



**CENTRO DE ESTUDIOS SOCIOLOGICOS**

**PROGRAMA INTERDISCIPLINARIO DE ESTUDIOS DE LA MUJER**

**Representaciones de VIH/SIDA y homosexualidad en la obra del  
TALLER DOCUMENTACIÓN VISUAL (1984-1999)**

**Tesis que presenta**

**Fidel García Reyes**

**Para obtener el título de  
Maestro en Estudios de Género**

**Directores: Dra. Ana María Tepichin  
Dr. Rodrigo Laguarda**

**Lector: Dr. Manuel Gil Antón**

**México D.F. Junio de 2014**

*Dedico esta tesis  
a la memoria de Bertha,  
mi madre.*

## **Agradecimientos:**

A lo largo de estos dos años de maestría he tenido la oportunidad de convivir con gente talentosa e inolvidable. De muchos de ellos recibí críticas y consejos que fueron a la vez motor y fuente de inspiración para mi tesis. Estoy especialmente agradecido con mis dos directores de tesis: la Dra. Ana María Tepichin Valle y el Dr. Rodrigo Laguarda. A la Dra. Ana María le agradezco que haya estado conmigo desde el inicio de este proyecto; le agradezco haberme guiado, apoyado y sobre todo el haber confiado en mí desde el principio. También le estoy infinitamente agradecido al Dr. Rodrigo Laguarda; de quién recibí, para bien de mi tesis, siempre buenos consejos y una crítica basada en el conocimiento del tema. Agradezco también al Dr. Manuel Gil, quien también forma parte de mi comité de tesis. Gracias a él pude adentrarme en bibliografía que aborda el concepto de *representaciones sociales*, concepto que se volvió central en mi tesis.

Agradezco infinitamente a la planta académica del PIEM. A las Dras. Cristina Herrera, Soledad Gonzales, Ana María Tepichin, Gabriela Cano (también Coordinadora de la Maestría en Estudios de Género) y, por supuesto, a Karine Tinat (Directora del Programa Interdisciplinario en Estudios de la Mujer). A todas ellas, mil gracias por las clases y sus consejos. Agradezco también a mis compañeros de la maestría: Cecilia, Luis Guillermo, Salomón, Sebastián, Lourdes, Martín, Eva, Hilda y Ana. Mil gracias por sus consejos y su amistad.

Gracias a Camelia Romero y a todo el personal de la biblioteca Daniel Cosío Villegas. Especialmente a Jesús Castro por la ayuda siempre amable y atenta para tener acceso a mucha de la bibliografía que utilicé en mi tesis.

También quiero agradecer a Antoine Rodríguez, profesor de la Universidad Lille 3 (Francia), le agradezco el que haya estado conmigo al inicio de este proyecto. Sin su apoyo esta tesis nunca hubiera sido escrita.

Por último, doy gracias al Consejo Nacional de la Ciencia y la Tecnología (CONACYT) por el apoyo económico brindado durante mi maestría.

# Índice

	Página
<b>Introducción</b> .....	6
1. El VIH/SIDA: de los primeros diagnósticos a las primeras representaciones.....	6
2. Aproximación a la obra del Taller Documentación Visual.....	8
3. ¿Cómo está estructurada esta tesis?.....	10
<b>Capítulo 1.- ¿Cuál es mi objeto de estudio?</b> .....	13
1.1. Contexto del problema de investigación.....	13
1.2. El Taller Documentación Visual y los usos políticos del arte en la lucha contra el VIH/SIDA.....	16
1.3. Estado del arte.....	19
1.3.1. ¿Se puede hablar del arte como un medio para ejercer militancia a favor del reconocimiento y la legitimidad de los derechos de las personas homosexuales y los enfermos de VIH/SIDA?.....	20
1.3.2. Arte y espacios de militancia en México.....	25
1.3.3. ¿Se puede hablar de un arte gay?.....	29
<b>Capítulo 2.- Apartado teórico-metodológico</b> .....	34
2.1. ¿Cómo llegué al catálogo del que obtengo mi material de análisis?.....	34
2.2. ¿Cómo llevé a cabo el proceso de selección de las nueve imágenes del TDV que conforman mi corpus de análisis?.....	36
2.3. Presentación de mi material de análisis.....	40
TDV. <i>Sin título</i> , 1994.....	40
TDV. <i>Lo que hace la mano, hace la tras (el manitas)</i> . 1990.....	41
TDV. <i>El Santo señor del sidario</i> . 1991.....	42
TDV. <i>Jesús y el diablo</i> . 1992/93/94.....	45
TDV. De la serie TDV SIDA: <i>SIDA ¿Te cuidas?</i> 1998.....	47
TDV. De la serie <i>Sí enfermedad: Sin título</i> . 1992.....	48
TDV. De la serie TDV-SIDA, <i>sin título</i> . Sin fecha.....	49

