38). Es decir, es el lector que observa y contempla una fotografía.



## Una crónica sobre *Interior*

Igual que la elección de incluir un prólogo de Diego Maradona como voz autorizada sobre la realidad del fútbol en su primer libro, *Potrero* (2004), la inclusión del texto de Alarcón también tiene una importancia en la construcción argumentativa que pretende Di Mario en esta segunda obra publicada. Hijo de exiliados chilenos, Alarcón creció en el campo de la provincia patagónica de Río Negro, uno de los lugares “de los hechos” de la histórica Conquista del Desierto liderada por el entonces general Julio A. Roca, entre 1878 y 1885, durante el gobierno de Nicolás Avellaneda. Este genocidio corresponde al intento de construcción de un nacionalismo que se inspiraba en el modelo de Estados Unidos, ejemplo de un sistema de *settler society* o sociedad de pobladores típica de las excolonias anglosajonas que intelectuales como Sarmiento aspiraban para la Argentina. David Viñas asegura en su *Indios, ejército y frontera* (1982) que:

La conquista militar argentina fue iniciada, así, con una lúcida visión de lo que implicaba el modelo norteamericano en su lucha contra el indio a fines del siglo XIX, de qué significaba ese proyecto y cuáles eran los parecidos y las diferencias en una alusión al contexto continental. La civilización liberal-burguesa, condensada programáticamente en el Facundo de Sarmiento treinta y cinco años antes, avanzaba de manera arrolladora sobre los “espacios vacíos”. Rastignac desplegaba una andadura semejante, pero no de la provincia hacia la ciudad sino de la ciudad hacia el mundo. Era la faena prioritaria que, en el orden mundial, sintetizaría Kipling con su invocación a *The white man's burden*. (14)

José Hernández escribe el *Martín Fierro* (1879) en el destierro, obligado por su posición crítica frente a Sarmiento y coloca a su personaje en el medio del conflicto, en la frontera que fue abriéndose a medida que las tierras indias fueran conquistadas.

Alarcón, quien se destaca por relatar en sus crónicas realidades de los sujetos que se encuentran a los márgenes: inmigrantes, pobres, villeros, ladrones, etc. En “Intemperie”, el cronista provee un recorrido histórico de la construcción icónica del gaucho:

En la literatura argentina —desde Leopoldo Lugones a Jorge Luis Borges— el gaucho es contado desde el estereotipo del matrero, un tipo pendenciero que escapa de la ley y se agarra a cuchillazos por alguna pollera o insulto en medio de una borrachera; o desde la figura del gaucho bueno, —es el caso de Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra*—, capaz de transmitirle al escritor burgués criado cerca de la estancia paterna los valores gauchescos más enaltecedores: valentía, honor, sinceridad y lealtad. (Alarcón S/P)

Es decir, estos escritores resaltan y cuidan meticulosamente el modelo de masculinidad que le atribuyen a la figura del gaucho debido a su carácter de ícono de la argentinidad —ésta entendida estrictamente desde el modelo del hombre argentino; las mujeres todavía no serían consideradas ciudadanas plenas hasta 35 años después de la publicación de *El payador* de Lugones, por ejemplo. Los valores gauchescos se traducen casi en paralelo también con los del homólogo norteamericano del gaucho: el *cowboy*.

A folk hero, the cowboy embodies the most precious values in the nation: unrestricted freedom, crafty self-reliance, familiarity with wilderness and horses, good with guns. A savior often of what he deems good, a tireless vanquisher of what he decides is bad, the cowboy's quest teaches boys and

men to emulate a cluster of behaviors, values, actions, and frames of reference that connote idealized manhood. Ruggedness, ingenuity, and fearlessness are all qualities the cowboy embodies, while feminine qualities such as domesticity, weakness, and purity are anathema to his unwritten masculine code. (Packard 2)

Es sobre este eje que el autor de *Interior* elabora su investigación del arquetipo del ser argentino: el de la masculinidad heteronormativa compulsoria.

La inscripción de la obra de Gustavo Di Mario como fotografía homoerótica requiere de una aclaración semántica ya que se suele pensar en lo homoerótico como sinónimo de homosexualidad. Es decir, postular una lectura homoerótica de la obra del fotógrafo argentino no significa una afirmación de la condición homosexual de los sujetos fotografiados, ni del fotógrafo. Sin embargo, el homoerotismo hace referencia a todo tipo de sentimientos que expresan el deseo, la admiración, la intimidad o el afecto entre personas del mismo sexo que se manifiesta muchas veces en el arte sin la representación de un acto explícito sexual, contrario a lo que se suele pensar. Es importante realizar una distinción entre los términos “homoerótico” y “homosexual” ya que son conceptos diferentes. Foster afirma:

Lo homoerótico se fundamenta en una epistemología abierta que repudia las definiciones fijas sobre las que se tensa el patriarcado y sus definiciones de la sexualidad. Fijar la lengua —y de ahí fijar el mundo—, siempre ha sido el sueño rector del patriarcado; y uno de los impulsos cruciales de lo homoerótico es la subversión de este proyecto en aras de otras maneras de

construir una epistemología de la experiencia y la subcategoría que de ella constituye la sexualidad. (“Homoeróticas: Teoría y aplicaciones” 86)

La homosexualidad se refiere a unos sentimientos físicos que se relacionan con una determinada condición sexual mientras que el homoerotismo hace referencia a un sentimiento de atracción que no necesariamente tiene que conllevar el cumplimiento de un acto sexual sino la posibilidad de tal. El sentimiento de atracción puede ser provocado por sentimientos de admiración e identificación, más allá de la excitación sexual. Todos los “homosexuales”, o gais y lesbianas así autoidentificados y asumidos como tal, por ejemplo, experimentan deseos homoeróticos mientras que todo aquel que experimente deseos homoeróticos no es necesariamente gay, lesbiana o homosexual.

Igual que sus jugadores de fútbol en *Potrero* (2004), Gustavo Di Mario vuelve a fijar su mirada sobre otra de los íconos heroicos argentinos que se instauró como abanderado del modelo de masculinidad: el gaucho. *Interior*, una sola palabra como el título de su primer libro, se publicó en el 2011. No obstante, las imágenes que incluye Di Mario juegan con el tiempo y se confunde la temporalidad. Su estética se apoya en muchas fotos en blanco y negro, mientras el uso de color destaca un efecto añejo, amarillentas como envejecidas. De la misma manera que los epígrafes operaban para afirmar que la socialización masculina en el fútbol es asunto federal y no sólo de las grandes urbes en *Potrero*, en su segundo libro va indicándole al *spectator* que este desanclaje del tiempo es importante tener en cuenta al mirar sus gauchos. No son gauchos modernos del 2011, sino que Di Mario pone en diálogo sus guachos con los que los antecedieron, sus tatarabuelos literarios. Igual que contextualiza Sontag en *On Photography* (1979): “Reality itself has started to be understood as a kind of writing, which has to be decoded—even as

photographed images were themselves first compared to writing” (160). No obstante, Di Mario hace uso del lenguaje también, empleando determinadas palabras para guiar a su público en la lectura de su libro.

“Interior”, una palabra singular cargadísima de significado en la Argentina es la que elige Di Mario para titular su libro. La obra transcurre en el “interior” del país. Es decir, todo lo que no sea la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La palabra que define el título de la obra es una que en la actualidad se suele emplear entre los porteños—residentes de la ciudad desde donde las elites y sus representantes políticos mandaron a conquistar el denominado “desierto” en la época en que Hernández escribe el “libro nacional de los argentinos”—para referirse a cualquier cosa que no sea la capital federal, casi como si las fronteras de la nación comenzaran y terminaran en la avenida General Paz. No obstante, en el centenario, el interior rural sería sinónimo de la nación misma, igual que el gaucho como símbolo del hombre argentino. Paulina Alberto y Eduardo Elena describen cómo operaba este proyecto del nacionalismo letrado del siglo XIX.

The dominant trend in Argentine popular culture during the first two decades of the twentieth century, *criollismo* involved the celebration of the nation’s rural traditions. During this period of massive immigration and rapid modernization, native Argentines looked back nostalgically to the culture of the legendary gauchos, brave and violent cowboy figures who roamed the vast pampas, or plains outside Buenos Aires. At the same time, many foreign-born newcomers also embraced these cultural practices as a means to assimilate. Both groups were likely to read the pulp fiction that

narrated the heroics of gaucho rebels, to join criollista clubs, and to attend the criollo circus, where gauchos performed equestrian feats. (74)

Es decir, existe una dicotomía cultural, sostenida por los letrados de la época, entre campo y ciudad, en la que la ciudad—sus intelectuales—proyecta sus ansiedades en una construcción idealista del campo. Di Mario borrona los límites entre estos dos espacios culturalmente enfrentados en el imaginario colectivo. Si, como afirma Sylvia Molloy, el campo siempre fue un espacio generizado masculino, la ciudad, necesariamente debe entonces representar, no un espacio femenino, sino uno en el que las características tradicionalmente codificadas como femeninas se empiezan a notar en los hombres—por end, el pánico de los escritores del centenerio por inscribir el arquetipo del ser nacional en esas cualidades exacerbadas de la masculinidad presentes en el *cowboy* de la pampa.

Alarcón describe a los gauchos de las fotos de Di Mario como “jóvenes que protagonizan las jineteadas y los festivales folclóricos del interior argentino” y afirma que “se cruzan y se vuelven a cruzar en esos encuentros, en la periferia del evento. Allí surge su nueva raíz, la que los vuelve extrañamente suburbanos, la que los emparenta con esa ciudad a la que le siguen diciendo que no” (S/P). Tanto Di Mario en sus fotos, como Alarcón en su prólogo, sitúan a estos jóvenes en un espacio en tránsito; rompen con la dicotomía ciudad/campo y, como los gauchos de antaño, y los dejan transitar la frontera entre estos dos territorios. Los gauchos de Di Mario no se encuentran simplemente en el interior argentino y tampoco los fotografía en plena actividad payadesca de los festivales.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> De hecho, es muy posible que estén en el medio de la ciudad. Las fiestas rurales también se han vuelto comunes en las ciudades grandes como Buenos Aires. El predio de la

En comparación con las posibilidades de aflojamiento de las normas, como en el carnaval de Bajtín, estas fiestas criollistas suelen adherirse a reglas muy estrictas.

Di Mario abre el libro con varias imágenes que se contrastan, hombres mayores y niños jóvenes, vestimenta tradicional—*pilcha* en el lenguaje criollo—, ropa moderna, fotos en color y otras en blanco y negro. En una foto, dos adolescentes en ropa deportiva con canastos enormes de masitas para venderle a los automovilistas que pasan por la carretera, espacio de la modernidad que conecta ciudad y campo. Marcas típicas de casas deportivas como Nike y Adidas visten a estos muchachos de rasgos raciales ambiguos, quienes posan para la cámara de Di Mario. En la página de enfrente, otro muchacho posa para la cámara, un gaucho de verdad. Sin un entorno reconocible, este muchacho parece robado de un período fijo en la historia del gaucho, prestándose como imagen tradicional del héroe nacional. Su ropa, una boina tejida, camisa arremangada—símbolo del trabajo manual—, pañuelo en el cuello, un cinturón muy decorativo de un estilo ecuestre, y un pantalón que, si bien no se distingue por el encuadre de la foto, podría ser el típico *chiripá*. El contraste que al comienzo introduce el fotógrafo resulta en el *spectator* pudiendo ubicar a los protagonistas de *Interior* en cualquier espacio geográfico y en cualquier período sociohistórico de la nación. Di Mario plantea y señala con sus imágenes que hasta la figura del criollismo nacional más antigua que la nación misma,<sup>11</sup> una raíz histórica de lo que

---

Sociedad Rural en pleno centro del barrio porteño de Palermo, por ejemplo, es anfitrión de varias fiestas tradicionalistas durante el año.

<sup>11</sup> La palabra “gaucho” aparece por primera vez en un documento escrito en 1771, 39 años antes de la Revolución de Mayo de 1810, por parte del comandante de Maldonado (actual

significa ser argentino; en el gaucho existe una real posibilidad homoerótica. Al hacer esto, el artista interviene en el gaucho de manera narrativa no sólo para deconstruir los mitos rígidos de la masculinidad en los que fue inscripto el arquetipo de la argentinidad, sino también como una propuesta política; una propuesta que imagina y permite imaginar otras masculinidades futuras posibles.

### **Masculinidades liberadas**

Estos festivales representan un espacio netamente masculino donde los hombres deben llevar a cabo arduas tareas y pruebas. En los festivales criollistas los hombres doman toros y caballos, asan carne, comen y beben alcohol (véanse figs. 14 y 15). Eve K. Sedgwick en su libro *Between Men* (1985) sugiere que tanto la homosexualidad como la homofobia son armas del ejercicio del homosocialismo—el sistema de interacciones sociales jerárquicas entre hombres en espacios masculinos—para conservar y propagar el patriarcado (25). Son estos rituales masculinos que determinan esas jerarquías entre los gauchos de Di Mario. Sedgwick afirma que

the most significant stakes for the culture are involved in precisely the volatile, fracture, dangerous relations of visibility and articulation around homosexual possibility makes the prospect of its being misread especially fraught; to the predictable egoistic fear of its having no impact or a risible on there is added the dread of its operating destructively. (18)

---

Uruguay) para describir a unos “malhechores” de la región, enviado al virrey Juan José Vértiz en Buenos Aires.



La hípermasculinidad se inscribe en una especie de continuum que vuelve a significarse como no-heterosexista al exceder los códigos masculinistas impuestos por el patriarcado. Es decir, estos gauchos son tan machos, se les cae la masculinidad en gotas pesadas como si empapara las fotos, que hacen sospechar de esa misma “masculinidad” excesiva.



Fig. 29) Di Mario, “Sin título”. *Interior*.