TDV. De la serie TDV-SIDA: <i>Sin título</i> : 1993.....	50
TDV. De la serie Muerte. <i>Sin título</i> . 1998.....	51
2.4. ¿Qué autores y qué conceptos utilizaré para el análisis de mi corpus? .....	52
<b>Capítulo 3.- Del reconocimiento de la identidad gay a la lucha contra el VIH/SIDA.....</b>	<b>56</b>
3.1 Respuesta del Taller Documentación Visual a la interrogante ¿qué significa ser gay?.....	56
3.1.2 Según el TDV, ¿Qué significa ser gay en los tiempos del SIDA?.....	59
<b>Capítulo 4.- El mal encarnado en el cuerpo: VIH/SIDA y estigma.....</b>	<b>63</b>
4.1. Mátame poquito a poco: análisis de la pintura <i>El Santo señor del sidario</i> .....	66
4.2. <i>Jesús estuvo aquí</i> : análisis de la fotografía <i>Jesús y el diablo</i> .....	69
4.3. <i>¿Y en los tiempos del SIDA cómo te la juegas?</i> : sobre los carteles del Taller Documentación Visual promovían el ejercicio de las prácticas seguras de la sexualidad.....	71
<b>Capítulo 5.- Hípermasculinizar el cuerpo como estrategia en contra de la discriminación.....</b>	<b>77</b>
5.1 <i>Ámame hasta que revientes</i> . Entre la pornografía y la sensualidad: un análisis de las masculinidades representadas en la obra del Taller Documentación Visual.....	79
5.2 Retrato de familia: las masculinidades hegemónicas, masculinidades en construcción vs las masculinidades destruidas.....	82
5.3 Masculinidades no hegemónicas: representaciones de tribus urbanas y VIH/SIDA.....	84
<b>Conclusiones.....</b>	<b>86</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>94</b>

## Introducción

### 1. El VIH/SIDA: de los primeros diagnósticos a las primeras representaciones

A lo largo de la historia de la humanidad han existido enfermedades que han sido puntos de inflexión debido a las consecuencias económicas, políticas y sociales que éstas han traído consigo. Desde los primeros diagnósticos de SIDA, en 1981, según datos de la ONU, la enfermedad relacionada al Virus de Inmunodeficiencia Humana (VIH) ha cobrado unos 30 millones de vidas. Actualmente, según un informe publicado en 2013, ONUSIDA sostiene que a nivel mundial las personas que viven con VIH son 35,3 millones (ONUSIDA: 2013). Debido a este impacto que la enfermedad ha tenido a nivel mundial, desde su reconocimiento como un problema de salud pública, se buscaron diversas estrategias y medios para combatir al virus y evitar más contagios. Las artes visuales se convirtieron rápidamente en uno de los medios más usuales; se utilizaron para mostrar las realidades y el impacto del VIH/SIDA. Se inmiscuyeron en lo reivindicativo y lo político. Hoy en día sería imposible enumerar la gran cantidad de obras y artistas que abordan al tema. Como es de esperarse, las representaciones que se han hecho de la enfermedad y de los enfermos en las artes visuales también han sido muchas y han ido cambiando a lo largo de las tres décadas que la epidemia tiene de existencia. Estos cambios están ligados a la evolución de los discursos en torno a la enfermedad. Algunos de estos primeros discursos quedaron plasmados, por ejemplo, en el libro *Mujer y Sida* publicado por el Colegio de México en 1992. Uno de los objetivos de esta tesis es identificar cómo eran representados y cuestionados estos primeros discursos sobre el VIH/SIDA en el arte de un grupo de artistas mexicanos conocido como Taller Documentación Visual.

En el libro *Mujer y Sida* se reúnen textos que fueron presentados, ese mismo año, en el “Foro de discusión sobre La mujer y el sida”, organizado por el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer y el Consejo Nacional para la Prevención y Control del Sida (CONASIDA). En varios de los textos incluidos en *Mujer y Sida*, se hace hincapié en que “no se sabe mucho acerca del origen del virus que provoca el síndrome de inmunodeficiencia adquirida (sida) (Urrutia, 1992: 8)”. Sin embargo algo que según el texto sí se conoce sobre la enfermedad es que “surgió como una enfermedad exclusivamente masculina, afectando de preferencia a varones homosexuales y a usuarios de drogas

intravenosas (Urrutia, 1992: 8)”. También se señala que este conocimiento sobre la enfermedad, el que la mayoría de los infectados en la primera década de existencia de la pandemia hayan sido varones homosexuales o personas adictas a alguna droga inyectable, eso hizo pensar a los médicos que “era un problema exclusivo de estos grupos de la población (Bronfman, 1992: 25)”. Lo cual a la vez, según Jeffrey Weeks, provocó uno de los rasgos más notables de la crisis del SIDA: “al contrario de la mayoría de las enfermedades, desde el principio se culpó a sus *víctimas principales* de causar la enfermedad, debido a sus actitudes sociales o a sus prácticas sexuales<sup>1</sup> (Weeks, 1998:100).”

Lo anterior creó un prejuicio en contra de los dos primeros grupos de la sociedad a los que afectó la enfermedad. A partir de entonces, por muchos años, no pudo dejar de disociarse drogadicción, homosexualidad y VIH/SIDA. Es decir que, en la primera década de existencia del virus, éste se “homosexualizó”. Una muestra de ello por ejemplo lo deducimos de la frase “hasta hace poco no se hablaba de mujeres y sida”. Dicha frase, o variaciones de ella, aparecen con mucha frecuencia en los textos incluidos en *Mujer y sida*. Según esta, el SIDA sólo “le daba” a los hombres, a cierto tipo de hombres.

¿Cómo se logró modificar esa percepción que existía sobre los portadores de VIH y sobre los enfermos de SIDA? Como mencioné en el primer párrafo de mi introducción, hubo varios medios de los que se valieron los militantes que buscaban deslegitimar estos discursos estigmatizantes. Uno de los más sobresalientes, y que atañe de manera central a esta tesis, es la representación<sup>2</sup> de estos discursos en expresiones artísticas.

En el caso específico de México hubo varios artistas que trabajaron en sus obras el tema del VIH/SIDA. El grupo más representativo de artistas que trabajaron este tema en su arte son conocidos como Taller Documentación Visual (TDV). En el arte del TDV, por el periodo en el que este grupo estuvo en activo (1984-1999), aparecen representados y cuestionados los primeros discursos estigmatizantes.

---

<sup>1</sup> Las cursivas son mías.

<sup>2</sup> A lo largo de este trabajo, utilizaré el término “representaciones sociales” o “representación” partiendo de la definición acuñada por Serge Moscovici en la cual sostiene que la representación social es un conocimiento “cuya función es la elaboración de los comportamientos y comunicación entre los individuos. La representación es un corpus organizado de conocimientos [...] gracias a los cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios [...]” (Moscovici, 1979: 17-18). En el apartado teórico metodológico expondré una definición más a fondo de la forma en que se ha trabajado el término en esta investigación.

En las obras que abordan el tema del VIH/SIDA, los artistas del TDV dan centralidad a la materialidad de los cuerpos. En la mayoría de sus obras aparecen representados cuerpos masculinos homoerotizados. Y se valen de diversa iconografía para hacer referencia a la pandemia y de esa forma cuestionar los discursos que sostenían que la enfermedad era exclusiva de homosexuales. Gracias a esto, sus creaciones son un acercamiento a la realidad de los primeros años de la pandemia. Y a la vez ponen en evidencia la existente relación del arte con lo político.