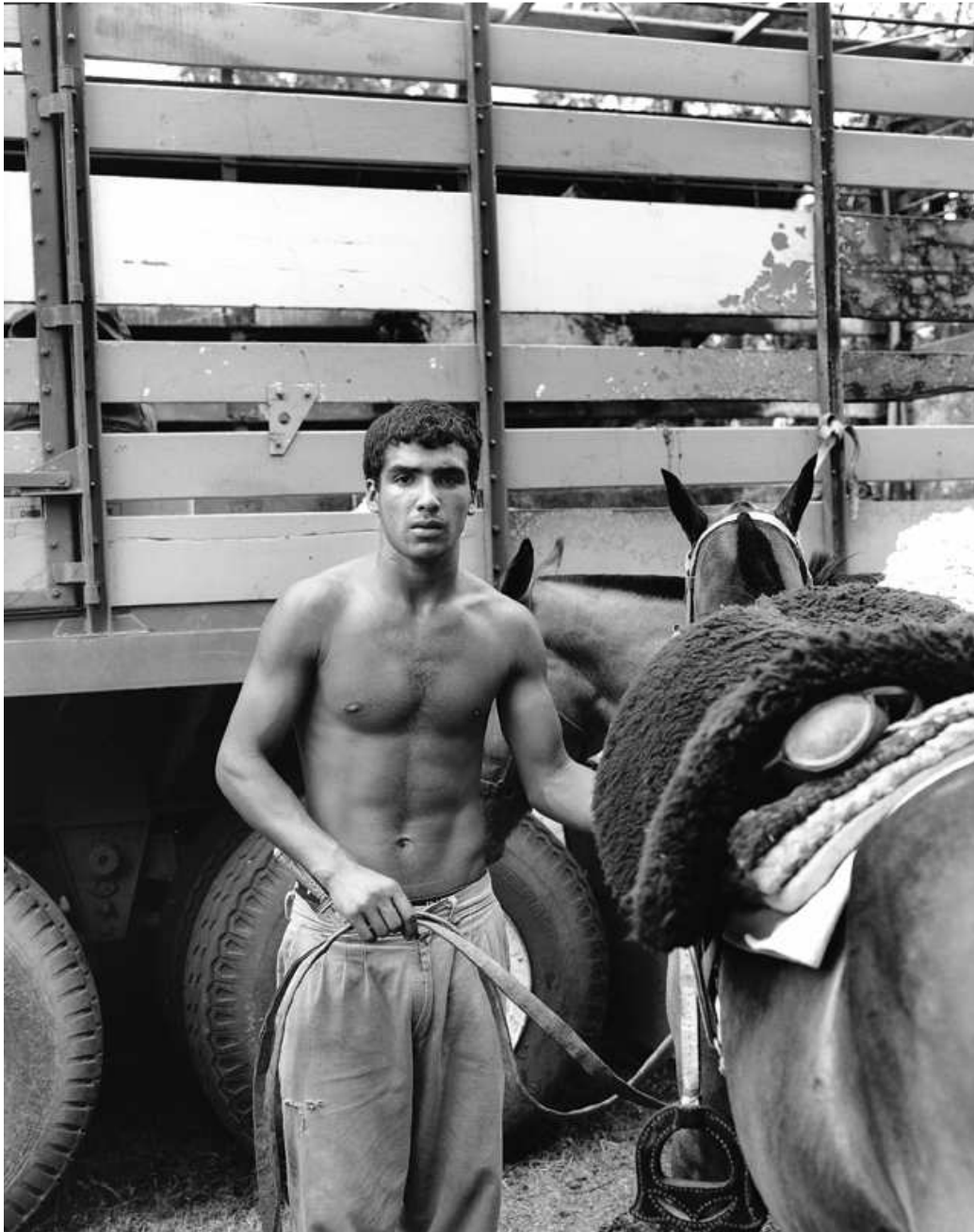


Fig. 30) Di Mario, “Sin título”. *Interior*.

Los gauchos fotografiados por Di Mario varían en edad, desde niños hasta hombres mayores. La herencia cultural que representan festivales criollos se muestra en circulación, de generación a generación, como los códigos de masculinidad. Es decir, se transmiten

estos valores e ideales de lo que constituye ser hombre a través de este tipo de festivales. Justamente la primera fotografía que Di Mario nos presenta es una en color de un niño, de unos diez u once años aproximadamente, vistiendo la pilcha tradicional gauchesca e imitando una postura erguida, casi imponiéndose (véase fig. 7). Un acto performativo de imitar esa imagen estoica y heroica, características tan repetidas del gaucho. De hecho, en términos de Roland Barthes (1985), uno podría identificar un *punctum*, es decir ese elemento que hace que interese la foto, en el contraste de la postura, en la que parece imitar esas imágenes de los hombres adultos en estos festivales, y la edad del joven. Además, parece posar de esta manera para así grabar esta representación de sí mismo, de alguna manera tornando real su lograda *performance* de la masculinidad obligatoria.<sup>12</sup> Pierre Bourdieu sostiene, en este sentido, que la pose es parte de la estrategia del fotografiado de exigir respeto dentro de su posibilidad desde su lugar en el entramado de poder social:

Thus, for example, the meaning of the pose adopted for the photograph can only be understood with relation to the symbolic system in which it has its place, and which, for the peasant, defines the behaviour and manners suitable for his relations with other people. Photographs ordinarily show people face on, in the centre of the picture, standing up, at a respectful distance, motionless and in a dignified attitude. In fact, to strike a pose is to offer oneself to be captured in a posture which is not and which does not

---

<sup>12</sup> Sontag sostiene en *On Photography* (1972) que personas en países industrializados—término que parece emplear en el sentido de “países occidentales”—buscan ser fotografiados y lo entienden como una manera de “hacerse real” (161).

seek to be 'natural'. The same intention is demonstrated in the concern to correct one's posture, to put on one's best clothes, the refusal to be surprised in an ordinary attitude, at every day work. Striking a pose means respecting oneself and demanding respect. (80)

La foto que sigue es la de un señor mayor, cuerpo enflaquecido, ropa moderna—viste una camisa vieja y sucia y una gorra tipo béisbol de la petrolera Shell—leído en el contexto campesino, el *studium*, que propone Di Mario (fig. 31). Es el peón rural, el gaucho de antaño que se ha asimilado a las tendencias de la capital. La experiencia gauchesca del hombre mayor es la de una vida vivida mientras que la del niño es un acto performativo, una repetición de las tradiciones folclorizadas por la cultura nacional.



Fig. 31) Di Mario, “Sin título”. *Interior*.

El fotógrafo se entromete en los márgenes de los festivales para realizar su proyecto, espacios que requieren que los muchachos estén siempre atentos a su reiteración del sistema de rituales de encarnación del canon masculino nacional. Si bien, constituye una iteración de un estereotipo aparentemente rural, es practicado también por mucha gente de la ciudad por la misma condición de constructo del criollismo. En la periferia de las fiestas donde ocurre la cotidianeidad de aquellos gauchos fotografiados por Di Mario.

En muchas de las fotos, sobre todo de los jóvenes, se muestran algo desconfiados de la cámara de Di Mario cuando los encuentra lejos de las actividades centrales del festival. Butler en su *Gender Trouble* (1990) hace hincapié en las ideas de la antropóloga Mary Douglas sobre los márgenes sociales:

Douglas suggests that all social systems are vulnerable at their margins, and that all margins are accordingly considered dangerous. If the body is synecdochal for the social system *per se* or a site in which open systems converge, then any kind of unregulated permeability constitutes a site of pollution and endangerment. (168)

Son estos los márgenes de los festivales, celebraciones nacionalistas donde los hombres deben seguir reglas estrictas para la realización de todas las prácticas criollas; desde la demostración de un conocimiento histórico de dichas prácticas, hasta una emulación de los valores patrios aquí representados. Son las poses en los márgenes de estos eventos que muestran la hilacha de la que tira Di Mario para exponer la fragilidad de la masculinidad nacional. El artista juega con el imaginario del gaucho viril, bárbaro, casi salvaje, huérfano de raza mixta y representante del hombre argentino. “El hombre argentino, como hombre de la pampa, no es ni europeo ni primitivo; su forma de existencia es distinta” afirma Carlos Astrada en su libro *El mito gaucho* (1948) al explicar la construcción de esta figura literaria. Aquí utiliza de manera intercambiable los términos “gaucho” y “hombre argentino” y describe la encrucijada, permeable y difícil de definir, en la que nace el hombre argentino.

### **La fotografía como lenguaje y sus posibilidades**

“Ultimately, Photography is subversive not when it frightens, repels, or even stigmatizes, but when it is *pensive*, when it thinks” (38), sostiene Barthes al definir la semiología de la fotografía, adscribiéndole características lingüísticas. De esta manera también entiende la fotografía Sontag, como un lenguaje cuyo poder reside en el efecto afectivo que tiene en su lector. “The powers of photography have in effect de-Platonized our understanding of reality, making it less and less plausible to reflect upon our experience according to the distinction between images and things, between copies and originals” (179). Las fotos de Di Mario respresentan signos en la cadena sintagmática que construye en *Interior*, teniéndose estas que considerar dentro del contexto completo de la obra que nos ofrece.

“Ver es creer” es una expresión repetida a veces con demasiada frecuencia en nuestra era híper-registrada a través de camaritas de altísima calidad cuyo único propósito es grabar nuestras vidas y compartir las que mejor nos representan en las redes sociales. Sin embargo, Barthes explica que la fotografía puede constituir la evidencia, no sólo material, sino experiencial que afirme la existencia de un fenómeno, usando el ejemplo del retrato de William Casby, “born a slave,” del fotógrafo estadounidense Richard Avedon. La experiencia de contemplar en la foto un sujeto que vivenció dicho fenómeno certifica casi con certeza su existencia:

The noeme here is intense; for the man I see here has been a slave: he certifies that slavery has existed, not so far from us; and he certifies this not by historical testimony but by a new, somehow experiential order of proof, although it is the past which is in question—a proof no longer merely

induced: the proof-according-to-St.-Thomas-seeking-to-touch-the-resurrected-Christ. (Barthes 79-80)

Di Mario construye su obra para apelar a este nuevo “somehow experiential order of proof” del *spectator* para darle vuelta la masculinidad heteronormativa hegemónica en la que se encuentra inscriptos los gauchos.

Fotos hermosamente compuestas y ordenadas dentro de la secuencia con la que Di Mario pretende construir la propuesta política de su obra. Desde retratos hasta fotos espontáneas, el fotógrafo obliga a su *spectator* a interpelarse sobre las posibilidades sexoafectivas de estos gauchos dado el contexto homosocial de los festivales. Imágenes de una carnicería tradicional del campo en cuya pared exterior se ofertan distintos cortes de carne, fiambres y quesos generalmente relacionados con la actividad agrícola pampeana (fig. 32). Esta foto no representa nada individualmente más allá de representar un paisaje típico, contextualizando espacialmente la obra de Di Mario, con el *studium* que propone *Interior* de los gauchos, el deseo, la masculinidad, y las fotos de gauchos apuestos, esta imagen toma otras dimensiones. Como más adelante en el libro, la imagen de un cartel anunciando la venta de “carne con cuero”.





Fig. 32) Di Mario, “Sin título”. *Interior*.

“¿Y ya probaste la carne argentina?”—una especie de albur, concepto mexicano que juega con el doble sentido de las palabras, pero *a lo argento*—es una pregunta típica para un extranjero en la Argentina. Este juego de palabras se hace presente, literalmente, en *Interior*. Di Mario juega con estas imágenes, no sólo para contextualizar a sus gauchos fotografiados, sino también para potenciar su erotismo. Estos gauchos son carne de posible consumo para aquel *spectator* carnívoro. “Beto García” se lee escrito en tiza en el pizarrón atrás del gaucho que uno presume que debe ser ese Beto. Lleva una boina color bordó,

sostiene entre sus manos una especie de cinta o correa color colorado y un rosario rojo le adorna el pecho desnudo. Al lado de esta foto, en la siguiente página, se encuentra otra del mismo esquema de colores y del mismo encuadre. Arriba de unas parrillas comunales usadas en los festivales cuelga un cartel que lee “carne con cuero”. Este método de cocinado de la carne es de la tradición gaucha en el que se conserva el cuero de la vaca o de la oveja en el proceso de cocción resultando en una carne blanda y suave. Si bien sólo se puede sugerir alegóricamente una conexión entre la flexibilidad sexual posible en los gauchos de Di Mario y la blandez de la carne de este plato tradicional gaucho, también en la ausencia de carne en las parrillas solo hace pensar que esa “carne con cuero” que anuncia está en otra(s) foto(s). Está en la que comparte las mismas características compositivas en la página de al a lado. Está en el gaucho Beto, esa carne mestiza, su cuerpo esbelto y marcado por el trabajo duro del campo, su torso expuesto—“está en cuero”—y su mirada cómplice con la cámara de Di Mario. Incluir estas fotos en color, en las que se destaca especialmente el color rojo, le permite al artista evocar otras referencias históricas y literarias del gaucho y su solidificación como arquetipo cultural de la nacionalidad argentina.

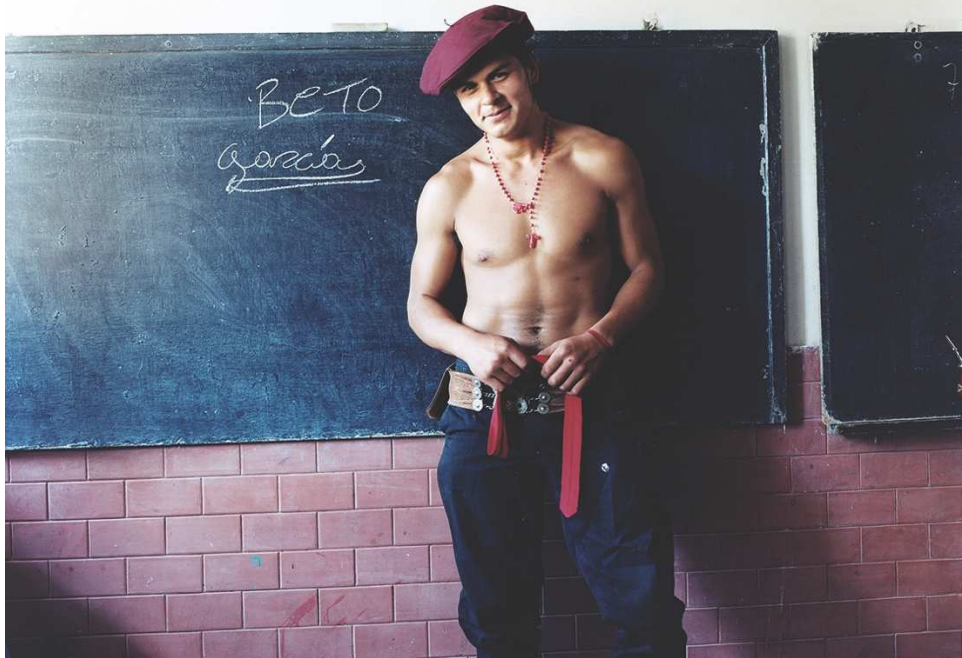


Fig. 33) Di Mario, "Sin título". *Interior*.



Fig. 34) Di Mario, “Sin título”. *Interior*.

Generalmente categorizado como un cuadro de costumbres, el texto narrativo de *El matadero* de Esteban Echevarría—escritor e intelectual de la generación del 37 que, como Sarmiento, rechazaba la barbarie que representaba el gaucho que luego sería recuperado por los letrados del centenario para la construcción de la identidad nacional—describe la polarización política entre el campo y la ciudad bajo el segundo gobierno del caudillo rural, Juan Manuel de Rosas (1835-1852). Los seguidores de Rosas, los federales, muchos de ellos gauchos, peones campesinos a los que Rosas apelaba por haber convivido entre estos como estanciero y con los que se llevaba muy bien, solían identificarse con el color rojo ponzó. En el texto de Echeverría, el matadero de los novillos para el consumo popular se convierte en el escenario de la violación y asesinato de un miembro de la oposición política

a Rosas: los unitarios. “En aquel tiempo los carniceros degolladores del Matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina, y no es difícil imaginarse qué federación saldría de sus cabezas y cuchillas”, declara Echeverría, cuestionando el salvajismo con el que estos federales, estos gauchos poltizados, consumen sexualmente del unitario—violándolo—para finalmente darle muerte y descartarlo como si de un animal tratara. David W. Foster explica las dimensiones religiosas y la simbología pascual de la carne en esta obra:

We know that the time is Good Friday, and Echeverría is careful to place the question of meat within the context of sin. That meat is both a symbol and a stimulus to sin is an old concept of Christianity with firm roots in Jewish and Arabic taboos. However, the Argentine’s tone is studiously ironic as he refers to the council of the Church on the subject. Meat, of course, has traditionally been the staff of life to the Argentine people, and the presence of a meat as a unifying motif in the first, general, segment of the narrative reveals Echeverría’s complex irony. If meat is a symbol of sin, the people, Rosas’s followers, who have lacked it for a protracted period, have suffered without it not as part of a religious Lenten fast. Their fast is not self-imposed; it is forced abstention from the meat that so aptly symbolizes their first for blood and violence. (“Paschal Symbology in Echeverría’s *‘El matadero’*” 259)

Es decir que uno de los textos fundantes de la literatura nacional se desenlaza en la violación y asesinato en grupo de un opositor político, una estrategia de terror para la instauración de un régimen autoritario y populista—estilos de gobierno demasiado

frecuentes en la historia de lo que hoy se conoce como la República Argentina. La carne, tanto en Echeverría como en la obra de Di Mario, es simbólica del pecado.

El gaucho como producto de la masacre que trajo consigo la colonización española y eventual independencia, no sólo se reivindica como puente étnico y/o racial a un reclamo ancestral a la tierra argentina, sino también sirvió en la adaptación local del catolicismo obligatorio. Antonio Gil Núñez era un gaucho quien, tras haber desertado el ejército durante la guerra de la triple alianza, fue ejecutado cerca de la localidad de Mercedes en la provincia de Corrientes. Las leyendas alrededor de este gaucho santo varían, pero coinciden en que este santo rebelde, desertor, marginal empezó a cumplirles milagros a sus devotos. El Estado necesitaba de un proyecto folclórico nacional que definiera la nacionalidad y los letrados de la elite urbana gobernante respondieron al gaucho como arquetipo de la nacionalidad—infundiéndole con las cualidades masculinas ideales de la sociedad, un reflejo de sus pánicos por la percibida “feminización” de los hombres en la ciudad, incluidos ellos mismos. Como reacción, la religión se aprovechó de esta figura popular para arraigar el catolicismo como componente fundamental de la identidad nacional y respaldar la masculinidad moralmente íntegra que representaban los gauchos de los letrados centenarios como Lugones.



Fig. 35) Di Mario, "Sin título". *Interior*.



Fig. 36) Di Mario, “Sin título”. *Interior*.

Si bien, los retratos individuales de estos gauchos son las fotos que más inspiran una lectura homoerótica, Di Mario también incluye fotos de los gauchos en pleno festejo de los festivales folclóricos donde parece que la borrachera borrona los límites de la demostración de afecto entre estos machos. Son apenas unas tres fotos de estos gauchos en plena fiesta del homosocialismo y todas las posibles interpretaciones que eso puede



disparar. Igual que describe Alarcón en su prólogo, “la fiesta por fuera, la mirada del fotógrafo por dentro”, Di Mario captura momentos importantes y, a la vez muy espontáneos, para la construcción de *Interior*. Las fotos en cuestión representan una cercanía física sospechosa entre estos gauchos con expresiones alegres de una inocencia conjurada por el vino patero ingerido con el propósito de bajar una excesiva cantidad de carne de res, por un júbilo inusitado exacerbado por el aflojamiento de las normas patriarcales en este espacio, o una combinación de los dos factores. El *punctum* en estas fotos, valiéndose del campo ciego, invita al *spectator* a imaginar qué estará sucediendo más allá del encuadre, o qué pasará cuando ya no los vigile la cámara de Di Mario. La primera de estas fotos que aparece en *Interior* es una que tiene fuertes resonancias con la de unos sicilianos realizada por el fotógrafo alemán Wilhelm von Gloeden (fig. 37), padre de la fotografía homoerótica cuyas fotos eran publicadas frecuentemente como “representations of ideal male beauty. To the initiates, the inherently homoerotic aspects of Gloeden’s work carried a very personal message with aesthetic and political implications” (Aldrich 144). Los gauchos miran la cámara de Di Mario, algunos con desconfianza y otros con inocencia, desde el suelo donde están sentados o tirados (fig. 38). Visten una pilcha (ropa) típica de la vestimenta gauchesca, boinas o sombreros, corbatines, camisa y alpargatas. Si bien la escena parece de día, en el medio de algún espectáculo los muchachos parecen estar de fiesta, ya que en el centro de la foto yace un compañero desmayado de una mezcla de agotamiento físico de una jornada de competencias rurales y borrachera. ¿Lo estarán cuidando a su amigo inconsciente estos gauchos? Uno podría pensar que sí, pero también piensa en las bromas pesadas de las iniciaciones a clubes, equipos deportivos, fraternidades en el contexto norteamericano y el famoso *hazing*, y otras

sociedades masculinas como la de estos festivales que muchas veces se cruzan la *frontera* de la heteronormatividad.



Fig. 37) von Gloeden, “Two Seated Sicilian Youths”. Circa 1900.



Fig. 38) Di Mario, “Sin título”. *Interior*.

Dos hombres en una foto en blanco y negro en el medio de una fiesta diurna encaran la cámara casi desafiando al ojo que hay detrás. No obstante, sus caras son de un estado alegre, y el gaucho de mano izquierda o parece estar en el medio de decirle algo al fotógrafo o por mandarle un beso, sus labios medio fruncidos. El amigo de mano derecha parece ser más tímido, quizás por estar menos intoxicado, y sosteniendo a su amigo travieso por la cintura con la mano derecha, con la izquierda levanta su pantalón porque parece que perdió su cinturón. La ropa de los dos parece estar aflojada como los corbatines y cuellos de sus camisas. Atrás se distinguen otras figuras masculinas como si a estos dos amigos se hubieran cruzado al azar con Di Mario entre la multitud mientras que este deambulaba con su cámara atento a la escena homosocial que se desarrollaba a su alrededor (fig. 39). A su vez, otra foto también parece sugerir una aproximación a los límites del comportamiento heteronormativo aceptable cuando Di Mario incluye una foto en color de unos gauchos muy apuestos dramatizando una escena casi de enamoramiento.



Fig. 39) Di Mario, "Sin título". *Interior.*

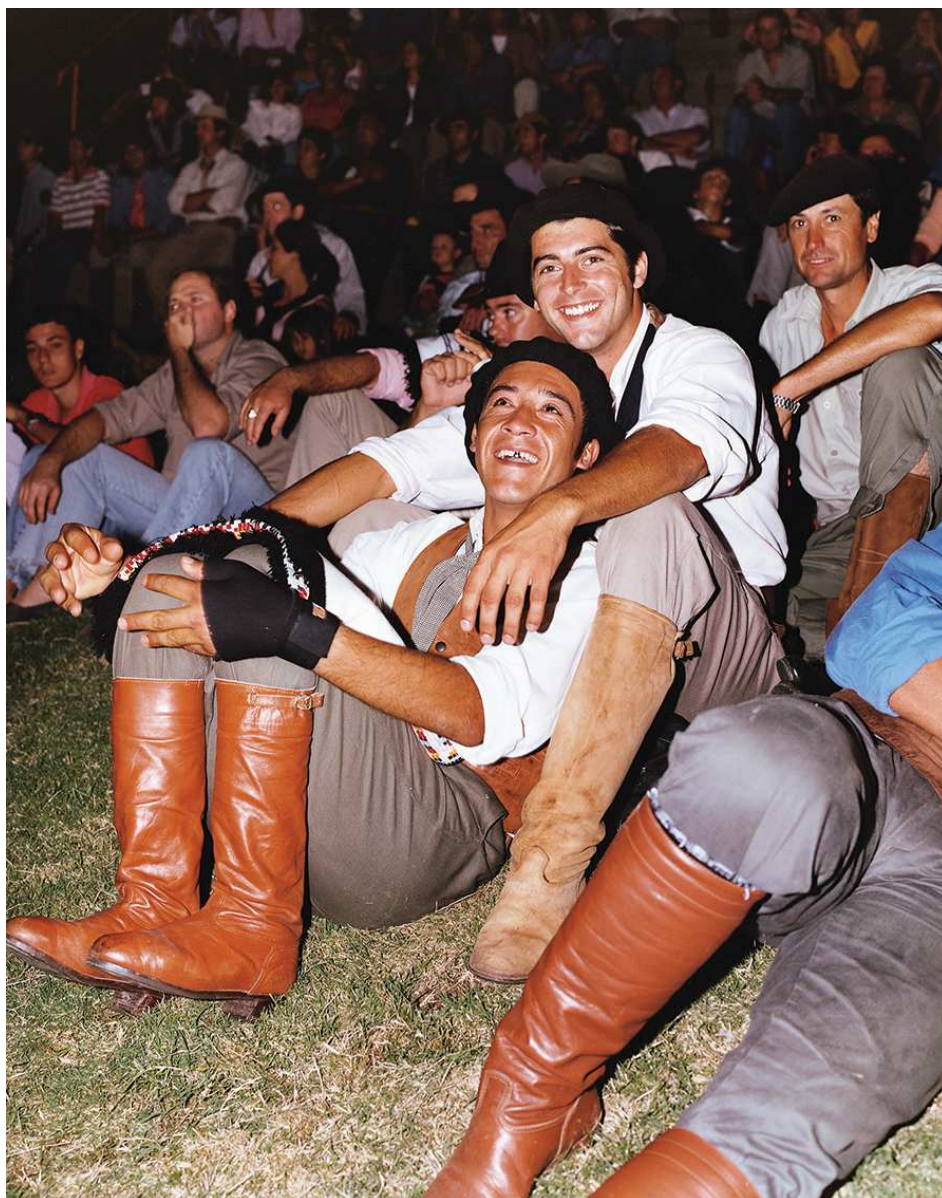


Fig. 40) Di Mario, “Sin título”. *Interior*.

Un joven muy apuesto le sonríe a la cámara de Di Mario desde su lugar, sentado en el pasto con sus piernas abiertas (fig. 40). Casi recostado sobre su pecho otro gaucho, este de aspecto más mestizo, en posición fetal con su cabeza reclinada hacia atrás parece como si este le estuviera poniendo ojitos al otro. La escena festiva, ambientada de noche sugiere

que por ahí estos elementos aflojan la rigidez de los mandatos sociales en el sentido carnavalesco de Bajtín, aquí se cuestionan las normas:

El carnaval celebra el aniquilamiento del viejo mundo y el nacimiento de uno nuevo, del año nuevo, de la nueva primavera, del nuevo reino. El viejo mundo aniquilado es dado junto con el nuevo, es representado con él, como la parte agonizante del mundo bicorporal único. (Bajtín 341)

Se acercan cuerpos, tostados por las jornadas bajo el sol pampeano, cuando cae la noche y fluye el alcohol. Se acercan estos cuerpos para celebrar sus logrados objetivos de ser los más fuertes, rudos, piolas y corajudos durante las competencias del día. Sobre el hombro izquierdo del primer muchacho, el que le sonríe al fotógrafo, se ve la cara de otro gaucho, por ahí un poco mayor, que observa la escena, como si supiera reconocer la mirada homoerótica del fotógrafo. Gustavo Di Mario propone revelar el “secreto de la pampa” con sus fotografías homoeróticas—como el director taiwanés, Ang Lee propone con el cowboy norteamericano en su película *El secreto de la montaña* (2005). Cuestionar la masculinidad del arquetipo de la identidad nacional, sacudir los cimientos de su hombría desestabiliza toda la historia oficial de la argentinidad. En esta línea, surgirían propuestas indagar sobre otras cuestiones de la identidad nacional: el rol de las mujeres, el mestizaje, los genocidios, las comunidades afrodescendientes y el resto de la comunidad LGBTQ en la construcción nacional.

### **Retratos del criollismo**

La mayoría de esta propuesta, como la de *Potrero* (2004), se apoya en la foto tipo retrato, de plano largo para presumir la calidad individual de sus gauchos jóvenes. Retratos en el que la mirada cómplice como la pose toman dimensiones importantes para entender

la tensión que se siente en el *studium* de estas escenas. La tensión—el *punctum* que sale y atrapa al *spectator* como los lazos gauchos en estos festivales que detienen a los toros—se genera por una actitud de los gauchos de desear “hacerse real” a través del acto de la toma de la fotografía y su desconfianza. Querer ser vistos, y vistos además cumpliendo con la performance obligatoria de la hipermasculinidad gauchesca deviene en la cooperación entre estos sujetos y la lente de Di Mario. El resultado son bellas fotos de unos jovencitos rurales, hermosos como los campesinos sicilianos de von Gloeden (fig. 41), adaptados al contexto argentino y arraigados en la fundación de la joven nación austral. Chicos jóvenes, apuestos, camisas entreabiertas exponiendo piel, y en algunos casos pelo en pecho. Muchachos diversos, algunos más grandes, algunos más flacos, morochos y blancos, peludos y lampiños, pelo corto y largo, y todos convertidos en objeto pasivo de la toma del *operator*.<sup>13</sup> Así denomina Barthes al creador de la fotografía. Afirma, “I imagine [...] that the essential gesture of the *Operator* is to surprise something or someone (through the little hole of the camera), and this gesture is therefore perfect when it is performed unbeknownst to the subject being photographed” (32). Esta sorpresa en la espontaneidad del acto de la

---

<sup>13</sup> La foto no es sólo una imagen [...] es también un verdadero acto icónico [...] algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias [...] pero este acto no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente dicha de la imagen (el gesto de la “toma”) sino que incluye también el acto de su recepción y de su contemplación. (Dubois 11)

toma de Di Mario captura a estos sujetos en un momento de vulnerabilidad, donde se les lee un miedo a que se les escape un gestito, una mirada, algo que haga sospechar de la supuesta heteronormatividad exclusiva de su masculinidad.



Fig. 41) von Gloeden, “Faun”. Circa 1990.

Cuerpos erguidos, plantados firmes ante la cámara como si la tensión en sus músculos o la indiferencia de sus miradas validaran su hombría. En otras de estas imágenes, los fotografiados están distraídos, ignorando la presencia de Di Mario, enfocados en sus tareas como atender a los caballos. La presencia de los caballos ejemplo de la dominación de estos animales salvajes por parte del hombre, de *estos* hombres. Di Mario, no obstante, está entrenado en la fotografía de moda y sabe hacer ver bonito el producto de su toma. Y estos gauchos son productos para el observador, son esa carne argentina, a la disposición del que quiera consumirla, del que quiera participar en el juego del artista.