## **2. Aproximación a la obra del Taller Documentación Visual**

¿Cómo analizar imágenes que transgreden la moral sexual? ¿Cómo acercarse a los discursos que asociaban homosexualidad y VIH/SIDA en la década de los ochenta y los noventa en México? Estas fueron dos interrogantes que me hice después de tener claro que, por la importancia del TDV para el arte mexicano, era imprescindible llevar a cabo una investigación al respecto. A esas interrogantes, conforme me acercaba a la obra, les siguieron otras: ¿Cómo nutrir un análisis de la obra del Taller Documentación Visual? ¿Cómo darle centralidad a la obra sin dejar de lado el esfuerzo que otros militantes realizaban por deslegitimar los discursos que asociaban homosexualidad y VIH/SIDA? Y sobre todo, ¿Cómo los artistas del TDV representaban esos discursos en sus obras?

Conforme avancé en mi investigación les fui dando respuesta a estas primeras interrogantes. Me di cuenta, por ejemplo, que no era posible llevar a cabo un análisis a profundidad de la obra del TDV sin conocer el contexto de la década de los ochenta en México. Esto implicaba a la vez llevar a cabo una investigación sobre cuáles eran las preocupaciones de la militancia gay en México; y a la vez conocer cómo se involucraba el TDV en el movimiento que buscaba deslegitimar los discursos homofóbicos que asociaban homosexualidad y VIH/SIDA.

Mediante la revisión de la bibliografía que abarcaba estos temas me fui acercando poco a poco a mi objeto de estudio. Poco a poco las imágenes, lo que en ellas se representaba iba tomando más y más sentido. Las representaciones se volvieron referencias,

guiños, intertextos. Fue entonces cuando supe que estaba listo para elegir a las imágenes que conformarían mi material de análisis.

En este punto de mi investigación viví en carne propia una de las dificultades de trabajar con imágenes. Como ya lo mencioné, el TDV fue prolífico. Sin embargo, principalmente por escasez de tiempo, me vi en la necesidad de seleccionar sólo algunas imágenes. Sin embargo, el cómo llevar a cabo dicha empresa se volvió uno de los problemas más significativos a los que me enfrenté en esta investigación. Y es que cuando de trabajar con imágenes se trata, los autores que trabajan con este tipo de material no consiguen ponerse de acuerdo sobre cómo llevar a cabo la selección del corpus.

Por mi parte también tuve que lidiar con este problema. ¿Cómo escoger imágenes de una obra tan extensa? ¿Bajo qué parámetros y/o criterios de selección? Daré aquí sólo un repaso breve sobre cómo fue que llevé a cabo la selección de las nueve imágenes que conforman mi corpus. Abordo de manera detallada esta cuestión en el apartado 2.2 de mi tesis.

El primer paso que di en la delimitación tuvo que ver primordialmente con mi interés como investigador de analizar representaciones de homosexualidad en el arte. Mi tesis de licenciatura es un análisis de las representaciones de homosexualidad que aparecen en la novela *El vampiro de la colonia Roma* (2004). Básicamente es un análisis de cómo es representada la emergencia y consolidación de la identidad gay en la novela de Luis Zapata. El propósito con mi tesis de maestría es seguir en esta misma línea de investigación sobre representaciones de homosexualidad en el arte. Mi línea de investigación, y dejar de lado las imágenes de carácter abstracto, me ayudaron a recortar el número de imágenes del Taller Documentación Visual que seleccionaría para analizar. De cerca de 500 imágenes pasé a menos de 100. Sin embargo aún seguía siendo un número considerable.

Fue en este punto de la investigación cuando me di cuenta de la centralidad que los artistas del TDV le dieron en su obra al tema del VIH/SIDA. Ese fue el próximo paso y el rumbo definitivo que tomaría mi investigación. Seleccioné todas las imágenes del TDV que contenían representaciones de VIH/SIDA y homosexualidad y describí lo que en ellas encontraba. Al tomar los textos resultantes de estas descripciones, me di cuenta que las

imágenes sugieren tres tipos de preocupaciones —estas preocupaciones son abordadas de manera concreta en el apartado 2.2 en el relato de manera detallada cómo llevé a cabo el proceso de selección—. Después de este paso había solucionado el problema de cómo llevar a cabo el proceso de selección de imágenes que serían de crucial importancia para entender la obra del TDV que aborda el tema del VIH/SIDA.