Una lectura individual del homoerotismo en cada una de estas fotos es una posibilidad, pero que sólo serviría para repetir hasta el aburrimiento la propuesta política de Gustavo Di Mario en este proyecto. La *pièce de résistance* de este libro, en opinión por lo menos de quien escribe el presente análisis, es la de un joven sorprendido por el fotógrafo



argentino, mientras descansa en una cama hecha en la caja de una camioneta (fig. 42). El muchacho de pelo negro y de tez tostada mira desde su posición en su cama improvisada. La mueca sonriente que le sale, mientras se entrega a la mirada homoerótica de la cámara de Di Mario constituye una complicidad muy importante con la propuesta del artista. El muchacho lampiño de ojos oscuros mira a Di Mario con una sonrisa, como si éste recién lo agarrara justo después de un acto poco aceptable para un representante de la masculinidad nacional. Está desnudo, o eso parece por su torso expuesto. Desde el resto de su cuerpo está cubierto por incontables capas de frazadas y sábanas. La pila de telas, sábanas, frazadas, edredones, etc., a su lado no permiten saber si hay alguien más con él en ese lecho provisorio. Seguramente por la falta de recursos para dormir en una carpa y con la esperanza y fe suficientes para estar seguro de que no llovería durante esos días del festival, el joven duerme a la intemperie. La misma intemperie de la que habla Alarcón que marca los cuerpos de estos gauchos. El *punctum* se podría identificar en la desnudez del muchacho, su brazo extendido sobre su cabeza, como exponiéndose mientras su torso desnudo desaparece debajo de las mantas. El campo ciego, generado por el *punctum*, inspira una multiplicidad de preguntas sobre el joven fotografiado. ¿Qué hace en esta cama improvisada de día? ¿Está solo? ¿Estuvo solo todo el tiempo antes de que lo encontrara Di Mario? ¿Está desnudo? La mirada cómplice con la que se entrega a la búsqueda del fotógrafo sugiere que quiere ser retratado. No se tapa la cara, no se niega a ser fotografiado, sino que se entrega, posa, y le sonríe a la cámara invasora de su intimidad. No sólo participa en el juego que propone el fotógrafo, sino que le confronta con la mirada. Su mirada interpela al *spectator*.

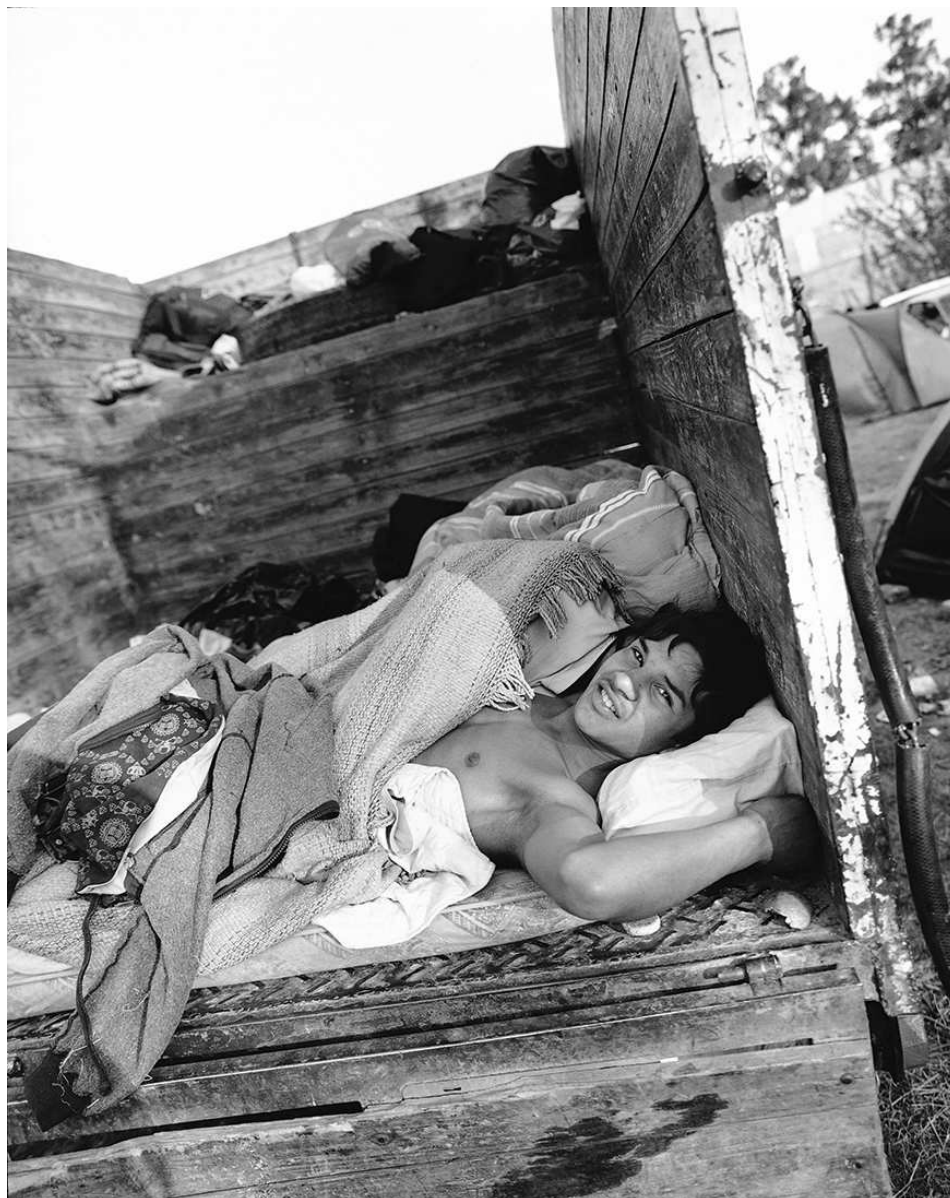


Fig. 42) Di Mario, “Sin título”. *Interior*.

Es esta mirada directa del sujeto con la que juega Di Mario en los dos libros. Sus gauchos miran al *spectator* sin verlo. Incomodan con su “realidad” al público y afirman su existencia a través de esta suerte de locura que su mirada inspira. Barthes desarrolla la siguiente descripción de la mirada del sujeto hacia la cámara:

[T]he Look is always potentially crazy: it is at once the effect of truth and the effect of madness. [...] Such would be the Photograph's "fate": by leading me to believe (it is true, one time out of how many?) that I have found what Calvino calls "the true total photograph," it accomplished the unheard-of identification of reality ("*that-has-been*") with truth ("*there-she-is!*"); it becomes at once evidential and exclamative; it bears the effigy to that crazy point where affect (love, compassion, grief, enthusiasm, desire) is a guarantee of Being. It then approaches, to all intents, madness; it joins what Kristeva calls "*la véritéfolle*". (113)

Es decir, las fotos en las que los gauchos le devuelven la mirada a los lectores de *Interior* son las más poderosas. Obligan al *spectator* no sólo a reconocer que ese ser estuvo en algún momento delante de la cámara, que existió definitivamente, sino que aún existe. La mirada correspondida de uno de los gauchos de Di Mario hace que el *spectator* se conecte afectivamente con estos sujetos. Genera una sensación de diálogo casi posible entre el sujeto fotografiado y el que lo contempla.



Fig. 43) Di Mario, “Sin título”. *Interior*.

La de Di Mario es una propuesta que pone una lupa sobre la construcción de la nacionalidad argentina y sus raíces de dudosa heteronormatividad. Si bien estas posibilidades han sido históricamente silenciadas y/o ignoradas en la interpretación literaria y cultural, el artista construye el mensaje de esta posibilidad a través del lenguaje fotográfico. Pone en evidencia la *performance* obligatoria de la hombría a través de la pose. La pose que busca la autodignificación ante el mundo se contrapone con la construcción discursiva que propone *Interior* sobre la posibilidad (homo)erótica del gaucho. El fotógrafo reinterpreta en sus dos libros las posibilidades sexoafectivas de las figuras heroicas, modelos de la masculinidad argentina y todo lo que significa ser argentino en el imaginario cultural colectivo. A propósito del descubrimiento de una suerte de “secreto de la pampa”, la última foto de Di Mario en *Interior* es la de tres hombres sin camisetas y que visten nada más que unos calzones coloridos (fig. 44). Los hombres, que están en lo que parece un

comedor convertido en dormitorio para los participantes de estos festivales gauchescos. Colchones se apilan alrededor de unas mesas comunales. Los hombres, dos que son mayores, de espalda a la cámara, giran la cabeza mientras otro, más joven que los otros dos, de frente asoma y mira; los tres con una mirada que indica que la presencia del fotógrafo los ha agarrado por sorpresa. ¿Qué pasará en ese gran dormitorio entre esos hombres que buscan relajarse después de una jornada de complicadas actividades físicas?



Fig. 44) Di Mario, “Sin título”. *Interior*.

Gustavo Di Mario construye meticulosamente *Interior* (2011). Es casi metonímico este fotolibro, utilizando el texto de Alarcón como disparador: “En el más acá, el cuerpo enaltecido de lo que queda del gaucho, expresado ahora en posturas, abrazos tendidos, gestos, despertares, risas de la picaresca, seños de la masculinidad exacerbada, manos en la cintura; el amor fraterno”. ¿Qué hay en el *Interior*? Para Di Mario hay una verdad, comprobada a través de la experiencia que construye en este libro, sobre la masculinidad

argentina. El artista establece un diálogo con la construcción de este ícono de la nacionalidad; Alarcón los nombra explícitamente en su texto y sugiere una narrativa de las fotos de Di Mario al compararlas con los gauchos literarios. Luego, el cronista asegura que “sería imposible determinar la fecha en que fueron tomadas estas imágenes. Y en esa imposibilidad radica parte de su potencia política”. La incertidumbre que describe Borges, en claro desacuerdo con Lugones, sobre el *Martín Fierro*:

La épica requiere perfección en los caracteres; la novela vive de su imperfección y complejidad. Para unos, Martín Fierro es un hombre justo; para otros un malvado o, como dijo festivamente Macedonio Fernández, un siciliano vengativo, cada una de esas opiniones contrarias es del todo sincera y parece evidente a quien la formula. Esta incertidumbre final es uno de los rasgos de las criaturas más perfectas del arte, porque lo es también de la realidad. Shakespeare será ambiguo, pero es menos ambiguo que Dios. No acabamos de saber quién es Hamlet o quién es Martín Fierro, pero tampoco nos ha sido otorgado saber quiénes realmente somos o—quién es la persona que más queremos. (62)

Borges, de esta manera, rechaza la noción del gaucho, y particularmente el personaje Martín Fierro, como arquetipo de la nacionalidad. Es decir, si Martín Fierro es la argentinidad, entonces hay mucho que Hernández no nos está revelando de su personaje.

La potencia política de la segunda publicación del joven fotógrafo argentino, Gustavo Di Mario, es un cuestionamiento de sólo una parte de la construcción de una identidad nacional. La posibilidad homoerótica de sus gauchos, imposibles de ubicar en el tiempo, subvierte toda presuposición heterosexista estricta del “ser argentino”. Esta

identidad, nacida en esa encrucijada de la “civilización y la barbarie”, entre lo europeo y lo americano, siempre quedándose étnicamente en un espacio de permeabilidad no claramente definida, escapándose, como el gaucho de la ley, de las dicotomías regidoras de las normas sociales. A través de sus redes sociales, por ejemplo, el fotógrafo sigue explorando el gaucho como sujeto fotografiable. Durante se llevaba a cabo la redacción del presente ensayo en el 2019, el fotógrafo subió a su cuenta Instagram la imagen de dos gauchos en pleno acto de demostración de afecto fraternal en uno de los festivales rurales (fig. 45). Di Mario así desplaza su propuesta al espacio donde los argentinos, y en general los ciudadanos del mundo actual globalizado, construyen con fotos su identidad pública.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Ana Deumert describe que las identidades que construimos en las redes sociales son lúdicas, en lugar de narrativas. Ella explica: “Whereas narrative identities are oriented towards the past and coherence, ludic identities are oriented towards the future and the multiple possibilities of being” (25).



Fig. 45) Di Mario, “La población feb 2019”.

([https://www.instagram.com/p/Bvtv\\_RJFmAd/](https://www.instagram.com/p/Bvtv_RJFmAd/))

Borges afirma sobre lo que Lugones, en un intento de un proyecto nacionalista, quiso inscribir en la historia cultural del país como “el libro nacional de los argentinos”, *El Martín Fierro*:

Si no condenamos a Martín Fierro, es porque sabemos que los actos suelen calumniar a los hombres. Alguien puede robar y no ser ladrón, matar y no ser asesino. El pobre Martín Fierro no está en las confusas muertes que obró ni en los excesos de protesta y bravata que entorpecen la crónica de sus desdichas. Está en la entonación y en la respiración de los versos; en la inocencia que rememora modestas y perdidas felicidades y en el coraje que no ignora que el hombre ha nacido para sufrir. (62)

Si para los letrados como Lugones que buscan destacar ciertas características como definitorias del ser nacional en el Martín Fierro, para Borges esta definición sólo se sostiene en lo ambiguo, y ambivalente. Igual que el Martín Fierro, los gauchos de Di Mario no son



definidos por sus acciones. El gaucho puede ser objeto de deseo homoerótico sin convertirlo en homosexual; deambula en una frontera entre, en los márgenes de estos conceptos, mientras un proyecto nacional basado en la supremacía blanca y la heteronormatividad patriarcal intenta imponerle una identidad inflexible. Borges elogia a Hernández cuando afirma al final de su ensayo *El "Martín Fierro"* (1953) que éste consiguió “expresar hombres que futuras generaciones no querrán olvidar”, que Borges describe como “uno de los fines del arte” (62). Mientras el Martín Fierro es un hombre que las futuras generaciones ciertamente no olvidarán, Di Mario logra con su arte nuevas formas de masculinidad nacional que esas mismas futuras generaciones podrán imaginar.

## CAPÍTULO 5

### EL HIJO DE LA CHINGADA EN EL ESPEJO: EL REFLEJO DEL “MEXICANO” EN INSTAGRAM

*A la fotografía se le encomiendan el descubrimiento y la fijación de las facciones nacionales y las facciones individuales, el retrato del pueblo y los retratos específicos de las clases dominantes y, por lo mismo no se le exigen hazañas estéticas sino la mayor y más inconvertible fidelidad reproductiva y/o simbólica.*

—Carlos Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron*.

*Wasapear, megustear, googlear, postear, tuitear*; son solo algunos de los verbos de uso cotidiano entre las nuevas generaciones de hispanohablantes. La nueva “sociedad red” que describió el sociólogo español, Manuel Castells en 2011 y el “mundo de imágenes” que planteó Susan Sontag en 1979 son hoy, en 2019 con el uso masivo de las redes sociales, una realidad innegable. “Castell’s theory of the network society in The Information Age predates the advent of social media but also predicts it. In a society based on information and networking, social media is the logical form of communication” (Kidd 19). Las redes sociales e Internet están cambiando la forma de producción y difusión de literatura y arte, proveyendo un contacto directo entre el artista/escritor y su público. Estas nuevas formas de comunicación social también le han dado voz a comunidades históricamente marginadas.

[S]ocial media can democratize the social world by giving greater agency to individuals who often feel constrained. It provides a kind of agency to speak and to act in a world where many people, including LGBTQ people,

do not have opportunities to tell their stories. Social media is a kind of tool for the project of queering the world. (Kidd 78)

De igual manera que el argentino Gustavo Di Mario *homoerotiza* y vuelve *queer* los arquetipos de la masculinidad nacional argentinos en sus dos libros publicados, su colega mexicano, Dorian Ulises López Macías recurre a la red social de las fotos, Instagram, como medio para volver *queer* la nación hispanohablante más poblada del mundo.

Gustavo Di Mario subió siete fotografías a su cuenta de Instagram (@achadimario) sólo en el mes de febrero de 2019. Las fotos en esta red social representan un muestreo de las distintas búsquedas que tiene el artista. Desde fotos inéditas de proyectos como *Interior* (2011), *Potrero* (2004), y hasta de su producción para revistas de moda como *Harper's Bazaar*. Sus referentes fotográficos varían desde gauchos, modelos andróginos, fotos inéditas de un joven Iván de Pineda, modelo y conductor de televisión argentino, de la vedette exageradísima, Moria Casán y hasta de la cantautora mexicana del pop latino, Julieta Venegas (se pueden ver éstas y más en: <https://www.instagram.com/achadimario/>). Una miríada de imágenes homoeróticas se encuentran esparcidas a través de las más de 800 fotos subidas a su cuenta pública en esta red social. Vale aclarar que no todas las 800 fotos son de producción artística necesariamente. Por un lado, utiliza su cuenta de Instagram también para promocionar exhibiciones de su obra en distintos museos y localidades—como un posteo sobre la muestra de la fotografía de los guachos de Di Mario que se promociona con una imagen que no aparece en su fotolibro, *Interior* (2011)—, o también para promocionar el número de *Harper's* u otra revista en la que sale publicada su fotografía. Por otro lado, también la utiliza como espacio experimental para compartir fotografía de una búsqueda más personal, lejos de cualquier propósito laboral.

Si bien, la cuenta de Di Mario en Instagram sirve como un portafolio digital e informal del artista mientras presenta un muestreo de la búsqueda muy variada del fotógrafo, no es un ejemplo de un proyecto artístico en su conjunto. En la primera página del prefacio de su libro, Kidd señala que las redes sociales han permitido que muchas personas de una corriente de pensamiento particular se puedan conectar a través del planeta para militar distintos temas sociopolíticos o practicar otras actividades del activismo social. Explica que “in social media, the core of this experience is rooted in creative expression: making images, memes, videos, music, and powerful texts that offer a new way to imagine the world” (ix). En *Social Media Freaks* (2017), enfatiza que ya no sólo son los medios hegemónicos de la industria del entretenimiento que ejercen una presión estética y moral sobre sus consumidores, sino que ahora los consumidores de los medios sociales se han vuelto agentes del ejercicio de esas presiones.

It [social media] can give us a voice and a chance to participate in ways that are missing in other forms of popular culture like television or radio. Many social media users are seizing the megaphone provided by these platforms and using it to create new stories about what it means to be human that disrupt old stereotypes and challenge the many dimensions of social inequality. (Kidd 3-4)

Las redes sociales han servido como plataforma para cuestionar las normas hegemónicas y hasta han cambiado cómo se consume todo tipo de información, producción cultural y entretenimiento.

En este contexto, los artistas se están volcando hacia estos nuevos medios sociales porque es más fácil de identificar y llegar a un público masivo y variado que a través de las instituciones tradicionales y elitistas del pasado:

They are not preoccupied with traditional art worlds. They are using technology and networks to achieve their artistic goals and rejecting the conception of art that restricts it to the domain of a formal elite. And they are succeeding because social media allows them to find and reach their audiences without relying on traditional artistic gatekeepers such as museums, galleries, or critics. (Kidd 10)

El mexicano, Dorian Ulises López Macías, es uno de estos artistas que hacen uso de las redes sociales para construir un proyecto artístico. A cambio del argentino, Di Mario, mantiene un proyecto en constante actualización en la red social Instagram. No obstante, al igual que su colega del sur, López Macías va a indagar sobre las representaciones de masculinidad en su país.

### **La red social de las fotos**

A diferencia del argentino, López Macías mantiene una cuenta separada (@mexicanomx) de su cuenta personal (@dorianuliseslopez). Esta cuenta separada la dedica a un proyecto continuo—es decir, en constante proceso de actualización—a la belleza diversa de la identidad nacional. Radicado en la Ciudad de México, el fotógrafo recorre su país cual turista, sacándoles fotos, estilo retrato en la mayoría de los casos, a los habitantes de distintas localidades alrededor de la república mexicana. Sus referentes, a cambio de los actores y presentadores de los grandes medios como Televisa, son representantes de la belleza que hay en los rasgos mestizos y, en muchos casos, la

diversidad sexual del “mexicano”. López Macías sigue actualizando su cuenta con una foto nueva semanalmente y, a veces, con historias diarias. Si bien las más de 240 fotos ya subidas a la cuenta @mexicanomx en los últimos tres años podrían formar una hermosa muestra en algún museo o centro cultural, las fotos han sido concebidas para la pantalla del *smartphone* (o teléfono inteligente). El proyecto consiste en una irrupción, aunque permitida por el usuario, en la pantalla de un dispositivo móvil.

Instagram se lanzó en el 2010 y hoy tiene más de 800 millones de usuarios alrededor del mundo. El proyecto de López Macías es intencional en su uso de la popular red social y coloca en el *feed*<sup>15</sup> de sus seguidores los rostros—retratos en alta definición que hoy permiten estos dispositivos—de los mexicanos con los que él se cruza en su vida diaria. Dustin Kidd describe Instagram en su libro: “It largely functions as a phone app, although images can also be seen online. Typically, though not always, Instagram images are less formal and more candid—images taken on the fly” (58). Como bien señala Kidd en su análisis, la plataforma se creó con un propósito específico, que más allá de almacenar fotos digitales como se habían marketineado otros portales como Flickr y su homólogo de

---

<sup>15</sup> Esta palabra es un término nuevo que se refiere a la interfaz desplazable que ve el usuario de las redes sociales ni bien abre la aplicación móvil, o página web desde una computadora, de una de ellas. Del inglés para “alimentar”, en el caso de Instagram es ahí donde aparecen intercaladas todas las fotos de todos los usuarios que uno sigue. Si bien se intermezclan imágenes de distintos usuarios, no aparecen en orden cronológico como cuando había comenzado la red social en 2010 sino por algoritmos que se calculan por una variedad de factores, y orientados a que el usuario consuma determinado contenido.

Google, Picasa,<sup>16</sup> Instagram fue pensado, desde su concepción, como una red social en la que el usuario podía “compartir su vida”.<sup>17</sup>

La “vida” que el usuario elige “compartir” forma parte de la imagen que se quiere autoproyectar. El formato de la plataforma invita al usuario a construir su identidad mediante las herramientas disponibles: el nombre de usuario (en el caso de Di Mario por ejemplo, es @achadimario), un pequeño espacio para una muy breve biografía, el nombre real (o, en muchísimos casos, el apodo), y luego el espacio para las fotos que aparecerán de manera cronológica con la más reciente al comienzo. En el año 2013 la aplicación también agregó la función de subir y/o crear videos de 15 segundos y en el 2016 agregó otro elemento, el de las historias. Las historias son videos o fotos que duran 10 segundos en la pantalla del dispositivo móvil y luego se cambia a la siguiente historia casi como si fuese una presentación de filminas de antaño. Las historias, además de tener estas características, desaparecen de la plataforma después de 24 horas de haberse subido; constituyendo así tanto una necesidad constante de tener experiencias dignas de compartir, como también posibilidades de intervención artística que puedan impactar y/o decir mucho

---

<sup>16</sup> Ahora conocido como Google Photos.

<sup>17</sup> Kidd hace referencia a una de las primeras descripciones de la página web de Instagram que leía: “It’s a fast, beautiful and fun way to share your life with friends through a series of pictrues” (58).

en un corto tiempo.<sup>18</sup> Son estos medios a través de los cuales Dorian Ulises López Macías construye su proyecto fotográfico.

Los retratos que conforman la masa de fotografías subidas a la cuenta de @mexicanomx en Instagram forman parte del *feed* del usuario—a quién en términos barthianos se le podría denominar como el *operator*, en este caso López Macías. El *feed*—que podría vincularse con el concepto del *studium*—tiene opciones de visualización; la primera es como aparece en la figura 31, una captura de la cuenta de López Macías, en la que las fotos están organizadas en filas de a tres en orden cronológico. En el proyecto de “Mexicano”—título que impacta en la lectura de las fotos del proyecto—los retratos tienen dos funciones dentro de la lectura que sugiere este artista *instagramer*.

Cabe destacar que Instagram también tiene la función de comentarios y la posibilidad de *megustear* las fotos subidas en forma de un corazoncito que se puede tocar debajo de la foto publicada. En teoría, esto le enviaría una notificación al celular del dueño de esa cuenta con la frase “A [nombre del seguidor] le gusta tu foto”. Lo mismo sucede con los comentarios. Esta función le abre las puertas a la retroalimentación que los *operators* como López Macías, puede entonces responder. Dicho esto, la cuenta de

---

<sup>18</sup> Ahora la plataforma le permite al usuario guardar sus historias en pequeños proyectos que no forman parte del *feed* original de su cuenta ya que, con el tiempo, el ordenamiento estético según un gusto socialmente aceptado se ha instaurado como una norma del uso de esta red. El documental *Social Animals* (2018) del norteamericano Jonathan Ignatius Green resalta estas nuevas presiones sociales que pesan sobre las generaciones más jóvenes que usan cada vez más estas redes sociales.



@mexicanomx es muy popular, con más de 29.000 seguidores y cada foto suele recibir más de mil “me gusta” o *megusteos*. La mayoría de los comentarios son de un público que ha decidido voluntariamente seguir, y por ende ver los posteos de la cuenta. Esto, sin embargo, no significa que no haya gente que exprese su oposición a la propuesta del proyecto citando razones desde religiosas o hasta declarándose abiertamente xenófoba.

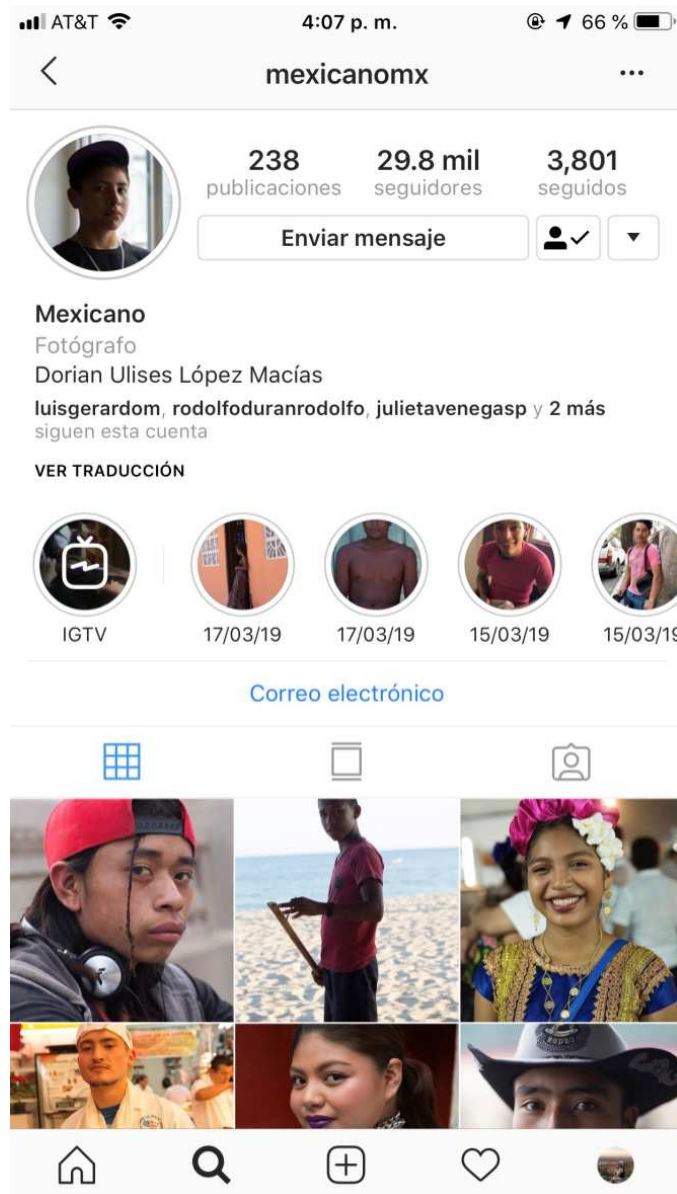


Fig. 46. (<https://www.instagram.com/mexicanomx/>) Así aparece el perfil de la cuenta @mexicanomx el 30 de marzo de 2019. Las fotos que aparecen en la parte de abajo son las del *feed*.

### Reflejar lo “mexicano”

Dorian Ulises López Macías es mexicano, eso está claro, pero no sólo por eso se titula así este proyecto. Si bien el ojo detrás del proyecto, el de López Macías, mira como

un mexicano, el artista utiliza este lugar para transformar el formato de este medio social en un efecto espejo para reflejarle a la sociedad mexicana su propia belleza e identidad. Cuestiona así las representaciones hegemónicas que hay en otros medios populares de comunicación como la televisión y otras industrias controladas por la elite capitalina. Foster recoge las palabras de Monsiváis en su ensayo sobre otro fotógrafo, Stefan Ruiz: “Mexican film no longer enjoys the status of being[...] the mirror of Mexican society” (129). A su vez, el artista sugiere que cualquiera de sus sujetos retratados y subidos al *feed* de @mexicanomx podría ser su dueño. De esta manera, López Macías coloca a la sociedad mexicana en la posición alegórica de ser un niño en pleno “estadio del espejo”, o *mirror stage*, fenómeno acuñado por el psicoanalista francés, Jacques Lacan.

Lacan describe este proceso en el que un niño se reconoce y a la vez se desconoce al verse en el espejo. Se reconoce en la imagen que el espejo le refleja, pero a la vez esa imagen está separada de él, constituyendo una enajenación o *self-alienation*. Es decir que mientras el niño se reconoce como el “yo” a la vez se reconoce como ese *otro* que ve en la imagen.

In the subject to subject recourse we preserve, psychoanalysis can accompany the patient to the ecstatic limit of the “Thou art that,” where the cipher of his mortal destiny is revealed to him, but it is not our sole power as practitioners to bring him to the point where the true journey begins. (81)

Es a partir de este autorreconocimiento y simultánea encisión del yo es que el sujeto toma conciencia de su “yo ideal” (“ideal *I*”) o la representación idealizada que se puede construir de uno mismo. Es decir que la obra “Mexicano” es una propuesta que busca reflejarle a la

sociedad las diversas posibilidades de ser mexicano en una red social mediante la cual los *millennials* están utilizando cada vez más como una herramienta de *self-fashioning* digital.