### **3. ¿Cómo está estructurada esta tesis?**

Esta tesis cuenta con un total de cinco capítulos. En el primero presento mi objeto de estudio y el contexto del que éste forma parte. Incluyo mi estado del arte y enlisto algunas referencias que me hacen posible identificar al arte del TDV como un arte que se inmiscuye en terrenos de lo político. Algunos de los autores mencionados en mi estado del arte me ayudan a sustentar la idea de que la creación de espacios homosociales, muchas veces clandestinos (bares, cafés, restaurantes) influyeron en la creación de espacios dedicados a la creación y promoción de arte con tema homoerótico. Y que sin ellos, la creación de espacios como el Taller Documentación Visual no hubiera sido posible.

La revisión de la bibliografía en mi estado del arte también me sugirió un apartado que abordará dos cuestionamientos que se volvieron trascendentes a mediados de los años ochenta: ¿Se puede o no hablar del arte como un medio para ejercer militancia a favor del reconocimiento y la legitimidad de los derechos de las personas homosexuales y los enfermos de VIH/SIDA? y ¿Se puede hablar de un arte gay? Estos cuestionamientos son abordados respectivamente en los apartados 1.3.2 y 1.3.4.

En el segundo capítulo incluyo el apartado teórico-metodológico. En este mismo apartado de mi tesis digo cómo me interesé por el tema que aquí estudio y cómo llevé a cabo la selección de mi material de análisis. También en este mismo capítulo hago una descripción detallada de las nueve imágenes y explico por qué los conceptos “representaciones sociales”, “masculinidad hegemónica” y “estigma” me ayudaran a llevar a cabo el análisis de las imágenes.

El tercer capítulo, que es el primero de mis tres capítulos de análisis, está compuesto por dos subapartados. En el primero abordé, de manera específica, cuál fue la respuesta del Taller Documentación Visual a la interrogante, ¿qué significa ser gay? y en segundo, mediante el análisis de una imagen, doy respuesta a la pregunta ¿qué significa ser gay en los tiempos del SIDA?

En el cuarto capítulo titulado “El mal encarnado en el cuerpo: VIH/SIDA y estigma” llevo a cabo un análisis de la pintura *El Santo señor del sidario*, de la fotografía *Jesús y el diablo* y del cartel *No te hagas bolas, usa condón*. La conclusión a la que llegué con este capítulo fue que los artistas del TDV, en algunas de sus obras, se valieron de una representación negativa del SIDA y de los portadores de VIH.

El capítulo cinco, titulado “Hípermasculinizar el cuerpo como estrategia en contra de la discriminación”, me sirve para mostrar cómo, conforme avanzaba la década de los noventa, los artistas del TDV se valieron de representaciones no negativas para luchar contra la pandemia. Esto como resultado de una reflexión exhaustiva respecto al tema. En este capítulo analizo cómo, mediante su arte, los artistas del TDV buscaban mostrar que el VIH/SIDA no es solamente un problema de “los otros”. Y a la vez analizo cómo, con esta nueva forma de representación, cuestionaban los roles de la masculinidad hegemónica (mexicana).

Para su análisis, las imágenes están agrupadas. La agrupación me fue sugerida por las mismas imágenes. A algunas las unen ciertas formas de representar al virus, a los cuerpos portadores de VIH y los cuerpos enfermos de SIDA. Vale la pena mencionar aquí que a lo largo del análisis me di cuenta que, conforme avanzaba la década de los noventa, la obra del TDV no sólo se volcaba con más insistencia sobre el tema del VIH/SIDA, sino que las representaciones de cuerpos hípermasculinizados se hacían también cada vez más recurrentes.

El último apartado de esta tesis lleva por título “Conclusiones”. En él retomo y refuerzo conclusiones parciales que fui estableciendo a lo largo del capitulo. Así como también en ese apartado incluyo una conclusión general y sugiero rutas que podrían seguir nuevas investigaciones que aborden este tema.