El *self-fashioning*, término acuñado por Stephen Greenblatt en su *Renaissance Self-Fashioning* (1980), se refiere al proceso de la construcción identitaria del yo público, según su contexto sociocultural, y que Greenblatt contextualiza en la era del renacimiento destacando que “in the sixteenth century there appears to be an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process” (2). En este período en Europa los retratos eran el medio adecuado de la nobleza de lograr representar su mejor imagen posible y, según los estándares de la época, características de masculinidad se asociaban con autoridad y poder mientras que los retratos femeninos resaltaban la belleza y simbología relacionada con la pureza y la virtud. Dado este contexto, Jaclyn Partyka describe cómo funciona este fenómeno en la era informática:

On the surface, social media projects and environment of intimacy, confession, and autobiographical reporting; however, this image of realism is ultimately an illusion, similar to how the intimacy of first-person narration in a novel projects feelings of attachment or recognition in some readers. [...] Thus my definition of digital self-fashioning is structured around the premise that online modes of self-narration are predicted on elements of autobiographical reportage and fictionalization, such that readers must toggle between modes of literary readings when parsing these encounters. (206)

Instagram es una herramienta de *self-fashioning* digital—como indicó una de sus tempranas descripciones que invitaba al usuario a “compartir su vida”—es un medio ideado

precisamente para fomentar la autonarración y reportaje autobiográfico que describe Partyka.

Susan Sontag en su ensayo *On Photography* (1977) remarca que “people in industrialized countries seek to have their photographs taken—feel that they are images, and are made real by photographs” (161). Si bien la distinción que hace entre personas de países industrializados y en vías de desarrollo no se sostendría en la actualidad, sobre todo en América Latina—con la excepción de algunas comunidades indígenas con poco contacto con la vida urbana—, su planteo se puede aplicar hoy más que nunca. Si Sontag sostenía que vivíamos un mundo de imágenes—o “image world” como se titula una sección de su libro— en 1977, esta escritora norteamericana, quien falleció en el 2004, no se podría imaginar hoy cuánto ha aumentado nuestra dependencia de imágenes con los avances tecnológicos del nuevo milenio.

La mexicanidad, y ser “mexicano” en masculino como lo propone López Macías en su proyecto es, en la narrativa nacional tener ciertas características inmutables como la heterosexualidad obligatoria. Guillermo Núñez Noriega explica en su libro *Sexo entre varones* (1999) que

La heterosexualidad de los varones, como supuesto atributo de la masculinidad, conlleva sus principios ordenadores, sus valores y sus disposiciones intrínsecas. La heterosexualidad suele convertirse así en un acto ansioso, en una necesidad de probar la propia masculinidad, y en un acto necesario para reactualizar constantemente la identidad masculina asumida y asignada en tanto proyecto de subjetividad. El acto heterosexual se convierte en el espejo que posibilita la construcción de una imagen del yo

de acuerdo con un ideal social de masculinidad: coherente, autónomo, capaz de dominar, penetrar, abarcar. (57)

El modelo de masculinidad que hay, tanto en México como en gran parte de Latinoamérica en las representaciones culturales hegemónicas es de una heteronormatividad obligatoria. Con el advenimiento de las redes sociales, el consumo de cultura y la autoconstrucción identitaria, o *self-fashioning* ha abierto la posibilidad, como sugiere Kidd en su libro, por un cambio en el modelo de masculinidad hacia uno que abarque un sinfín de identidades tanto sexoafectivas como raciales y étnicas posibles.

### **Instagram y arte**

Dustin Kidd identifica 3 acciones que los artistas queer suelen tomar al usar las redes sociales como medio de producción artística:

- (1) embrace and embody a freak identity as a source of social empowerment,
- (2) seize control of the media tools provided by social technologies to represent themselves, and
- (3) utilize the network element of the informational age to build audiences and direct their social media work toward artistic identity projects. (73)

Si bien López Macías sólo está presente detrás de la cámara en este proyecto, su uso de las herramientas provistas por la plataforma de Instagram convierte a todas las identidades *freaks*, o a todos los “raritos” como podría llegar a llamarlos Monsiváis, que retrata simbólicamente el autor de la cuenta.<sup>19</sup> Es decir, por lo que dure la contemplación de aquel

---

<sup>19</sup> Propone esta palabra como equivalente al origen de la palabra inglesa *queer* que ya se usa académicamente en el mundo. “El ‘rarito’: el más excéntrico de aquellos que han

usuario que haya decidido seguir a @mexicanomx en esta red social, el sujeto retratado ocupa la identidad del “mexicano” que propone el título. A la vez, el sujeto retratado es también uno más de esa masa de mexicanos que el “mexicano” ve en el correr de su contidandad, desde las calles chilangas hasta las playas oaxaqueñas.

La cuenta, que abrió en marzo de 2016 con la foto de un niño sumergido hasta su mandíbula en las aguas de Playa Vicente, Oaxaca, mirando la cámara (fig. 47). Sus fotos son en color y parecen emitir un sentimiento de una realidad cruda. El desenfoque que ocurre en muchos ejemplos de la puesta en escena alrededor del primer plano del fotografiado obliga al *spectator* a observarlo directamente; obliga a reconocer su humanidad. También, las distingue de la ficción, usando el retrato como sinónimo de realidad y existencia, como explica Barthes:

Oh, if there were only a look, a subject's look, if only someone in the photographs were looking at me! For the Photograph has this power—which it is increasingly losing, the frontal pose being the most considered archaic nowadays—of looking me straight in the eye (here, moreover, is another difference: in film, no one ever looks at me: it is forbidden—by the Fiction).  
(111)

La propuesta política de Macías López es que el *spectator* se reconozca en la humanidad—y mexicanidad—de ese *otro* que irrumpe en la pantalla de su dispositivo móvil al desplazarse hacia abajo en la pantalla (*scrolllear*) por su *feed*.

---

cometido el pecado irremisible: asimilarse a la conducta del género vencido: las mujeres”  
(50).



Fig. 47. (<https://www.instagram.com/p/BGGYh1SEEKF/>)



Si bien, como muchísimas palabras de la nueva era informática que los hablantes del castellano han comenzado a incorporar a su lenguaje cotidiano, a pesar de no encontrarse éstas registradas aún por la Real Academia Española—o por ser muy nuevas, y/o por la resistencia de algunos de permitir la colonización anglosajona de la lengua de Cervantes. No obstante, el lenguaje refleja la realidad que debe describir y esa realidad es que hoy en día las empresas de *software*, Internet y tecnología están cambiando el mundo y tienen el inglés como lengua materna.

Kidd asegura que “social media, like other forms of media and like many other industries, is dominated by men, whites, nondisabled people, cisgender people, straight people, and economic elites” (33); y que “the people who control social media reflect little of the diversity of the United States and even less of the diversity of the world” (45). Es decir, que a pesar de haberse tomado como una herramienta para la organización de distintas luchas sociopolíticas, estos medios de comunicación, como los tradicionales y hegemónicos, siguen estando en manos de un puñado de multimillonarios. Esto vuelve aún más político el proyecto en constante desarrollo de “Mexicano”, tanto porque invade estas redes sociales con representaciones que desvían de la heteronormatividad y la belleza hegemónica instaurada por el aparato cultural comercial como Hollywood, o empresas monopólicas como Televisa en México.

En junio de 2015, el magnate y autoproclamado multimillonario de EE. UU. Donald Trump arrancó su campaña presidencial—que eventualmente lo llevaría a ocupar el sillón más importante del gobierno estadounidense—atacando a los mexicanos. En este contexto sociopolítico internacional que nace el proyecto “Mexicano”, sugierendo una lectura que trascienden las fronteras nacionales de la república mexicana. Proyecta para el público

mexicano un reflejo de identidades posibles y existentes pero invisibilizados mayormente por la industria cultural, mientras que para el resto del mundo ofrece evidencia fotográfica de que ser “Mexicano” no se parece en nada a lo que declaró el flamante mandatario gringo.

### **Intermedialidades y geolocalizaciones**

La figura 1, incluida anteriormente, muestra la interfaz del *feed* con la foto del niño sumergido en las aguas de la Playa Vicente en el estado sureño de Oaxaca. La función geolocalizadora de Instagram permite al artista mapear su proyecto de identidad nacional a través de las funciones del GPS del *Smartphone*. El usuario podrá hacer clic en la ubicación y la aplicación móvil lo llevará a otra interfaz donde se ve un *collage* de distintas fotos que que usuarios de Instagram han subido con el mismo marcador geolocalizador, “Playa Vicente, Oaxaca, Mexico” (fig. 47). También permite que el usuario abra el mapa en la totalidad de su pantalla para ver dónde se ubica él (o ella) en relación al lugar de los hechos. Si bien, López Macías no siempre incluye la ubicación de sus fotos, cuando lo hace no se debe pasar desapercibido. Esta función, por más inocente que parezca, es una herramienta poderosa a la hora de la construcción del proyecto creado en la cuenta @mexicanomx ya que hace dos cosas fundamentales: 1) inserta su foto en el conjunto del paisaje fotográfico que se está cultivando en Internet sobre determinadas localizaciones geográficas; y 2) pone la foto en diálogo con las referencias históricas y culturales del lugar en cuestión.

Al observar el mapa se pone en evidencia, para el *spectator* no oaxaqueño y/o desconocedor de la región, que Playa Vicente queda cerca de la zona de Juchitán de Zaragoza, o famosamente renombrada *Juchitán de las Mujeres* en 1989 por la fotógrafa mexicana, Graciela Iturbide, al titular así un ensayo fotográfico—con un texto incluido por

la autoría de la escritora Elena Poniatowska—sobre la cultura zapoteca, en particular sobre sus mujeres y los *muxés*. David W. Foster analiza el proyecto de Iturbide en su *Argentine, Mexican and Guatemalan Photography* (2014) y afirma sobre lo siguiente:

The phrase conjures up images of the so-called profound Mexico, of a Mexican Other that, many would insist, is threatened with disappearance under the unsustainable weight of globalization, neoliberalism, the effect of hybrid cultures, new border realities, and so on. The image Iturbide provides is often of these often hefty women taking care of business of their world as they see fit, preserving something like a primitive communism that is in strident disaccord with the national narrative, with Zapotecan roots and inhabiting a socioeconomic space in which elements of capitalist society are episodic and precarious. (90-91)

Esa narrativa nacional propone traer al frente de la batalla cultural ese “México profundo” que describe Foster, que hoy en día son las redes sociales. Al incluir la ubicación en su primera foto, López Macías pone indudablemente su proyecto en diálogo con Iturbide, una referente importante en la producción fotográfica mexicana.

Si en 1989 Iturbide apostaba a la fotografía como herramienta para cuestionar la narrativa nacional en períodos de globalización y neoliberalismo, cuestiona los proyectos de modernidad que tienen como farol a seguir el paradigma heterosexista modelado por la cultura hegemónica de la megaciudad capital, López Macías redobla esa apuesta y la amplía:

One of the ruling maxims of queer studies is that the world exceeds, in the reality of human experience, the anemic version provided by compulsory

heterosexism. Iturbide/Poniatowska's Juchitán does not correspond, one might say, to the Mexico of the country's bourgeois television [...]. Nor does it correspond to the romantic Mexico marketed to the country's vast tourist industry. This Juchitán is some Other Mexico, a Mexico in which it is possible to see the dynamic of sex and gender functioning in a decidedly different way. It is no wonder that *Juchitán de las mujeres* has become one of the most prized works of contemporary Mexican culture. (Foster 104-05)

El proyecto de López Macías enfatiza esta otra manera posible del funcionamiento del género, “a decidedly different way”, y lo extiende de manera democrática a diferentes sujetos marginados alrededor del país. Así, con un niño medio sumergido en el agua de Playa Vicente, Oaxaca que le refleja la sombra de la cabeza, Dorian Ulises López Macías inicia su proyecto dinámico en Instagram.

### **Los hijos de la Chingada**

El niño de su primera foto mira a la cámara de manera cautivante; esa mirada hace detener al usuario que *scrollea* por tantísimas fotos de viajes, de comida y demasiadas *selfies* para contar. El *punctum* es esa mirada penetrante que salta y hace que el dedo pulgar detenga el desplazamiento veloz con el que se mueve la pantalla, pasando por múltiples fotos en menos de un segundo. Ese joven de piel tostada casi exige ser reconocido. El sol que con su luz le infunde al agua de un color verdoso mientras ilumina su cabello oscuro, dándole un matiz dorado que recuerda a aquel mito de la llegada de Hernán Cortés, cuyos cabellos rubios fueron supuestamente confundidos por Moctezuma y los aztecas como una señal de ser Quetzalcóatl quien retornaba a reclamar el trono de su reino terrenal. La conquista de Tenochtitlán se debe, en parte, a su esclava indígena, la chingada Malinche.

Chingada porque por producto de su violación, se dice, nació el primer mestizo de América. El niño en el primer posteo de “Mexicano” no es otro que un *hijo de la chingada* más.

“La Chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza”, afirma el escritor mexicano Octavio Paz en su ensayo *El laberinto de la soledad* (1950) (33). Sigue para definir lo que constituye un “hijo de la Chingada”:

es el engendro de la violación, del rapto o de la burla. Si se compara esa expresión con la española, ‘hijo de puta’, se advierte inmediatamente la diferencia. Para el español la deshonra consiste en ser hijo de una mujer que voluntariamente se entrega, una prostituta; para el mexicano, en ser fruto de una violación. (33)

Es decir que todos los mexicanos son unos *hijos de la chingada*.

A través de las fotos de “Mexicano”, López Macías no solo imagina al *Otro* como un mexicano más, sino como uno mismo. Celebra las tradiciones mexicanas mientras, a su vez, busca ampliar la significación de los sujetos sociales permitidos a participar en esas tradiciones. Fotos como la del 26 de enero de 2017 en que una quinceañera posa desafiante delante de las gradas del monumento icónico de la capital mexicana, el Ángel de Independencia.<sup>20</sup> Otras fotos de niños en ropa típica del norte, Aguascalientes, al estilo vaquero mientras un poco más abajo en el *feed* en una foto del 1 de enero de 2017 la familia

---

<sup>20</sup> Si bien, la geolocalización incluida en la foto sólo indica que fue sacada en la Ciudad de México, el conocedor de la zona del Ángel puede imaginar la escena. La quinceañera posando para un fotógrafo con el Ángel atrás mientras los amigos que conforman su corte la esperan con alguna limousine enorme que espera con las balizas prendidas.

grande, hermosa y heteronormativa con cuatro hijas y un varón pequeño posan todos en Jáltipan de Morelos, Veracruz. O la de una muchacha muy sonriente de Juchitán de Zaragoza del 10 de marzo de 2019 quien viste un vestido tradicional de esa región del país. También hay una variedad de fotos que destacan distintas profesiones, una de las más notables es la de un joven empleado de un Oxxo, toda una institución en México (fig. 48). Todas estas fotos se contrastan entre ellas, entre grupos de personas, niños, identidades autóctonas, identidades regionales, color de piel, género, y espacio geográfico (urbano y rural).



Fig. 48. (<https://www.instagram.com/p/BjoJ9kgBga3/>)

El empleado del Oxxo en Morelia, Ramiro según se lee en su credencial en la camisa de su uniforme, igual que los futbolistas y gauchos de Di Mario, juega con la mirada homoerótica de López Macías. Es muy apuesto, con el pelo medio brillante como si estuviese un poco mojado, o contuviera demasiada gomina, mira desde atrás del mostrador

con una mueca y mirada recíproca que roza los límites entre el coqueteo y el servicio al cliente que le exigen las funciones de su trabajo. Incluir la ubicación juega con el imaginario cultural que existe sobre ese lugar, Michoacán, por ejemplo, suele asociarse con la idea de hombres rudos, machos, vaqueros y, desde hace unos años, el narcotráfico. Aquí es donde López Macías inserta digitalmente una imagen de posible lectura de deseo homosexual en un territorio de una masculinidad hostil y violenta. López Macías mira desde una óptica homoerótica a muchos de sus sujetos masculinos y, en muchos de los casos ellos se prestan al juego. No obstante, a diferencia de los proyectos de Di Mario que explora el homoerotismo verosímil dentro de las representaciones de los arquetipos venerados como modelos de masculinidad argentina—los gauchos y los futbolistas—, López Macías es capaz de realizar un largo recorrido para mostrar estas posibilidades en muchísimos de los hombres mexicanos con los que se cruza en su vida y que comparte en Instagram.

### ***“Este Otro es como yo”***

López Macías se apropia de las herramientas provistas por Instagram, empresa que fomenta el *self-fashioning* individualista a través de una plataforma ideada para que cada usuario “comparta su vida”, y la convierte en el campo de la batalla cultural venidera. En la nueva era informática, de la “sociedad red” en donde los muros físicos—por más que algunos sigan insistiendo en seguirlos construyendo—no detienen el flujo de intercambio informático. El mundo ya no pasa por las fronteras, pasa por Internet, y más específicamente por las redes sociales. Paradójicamente, las herramientas que utiliza para cuestionar y derrumbar las categorías rígidas de pertenencia social, nacionalidad, y lo que estos conceptos significan en la narrativa nacional, son las mismas que también le han dado



espacio al surgimiento de la derecha en América Latina y el mundo. Desde el presidente neoliberal en Argentina, Mauricio Macri, hasta los neofascistas de los países más grandes del antes denominado “nuevo mundo”, con la elección de Donald Trump en EE. UU. en 2016 y la de Jair Bolsonaro en Brasil en 2018 gracias a la difusión de *fakes news* o “noticias falsas” en Facebook y WhatsApp respectivamente. Un nacionalismo, en el caso del Trump, con sus insultos xenófobos hacia los mexicanos a los que contesta López Macías pocos meses después con este proyecto.

“Mexicano” constituye un proyecto de subversión de la metanarrativa de la identidad nacional. Ese *hijo de la chingada*, el primer mexicano producto de la violación del español Hernán Cortés de su esclava indígena, Malinche, se ha vuelto más de 129 millones. De esos millones, López Macías solo incluye 240 fotos de ellos (y serán más seguramente a la hora que usted se encuentre leyendo el presente escrito). Casi como un proyecto de “slash fiction” queer de la mexicanidad.

Queer readings and slash fiction subvert the “original” stories and undermine the artist/audience binary. They undermine grand meta-narratives and burst the bubbles of concentrated power, sending power in all directions. The modernist approach to literature says that authors tell stories to audiences, mediated by the institutional power of publishers, giving authors and publishers power over meaning. (Kidd 77-78)

López Macías se coloca en el lugar de un “mexicano” más, un lector de la metanarrativa nacional con la que no se identifica y que tampoco describe su realidad de esa experiencia.

Vaqueros, mariachis, obreros, punks, atletas, granjeros y otros hombres, jóvenes y grandes, urbanos y rurales—proletarios todos—pasan a ser objetivos pasivos de la mirada

del artista. Carlos Monsiváis describe la *performance* de la masculinidad excesiva en que caen estos sujetos por miedo justamente a ser leídos como “prófugos de la Norma”, es decir de no ser interpretados como otra cosa que no sea una identidad masculina aceptable en la sociedad mexicana al describir la cultura de ligue y prostitución que funcionaba en y alrededor de la Alameda Central en la capital.

El proletariado es el territorio de conquista, esos jóvenes musculosos, de apariencia viril (acorde con la mitología de la apariencia), de apetito sexual indiferenciado, que sólo manifiestan la ortodoxia sexual para denunciarse ante sí mismos y acrecentar su valor ante el protector o cliente. (*Los rituales del caos* 107)

Esta calcificación de Monsiváis podría adscribirse a muchos de los hombres que retrata López Macías, cuya mirada le gana una retribución de complicidad en casi todos los sujetos. Hay casi una desconfianza en la mirada recíproca de los hombres fotografiados, aún así, sin embargo, se entregan a la toma mediante una pose.



Fig. 49. ([https://www.instagram.com/p/Bsa\\_ZPcBTt0/](https://www.instagram.com/p/Bsa_ZPcBTt0/))



Fig. 50. (<https://www.instagram.com/p/BNHj3fkByVu/>)



Fig. 51. ([https://www.instagram.com/p/BSRYrJ\\_go7q/](https://www.instagram.com/p/BSRYrJ_go7q/))

Un hombre posa al lado de su camioneta en Tepetlaoxtoc de Hidalgo en el estado de México usando un vaquero, botas de vaquero, una musculosa blanca y una gorra para protegerse del sol mexiquense. La camioneta azul parece usarse para trabajos campestres y los músculos trabajados del hombre indican que éste no tiene miedo del trabajo físico.

López Macías juega con la pose del hombre, que apoya sus manos en los bolsillos de su vaquero y se recuesta contra su camioneta; su herramienta de trabajo. Encarna el macho mexicano moderno, el ranchero que sigue trabajando las tierras fértiles del valle de México; el ideal social de la masculinidad mexicana. No obstante, igual que los gauchos de Di Mario, este trabajador campesino simboliza una representación exaltada de la masculinidad que casi traspasa los límites de la heteronormatividad. Dado su contexto en la red social, alimentado de un *studium* de un México representado por un abanico de identidades diversas y disidentes, la foto que el artista mexicano comparte el 9 de enero de 2019 se inunda de una lectura homoerótica.

Si bien no todo *spectator* de la obra de @mexicano en Instagram es varón homosexual, la propuesta de López Macías recurre a este posicionamiento para mirar y retratar su país. No está claro que el artista haya asumido alguna identidad gay, homosexual, queer, bisexual o cualquiera de estas identidades empleadas frecuentemente en la contemporaneidad, pero tampoco importa demasiado. Laura U. Marks indaga sobre los espectadores del cine en su libro *Touch* (2002), no obstante, algunas de sus afirmaciones se transfieren sobre los distintos posicionamientos posibilitados para los *spectators* de la fotografía. Marks argumenta que la mirada de la cámara no es únicamente falocéntrica, penetrante y dominante, sino que permite también un placer de mirar una imagen desde el placer de una posición pasiva; de sumisión al objeto o referente fotográfico. “This includes the privilege of temporary alignment with a controlling, dominating, and objectifying look, with being a spectatorial ‘top.’ It also includes the pleasure of giving up to the other’s control, experience oneself as an object, being a ‘bottom’” (77).

Marks juega con los roles “activo” y “pasivo” (“top” y “bottom” en inglés), ya que fundamenta su argumenta al analizar la pornografía gay para desplazar y aplicar esas posiciones espectadoras al cine en general. El *spectator* de la obra de López Macías se alinea con la posición de un mexicano—de ahí, el título “Mexicano” del proyecto—que asume una posición no falocéntrica. Sus fotos, como la del macho campesino , el joven lampiño que usa una gorra al revés en una plaza de Ciudad de México que el artista mexicano subió a la red de las fotos el 22 de noviembre de 2016 (fig. 50) o el apuesto trabajador petrolero de Campeche, en el Golfo de México—el petróleo siendo uno de los recursos más importantes para la economía mexicana actual—(fig. 51), enfatizan una tensión surgida en la mirada recíproca del sujeto fotografiado. Marks afirma que “Eroticism depends on a tension between the sense of control and submission on the part of each person, rather than complete domination on one side and complete submission on the other. Similarly, visual eroticism plays with *relations* of looking” (cursiva original de la autora, 77). Si bien la cámara—y por extensión, el *spectator* de la obra que asume el rol de “Mexicano”—mira estos cuerpos masculinos, no lo hace necesariamente desde el lugar exclusivamente activo. Estos machos mexicanos fotografiados por López Macías devuelven la mirada, desafían a la cámara e imponen su masculinidad para poner en un posicionamiento de pasivo al que los observa. Estas lecturas individuales de las fotos incluidas se refuerzan con la construcción del resto del proyecto en su conjunto.

Con la inclusión de fotografías sacadas en las marchas del orgullo LGBTQ en Ciudad de México y otros miembros de esta colectividad a través de México, el “Mexicano” se inserta cada vez más en una posición de subjetividad queer (fig. 52-55). La estética en todas las fotos de un sugerente homoerotismo es de una crudeza muy real,

generalmente de primer plano, y con la exposición, aunque no siempre, del torso de alguna manera. Los colores de las fotos son vívidos, jugando con una estética cultural de México como un país muy colorido como el papel picado, las piñatas, y—¿por qué no? —la bandera arco iris. Sus imágenes son realmente bellas y la humanidad que resalta en las miradas, que casi forman parte del *punctum*, esa complicidad con el fotógrafo que provoca la curiosidad de quien está del otro lado de la pantalla y detiene el desplazamiento veloz para contemplarlas un momento más. “Mexicano” (@mexicanomx) se llama la cuenta; este sujeto es un mexicano, nos dice esa interrupción imposible de prever en nuestro *feed*. La afirmación de la mexicanidad de estos sujetos tiene una doble carga política para el *spectator* mexicano. Por un lado, el artista lo obliga a pensar que “este sujeto es un mexicano como yo” y, a la vez que “este *otro* es como yo”.





Fig. 52. (<https://www.instagram.com/p/BVyYmtllG1G/>)



Fig. 53. (<https://www.instagram.com/p/BHOXkyNjqcP/>)



Fig. 54. (<https://www.instagram.com/p/BHSK-V5D8rN/>)



Fig. 55. (<https://www.instagram.com/p/BrGTnofAXo/>)

**“Lo que se ve, no se pregunta”.**

El 28 de agosto de 2016, en la cuenta de @mexicanomx como las de tantos otros mexicanos, latinoamericanos y fanáticos de los rincones más remotos del mundo apareció un posteo en homenaje al recién fallecido cantautor, Juan Gabriel. El ícono gay, JuanGa como se llegó a conocer popularmente, pudo establecerse en el mundo de la cultura

hegemónica del país machista a pesar de exhibir algunas características “raritas”. El apodado “divo” de México abrió esa puerta del clóset metafórico sobre el que Monsiváis escribió su conjunto de ensayos y, además, salió cantando y bailando. Este homenaje, no obstante, es diferente. La foto, no es de autoría propia del López Macías y en realidad es arte del sobre de un disco de vinilo que realizó Gabriel en 1974 titulado *Juan Gabriel con el Mariachi Vargas de Tecalitlán*. La imagen está recortada para que sólo se vea el arte, la imagen de un JuanGa joven, de una camisa color celeste con pliegues (un poco afeminada se podría decir), mira a un espejo en el que se ve reflejado vestido como Mariachi con sombrero charro y todo; éste siendo el arquetipo de la nacionalidad mexicana más reconocible.

“¡Viva Juan Gabriel!” se lee el epígrafe que, por una de las pocas veces en todo el proyecto, López Macías incluye con este homenaje. No es poca cosa la inclusión de esta imagen en particular para homenajear a JuanGa en este proyecto. En 2002, en una entrevista con Fernando del Rincón, viva imagen de masculinidad hegemónica que modelan los galanes de las telenovelas mexicanas, el periodista le preguntó si era gay. A lo que respondió el “Divo de México” que “lo que se ve, no se pregunta”. Esta premisa es la que guía la búsqueda de López Macías; igual que muchos gays pudieron verse por primera vez reflejados en un ícono de la cultura nacional como JuanGa, el *operator* de la cuenta @mexicanomx en Instagram busca romper, borrar y eliminar cualquier barrera que pueda impedir una identificación de pertenencia social. Las fronteras de la identidad mexicana son fluidas como las aguas verdosas y reflectoras de Playa Vicente, Oaxaca en esa primera foto del proyecto subida el 31 de mayo de 2016 con un hastag sencillo en el epígrafe: “#mexicano”.



Fig. 56. (<https://www.instagram.com/p/BJq7dYkjXPf/>)

## CAPÍTULO 6

### CONCLUSIÓN

La masculinidad y la nacionalidad tradicionalmente durante siglos han sido casi sinónimas, sobre todo en las distintas sociedades que se empezaron a forjar en América Latina tras las independencias. Los fotógrafos y sus obras analizados en el presente ensayo, no obstante, buscan sacudir los simientos masculinistas sobre los que las identidades nacionales de sus respectivos países se construyeron. El imperativo de la heteronormatividad compulsiva instaurado en estos países y el mundo occidental en general forma parte de un disciplinamiento social. Es decir, el deseo sexual se relega únicamente a su fucionalidad reproductiva de la especie; de la reproducción de los sujetos nacionales en pos de la continuación de una fuerza laboral subyugada al sistema capitalista. La argentinidad, por ejemplo, según Juan José Sebreli en su *La era del fútbol* (1998), se arraiga en los arquetipos de la masculinidad de la cultural popular nacional primero con el gaucho y luego con la figura del jugador del fútbol (31). Este último sirve como referente para la ópera prima, *Potrero* (2004) del fotógrafo Gustavo Di Mario y los míticos llaneros de las pampas protagoniza su segundo libro, *Interior* (2010).

Jonathan Dollimore, al analizar la obra de Oscar Wilde asegura que el poeta irlandés reconocía “the priority of the social and the cultural in determining not only public meaning but ‘private’ or subjective desire” (11). Mientras Di Mario va al origen sociocultural de la masculinidad imperante y regida por la heteronorma en su país, el fotógrafo del país vecino, el brasileño Claudio Edinger, se entromete en la celebración del carnaval para visibilizar aquellas identidades disidentes de las normas socialculturales

instauradas en el país más grande de Sudamérica. James Green señala que “dividing Brazilian life into the *casa* and the *rua*, or private and public spheres, and then pointing to Carnival as the annual event in which these realms are inverted, offers a neat overarching framework for analyzing Brazilian culture, but it obscures important social realities” (202). El fotógrafo apunta su lente hacia la celebración más emblemática de la cultura de su país y la prolonga y la vuelve a resignificar al reordenar sus fotos en una propuesta que él mismo clasifica como “poética” en *Flesh and Spirit* (2006). En el mundo de Edinger siempre es carnaval, y sus protagonistas locos, *queer*, pobres, y excéntricos son la norma. Si el carnaval es la esfera privada invadiendo la pública, la fotografía de Edinger devela en sus fotos (un medio público) la intimidad de sus protagonistas.

La dicotomía “casa/calle” (o “*rua*” en portugués) en la contemporaneidad, no obstante, ya no se sostiene como límite entre lo público y lo íntimo. Con la revolución tecnológica y el auge de Internet y el uso expansivo de los dispositivos como *smartphones* y *tablets* en los últimos años, las redes sociales se han instalado como medio público desde donde se privilegia la construcción identitaria individual. El proyecto “Mexicano” del artista Dorian Ulises López Macías busca subvertir, a través de las redes sociales, esa construcción colectiva de la nacionalidad en aras de exaltar de la diversidad que implica ser mexicano. “La sociedad red” que Manuel Castells define y sobre la que Dustin Kidd expande su análisis del arte en esta nueva era permiten entender el uso de la fotografía homoafectiva de López Macías como piedra angular de su subversión de la identidad descrita en el título de su proyecto en Instagram, “Mexicano”.