Sin duda que utilizar al arte como una fuente de información tiene sus limitantes sobre todo para abordar temas que tienen que ver con homosexualidad, discursos en torno a los roles de género, a los cuerpos y sobre todo al estigma que, incluso en fechas recientes, el VIH/SIDA acarrea en los individuos portadores del VIH o enfermos de SIDA. El mayor reto de este tipo de investigaciones con imágenes, con arte, quizás consista en establecer un vínculo entre lo que se representa en el contexto social no sólo del que habla la obra, sino del contexto histórico-social en el que se crea. Es quizás debido a esto que, en México, no se le ha dado la importancia que requiere a utilizar al arte como una fuente de información para el análisis de los discursos y sus representaciones. Y es ahí donde radica el valor de esta tesis; ya que, como se podrá ver a lo largo de cada uno de los capítulos, sí es posible reconocer y analizar discursos y representaciones sobre temas específicos en el arte. En este caso, representaciones de los discursos en torno al VIH/SIDA y la homosexualidad que estuvieron en boga en la década de los ochenta e inicios de los noventa.

# Capítulo 1.- ¿Cuál es mi objeto de estudio?

## 1.1. Contexto del problema de investigación

En México ha existido una gran cantidad de discursos en torno a la homosexualidad. Algunos de estos discursos fueron acuñados por la medicina, la religión o el campo jurídico. Dichos discursos contribuyeron a etiquetar a los individuos que ejercían prácticas sexuales no heteronormadas como anormales, sodomitas, delincuentes o enfermos mentales. En la década de los sesenta, con el nacimiento del llamado Movimiento de Liberación Sexual, nació también el Movimiento de Liberación Homosexual. Dicho movimiento cuestionaba los discursos heteronormativos en torno al sexo y a los roles de género<sup>3</sup>. Los militantes de dicho movimiento de reivindicación exigían el respeto de los derechos de los individuos homosexuales y rechazaban los discursos de patología y/o degeneración propuestos por la Iglesia, el Estado o la medicina. A pesar de que en Estados Unidos y Europa desde inicios de los años sesenta se crearon grupos que militaban a favor del reconocimiento de los homosexuales, en el caso de México la militancia homosexual no tenía todavía una fuerte presencia (Rodríguez y Sosa, 2013). No fue sino hasta finales de los años setenta cuando varios grupos militantes llegaron a conformarse. Fue entonces cuando aparecieron públicamente los primeros colectivos militantes que buscaban deslegitimar los discursos que señalaban a los homosexuales como anormales, sodomitas, delincuentes o enfermos mentales<sup>4</sup>. Los problemas que los primeros grupos militantes mexicanos buscaron solucionar fueron: las redadas, las extorsiones y detenciones justificadas por “el enunciado de faltas a la moral y las buenas costumbres” (Ramírez,

---

<sup>3</sup> A lo largo de esta tesis, el uso que hago del concepto heteronorma o heteronormatividad es el mismo que Michael Warner (1991) hace en su ensayo “Fear of a Queer Planet” en el cual la define como un régimen social, político y económico que impone el patriarcado y las prácticas sexuales heterosexuales mediante diversos mecanismos ya sea, artísticos, educativos, religiosos, jurídicos, etc. y mediante diversas instituciones que presentan a la heterosexualidad como necesaria para el funcionamiento de la sociedad y como el único modelo válido de relación sexo-afectiva y de parentesco. El régimen se retroalimenta con mecanismos sociales como la marginalización, invisibilización o persecución de los individuos desviantes o que se escapan a la norma (heterosexual).

<sup>4</sup> En México, los grupos militantes que tuvieron más visibilidad, según Parra (1995), fueron: Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR, 1978-1981), Lamda (1978-1984), Colectivo Sol (1981), Frente Internacional de las Garantías Humanas en Baja California (FIGHT 1980), Grupo del Orgullo homosexual de liberación (GOHL 1981), Cálamo (1985-1991), Guerrilla gay, Círculo Cultural Gay (1985), Palomilla Gay (1991), Club Leather de México (1993), Colectivo Nancy Cárdenas (1995). Estos son sólo algunos de los grupos que decidieron hacerse visibles para cuestionar y deslegitimar los discursos en torno a los homosexuales en México.