*Potrero* (2004), *Interior* (2011), *Flesh and Spirit* (2006) y “Mexicano” (2016-presente); todos títulos de unas pocas palabras de 3 *operators* diferentes. Igual que las fotos



que conforman los proyectos que describen, estos títulos dicen mucho y constituyen el primer elemento que influye en la narrativa de la obra. Desde ya, la palabra no ha dejado de importar en el análisis de estas obras artísticas, al contrario, en estas obras pesa bastante. Los tres artistas recurren a la palabra para condicionar la lectura de su público, vinculando todas las fotos con esa palabra que conforma el título. Quiere decir, hay algo en todas las imágenes relacionado con ese título, según propone el artista por lo menos. Estas fotos, en el caso de Di Mario y Edinger también se palpan de significado debido a su relación con otros textos incluidos en el prólogo de los fotolibros de autores y voces autorizadas sobre la realidad que sus fotos proponen describir.

“Photography, like all cultural production, is a translation. It is certainly a ‘translative interpretation’ of the sociohistorical with which it concerns itself” afirma David W. Foster en el prefacio de su libro *Argentine, Mexican, and Guatemalan Photography: Feminist, Queer, and Post-Masculinist Perspectives* (vii). Esta traducción de las realidades sociohistóricas que pretende la fotografía homoerótica de Di Mario, Edinger, Gomes y López Macías busca subvertir cuestiones de una heteronormatividad imperante, obligatoria y arraigada en la exclusión de todo aquél que no encaje dentro de las categorías supuestamente rígidas e inmutables de las identidades nacionales. Barthes define que “the erotic photograph [...] takes the *spectator* out outside of its frame, and it is there that I animate this photograph and that it animates me” (59). Di Mario, Edinger, Gomes y López Macías recurren al homoerotismo en sus obras como una herramienta para romper con la heteronormatividad obligada en la narrativa de la(s) identidad(es) nacional(es). Estos *operators* llevan a sus *spectators* hacia un campo ciego, más allá del encuadre fotográfico, para provocar una reflexión a partir de la representación de posibilidades homoafectivas,

evidenciadas y hechas reales a partir de la imagen fotográfica, de las masculinidades nacionales que retratan.

“Photography transformed subject into object [...] In front of the lens, I am at the same time: the one I think I am, the one I want others to think I am, the one the photographer thinks I am, and the one he makes use of to exhibit his art”, asegura Barthes (13). Sin embargo, el filósofo francés ignora en su *Camera Lucida* dos aspectos muy importantes del rol del fotógrafo: 1) la dinámica de poder que genera del que toma la foto sobre el sujeto fotografiado y, 2) el formato en el que el *operator* le presenta la fotografía a su público-*spectator*. Di Mario, por ejemplo, ha organizado sus fotos y breves textos acompañantes muy cuidadosamente para darle una suerte de narratividad a su propuesta fotográfica.

Di Mario usa todas las herramientas disponibles para la composición de sus libros para anclar cada foto individual al texto. Si bien a varias de las fotos se le puede realizar una lectura homoerótica a partir de los conceptos barthianos de *studium* y *punctum*, al considerar cada foto dentro de la propuesta global del artista se alimenta el *studium* y aumenta la proliferación de lo homoerótico. Este aspecto narrativo de los dos fotolibros se compone de varios factores: los títulos, el orden de las imágenes, prólogos de autores invitados (Diego Maradona en *Potrero* y Cristián Alarcón en *Interior*), textos breves de agradecimientos de Di Mario, el uso de los epígrafes de las fotos y, por supuesto, las fotos mismas. Los títulos en los dos casos son de una sola palabra mientras que las palabras elegidas representan espacios de (homo)socialización importantes para los varones argentinos. Si bien Di Mario incrusta estas imágenes en el medio de muchas otras no necesariamente homoeróticas, esto no quiere decir que sus intenciones no hayan surgido desde una mirada con un propósito mayor. El joven artista argentino empuja los límites,

recurriendo a aspectos de lo narratológico para componer su mensaje. Pone bajo el foco de escrutinio las identidades representativas del modelo de masculinidad de su país.

*Flesh and Spirit* (2006) marca un antes y un después en la producción del brasileño Claudio Edinger. Este artista, que en obras como *Carnaval* (1996), *Madness* (1997) y *Rio* (2003) emplea el homoerotismo entre otros mecanismos para provocar al *spectator*, y tomarlo adentro de su mundo carnavalesco en el que la historia pesa, confunde y vuelve borrosa la perspectiva y donde los marginados están siempre presentes. Estas, y otras obras no analizadas por lo extensiva de la producción de Edinger, están en constante diálogo, no sólo con la historia sociocultural de su país y/o las localizaciones donde se realizó, sino con otros artistas como Alair Gomes. Edinger presenta una realidad muchas veces invertida mediante la evidencia fotográfica que él provee, de los sujetos que retrata. Son un espejo de ese espíritu humano, transgresivo según la naturaleza del mundo fotografiado en *Flesh and Spirit*, que esa misma sociedad contiene pero que ha pretendido disciplinar y mantener oculto.

La era informática está hecha de imágenes y las redes sociales constituyen un espejo que le refleja al usuario su realidad dentro del contexto social. Según Angela Cirucci a quien cita Kidd, resaltando que “she [Cirucci] argues that social media platforms function like mirrors that reflect back to users their own identities in ways that likely impact their identity formation and the perception of their identities” (15). López Macías, entonces, plantea redefinir lo que significa ser “mexicano” al incluir una miríada de imágenes que transgreden las acepciones hegemónicas y excluyentes de esta identidad. Carlos Monsiváis describe la *performance* de la masculinidad excesiva en que caen estos sujetos por miedo justamente a ser leídos como “prófugos de la Norma”, es decir de no ser interpretados como

otra cosa que no sea una identidad masculina aceptable. Esta calificación de Monsiváis podría adscribirse a muchos de los referentes fotográficos de la cuenta de Instagram, @mexicanomx, cuya mirada le gana una retribución de complicidad en casi todos los sujetos.

Laura U. Marks argumenta que la mirada de la cámara no es únicamente falocéntrica, penetrante y dominante, sino que permite también un placer de mirar una imagen desde el placer de una posición pasiva; de sumisión al objeto o referente fotográfico. “This includes the privilege of temporary alignment with a controlling, dominating, and objectifying look, with being a spectatorial ‘top.’ It also includes the pleasure of giving up to the other’s control, experience oneself as an object, being a ‘bottom’” (77). Marks juega con la terminología de la pornografía gay en la que fundamenta sus concepciones sobre el posicionamiento del espectador (o la espectadora, más específicamente) de cine. Estos posicionamiento de “activo” y “pasivo”—“top” y “bottom” en inglés—se superponen a un análisis de la fotografía homoerótica en la obra de Di Mario, Edinger, Gomes y López Macías.

Las obras de estos artistas posicionan al *spectator* en el lugar del que mira y, en varias de las imágenes, del que es mirado. Las miradas recíprocas de los futbolistas y los gauchos de Di Mario, los machos mexicanos de López Macías provocan una tensión que punza, como el *punctum* de Barthes y desplaza la reflexión hacia un campo ciego donde se animan las lecturas homoeróticas posibilitadas por la construcción de las series analizadas. Mientras tanto, en Edinger la mirada de voyeur espía a los hombres cariocas que se congregan en la playa de la ciudad o a quienes asisten a los festejos del carnaval. No ostante, estas fotos de Edinger son en blanco y negro, corridas y desenfocadas. En *Flesh*

*and Spirit*, Edinger las empareja con otras fotos de la misma serie y se vuelven paisajes misteriosos en los que los hombres pequeños y distantes, estorban en la escena. A pesar de ser una de las metrópolis más importantes del hemisferio sur, se siente casi despoblada salvo las figuras humanoides que irrumpen en el vacío vasto y confuso. Edinger obliga a su *spectator* a asumir el rol de voyeur, y todos los sentimientos contrarios, invasores, e incómodos que esto implica. La propuesta de Edinger dialoga con la de otro voyeur de esa ciudad, Alair Gomes. La mirada voyeur con la que Gomes realiza sus fotografías en sus distintas series como *A Window in Rio* o sus *Sonatinas* entre otras producciones, posibilita lecturas homoeróticas mientras que, a su vez, pueden inspirar emociones de temor y miedo por el contexto sociohistórico. El último régimen militar que gobernó con mano dura ese país desde 1964 hasta 1985 dentro del marco del Plan Cóndor en conjunto con otras dictaduras neofascistas de la región. Los sujetos capturados por la lente voyeur de Gomes resisten y desafían públicamente el heterosexismo obligatorio que la dictadura de su país intentó promover a través de un discurso moralista sobre los valores nacionales y el terrorismo de Estado.

Las nacionalidades argentina, brasileña y mexicana como las identidades de todo Estado-nación se han construido sobre ideales de masculinidad que se podría argumentar que son casi imposibles de acatar. Las obras fotográficas de Gustavo Di Mario, Claudio Edinger, Alair Gomes y Dorian Ulises López Macías proponen una revisión de estas categorías al componer obras con series de fotografías homoafectivas que dialogan entre sí para desestabilizar las masculinidades nacionales. Las obras analizadas constituyen una propuesta política que hurga en las posibilidades homoafectivas de sus referentes fotográficos, evidencia de una realidad oculta y suprimida en los discursos nacionalistas.

Susan Sontag afirma que “the powers of photography have in effect de-Platonized our understanding of reality, making it less and less plausible to reflect upon our experience according to the distinction between images and things, between copies and originals” (179). Los artistas entienden el poder de la imagen y, a través de su composición meticulosa, proponen retratar y relatar la realidad de las identidades disidentes y su pertenencia a una identidad nacional.

## REFERENCIAS

- Aldrich, Robert. *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art and Homosexual Fantasy*. Routledge, 2009.
- Aguiló, Ignacio. *The Darkening Nation: Race, Neoliberalism and Crisis in Argentina*. Cardiff: U of Wales P, 2018.
- Astrada, Carlos. *El mito gaucho: Martín Fierro y el hombre argentino*. Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur, 1948.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Aliana, 1965.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 1981.
- Borges, Jorge Luis. *El "Martín Fierro"*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1953.
- Bourdieu, Pierre. *Photography: A Middle-Brow Art*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015.
- De Leone, Lucía. "Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas". *Cuadernos de Literatura* 20.40 (2016): 181-203.
- Deumert, Ana. "The Performace of a Ludic Self on Social Network(Ing) Sites." *The Language of Social Media: Identity and Community on the Internet*, edited by Philip Seargeant and Caroline Tagg, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 23–45.
- Dollimore, Jonathan. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Dubois, Phillipe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós comunicación, 1994.
- Edinger, Claudio, et al. *Flesh and Spirit*. Umbrage, 2006.
- Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. 3rd ed., Chatto & Windus, 1963.
- Foster, David William. *Argentine, Mexican, and Guatemalan Photography: Feminist, Queer, and Post-Masculinist Perspectives*. Austin: UT Press, 2014.

- Foster, David William. "Paschal Symbology in Echeverría's El matadero." *Studies in Short Fiction* 7 (1970): 257-263.
- Foster, David William. *Producción cultural e identidades homoeróticas*. San José, CR: Editorial U de Costa Rica, 2000.
- Foster, David William. "Homoeróticas: Teoría y aplicaciones". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 23.1 (2015): 85-102.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago: U of Chicago Press, 1980.
- Green, James. *Beyond Carnival: Male Homosexuality in Twentieth-Century Brazil*. Chicago: U of Chicago Press, 1999.
- Gomes, A. Diários (Fragmentos). Ed. E. Chiodetto. *Alair Gomes. Percursos. Catálogo da exposição Alair Gomes Percursos* (p. 33). Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2016.
- Gonçalves de Lima,IVALDO. "O gênero da fotografia: da intersubjetividade à intercorporalidade na obra de Alair Gomes". *Revista de Estudios Brasileños*. 4.8 (2017): 131-144.
- González-Stephen, Beatriz. *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. Frankfurt: Iberoamericana, 2002.
- Hernández, José. *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Linkgua, 1872.
- Kidd, Dustin. *Social Media Freaks*. Boulder, CO: Westview, 2017.
- Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience." *Écrits: The First Complete Edition in English*, translated by Bruce Fink et al. W.W. Norton, 2007, pp. 93–101.
- López Macías, Dorian Ulises. "Mexicano". *Instagram*  
<https://www.instagram.com/mexicanomx/>
- Lugones, Leopoldo. *El Payador*. Buenos Aires: Eudeba, 2012.
- Marks, Laura U. *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 2002.
- Montiel, Daniel Escandell. *Escrituras Para El Siglo XXI: Literatura y Blogosfera*. Iberoamericana, 2014.



- Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*. México: Era, 1995.
- Monsiváis, Carlos. *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*. México: Ediciones Era, 2012.
- Monsiváis, Carlos. *Que se abra esa puerta: crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. México: Paidós Mexicana, 2010.
- Núñez Noriega, Guillermo. *Sexo entre varones: poder y resistencia en el campo sexual*. 1994. México: M. A. Porrúa; y Hermosillo: Coordinación de Humanidades; Instituto de Investigaciones Sociales, Programa Universitario de Estudios de Género—El Colegio de Sonora, 2001.
- Partyka, Jaclyn. “Joseph Anton’s Digital Doppelgänger: Salman Rushdie and the Rhetoric of Self-Fashioning.” *Contemporary Literature: U of Wisconsin P* 58.2 (2017): 204-232.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Pitol, André. *Alair Gomes: Fotografia, crítica de arte e discurso da sexualidade*. Universidade de São Paulo: Monografia-Escola de Comunicação e Artes, 2013.
- Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. New York: Bloomsbury, 2010.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo: Civilización y Barbarie*. Alianza Editorial, 1988.
- Sebreli, Juan José. *La era del fútbol*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkley: UC Press, 1990.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Silverman, Kaja. *The Miracle of Analogy or The History of Photography*. Stanford University Press, 2015.
- Sontag, Susan. *On Photography*. London: Penguin Classics, 2014.
- Taylor, Diana. *Performance*. Durham, NC: Duke UP, 2016.
- Viñas, David. *Indios, ejército y frontera*. México: Siglo XXI Editores, 1982.

## BIOGRAPHICAL SKETCH

Before receiving his B.A. in Spanish at Eastern Washington University near his hometown of Spokane, WA, Thomas J. Shalloe lived in Buenos Aires, Argentina during many years where he worked and studied at an array of educational institutions. His graduate school research, including various publications, has focused on questions of feminism, sexual dissidence and social class in Latin American film, photography, and short stories. His future research interests include the use of social media in contemporary cultural production in Latin America, and the emerging and growing LGBTQ-created Pop Music scene in countries like Brazil and Chile. After defending his doctoral dissertation in June of 2019, he will join the Department of Modern Languages at Santa Clara University as a lecturer of Spanish.