2002: 29). También se luchó por evitar que las empresas despidieran o discriminaran a sus empleados homosexuales. Carlos Monsiváis (2002a: 15) sostiene que, de manera específica, lo que buscaron estos grupos fue el cese a la homofobia y a “las golpizas, la furia gubernamental y social, las burlas, las penas severas de cárcel, la discriminación permanente y la explotación laboral y sexual”.

A mediados de la década de los ochenta, a los problemas que enfrentaba la incipiente militancia en México, se sumó la epidemia del VIH/SIDA. A raíz del surgimiento y visibilidad de la enfermedad, los homosexuales “fueron acusados de ser los portadores y transmisores del virus que ocasiona la enfermedad” (Laguarda, 2009: 137).

En el prólogo del libro *Masculinidad e intimidad: identidad sexual y SIDA*, Monsiváis afirma que (2007: 35) “al ser los gays el sector más afectado [por la pandemia], el miedo centuplicó los rechazos”. A partir de la aparición de la pandemia del VIH/SIDA, la militancia en México se abocó a favor de la lucha contra el SIDA y el estigma homofóbico (Boivin, 2011: 125). El objetivo principal ya no fue solamente luchar contra la discriminación y la homofobia sino informar a la sociedad en general de que el VIH/SIDA era un problema de salud pública; que la enfermedad no respetaba inclinaciones sexuales. Para lograr ese objetivo, desde entonces los militantes y colectivos LGBT han desplegado diferentes estrategias.

Algunas de dichas estrategias son: a) Organizar y llevar a cabo marchas para visibilizar a los homosexuales y las problemáticas que éstos enfrentan, b) Exigir espacios en partidos políticos para discutir y legislar asuntos en relación con los derechos de los individuos homoeróticamente inclinados y, c) Representar a través de las artes, en específico a través de la pintura y la fotografía, algunas de las problemáticas a las que se enfrentan los homosexuales en México. En el análisis de esta última estrategia es en lo que se centra mi investigación.

Para el diseño e implementación de las estrategias mencionadas en el párrafo anterior fue importante tanto para los militantes como para los artistas, la apertura de espacios en los cuales se pudieran intercambiar ideas sobre políticas públicas enfocadas a mejorar la condición de los homosexuales en México y sobre cómo se representaba al

VIH/SIDA y a los homosexuales en las artes mexicanas. A la vez estos nuevos espacios de sociabilidad servían para la difusión de las creaciones artísticas y para su análisis.

El Taller Documentación Visual (TDV), por su aportación a la estrategia de representar a través de las artes algunas de las problemáticas a las que se enfrentaban los homosexuales en México, ha llegado a considerarse como uno de los espacios de sociabilidad de más trascendencia dentro de la cultura gay mexicana. Es por esto mismo que considero de crucial importancia llevar a cabo un análisis de la obra creada por el TDV y sobre cómo es que sus creaciones ayudaron a cuestionar y deslegitimar los discursos que, en México, señalaban a los homosexuales como sodomitas, delincuentes, enfermos mentales y culpables de la propagación del VIH/SIDA. En el siguiente subapartado presento algunos datos centrales para entender qué fue y cómo funcionaba el Taller Documentación Visual.

## **1.2. El Taller Documentación Visual y los usos políticos del arte en la lucha contra el VIH/SIDA**

El Taller Documentación Visual fue un proyecto artístico creado y liderado por Antonio Salazar<sup>5</sup>. El TDV estuvo conformado a manera de colectivo artístico en el se reunieron doce artistas visuales. A través de la autoría colectiva se sirvieron tanto de instituciones y eventos artísticos, como del espacio público, para difundir sus obras de claro mensaje político. Estos artistas eran mayoritariamente maestros y alumnos del posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. El Taller Documentación Visual tuvo como sede a la antigua Academia de San Carlos y tuvo una duración de quince años (1984-1999). En 2004 se editó un catálogo que reúne, en sus casi seiscientas páginas, las obras más importantes del Taller Documentación Visual<sup>6</sup>.

El catálogo que reúne la obra del Taller Documentación Visual está conformado por tres apartados. En el primero se incluyen una pequeña biografía y fotos de los doce integrantes del TDV. Además contiene varios artículos sobre el proyecto mismo, sobre la importancia del colectivo para las artes visuales mexicanas y sobre cuál es la relevancia de la publicación de un catálogo en el que se reúne la obra del colectivo. Los artículos están firmados por diferentes críticos y curadores de arte. En el catálogo se incluye también un cuento de Rosamaría Roffiel en el que se abordan dos temas que fueron centrales en la obra del Taller Documentación Visual: la homosexualidad y el VIH/SIDA.

En el segundo apartado del catálogo titulado "Teorizar para visualizar", con casi 200 páginas, se incluyen textos sobre teoría y crítica del arte, estética y VIH/SIDA. Estos textos fueron escritos por los mismos artistas del Taller Documentación Visual y fueron publicados en diferentes medios nacionales e internacionales cuando el grupo estuvo en activo.

---

<sup>5</sup> Antonio Salazar B. (1956. México) Doctor en Bellas Artes y profesor del Posgrado en Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. De 1987 a 1983 colaboró y coordinó la publicación de la revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. En el 2001 recibió el premio "Distinción Académica UNAM". Entre sus publicaciones más importantes se encuentran: *Diversidad, VIH y arte: Taller de Documentación Visual 1984- 1999*. (2004), *Ecce Homo* (2007) y *Álbum de Familia* (2011). Para mayores referencias e información sobre los títulos publicados por Salazar se puede consultar la bibliografía de esta investigación.

<sup>6</sup> En la página electrónica <http://www.tallerdocumentacionvisual.mx/> se puede consultar, además de la del catálogo, información sobre algunas exposiciones y sobre las trayectorias de algunos de los integrantes del TDV.

En el tercer apartado del catálogo vienen incluidas más de cuatrocientas cincuenta imágenes a color. Las imágenes son reproducciones de la obra creada por el Taller Documentación Visual.

Además de la información ya proporcionada, vale la pena resaltar cuatro cuestiones respecto al Taller Documentación Visual y sobre el catálogo editado en el 2004 por la UNAM:

- 1) El Taller Documentación Visual abordó en su obra la temática social y política propia de su tiempo y su contexto social.
- 2) Para los integrantes del TDV, la representación del VIH/SIDA en el arte se convirtió en una forma de denunciar los discursos que señalaban al VIH/SIDA como una enfermedad propia de los homosexuales. Fue esa necesidad de cuestionar a estos discursos discriminatorios lo que llevó a los artistas del Taller Documentación Visual a la creación de campañas de información y prevención.
- 3) La obra creada en el taller no tenía la firma de algún artista en específico, sino que se presentaba como creación del “Taller Documentación Visual”.
- 4) La publicación del catálogo que reúne la obra del Taller Documentación Visual estuvo a cargo de Antonio Salazar (quien fuera el fundador y dirigente del taller). Se afirma que con la publicación, Antonio Salazar “concluye su trabajo al frente del proyecto, inscribiéndolo con mayor fuerza en la ya larga historia del *arte político mexicano*” (Ortega, 2005)<sup>7</sup>.
- 5) Como afirma De Santiago (2004: 24), el Taller Documentación Visual “pretendía dar énfasis a la producción plástica como actividad que implica enfrentar problemas nuevos cuya solución depende de la investigación teórica, del uso experimental de los materiales y de una constante confrontación de la obra con su entorno cultural”. Fue así como las creaciones de los artistas del TDV buscaron reflejar y cuestionar los discursos de su entorno social y cultural. A partir de esta postura llevaron al terreno del arte reflexiones sobre temas como: los usos políticos de la sexualidad, el VIH/SIDA, la discriminación, la marginación y la homofobia.

---

<sup>7</sup> Las cursivas son mías.

Me parece importante subrayar el carácter de “arte político” de la obra del TDV según lo califica Víctor Ortega (2005: párr. 1). Esto porque, según algunos textos escritos por los integrantes del Taller Documentación Visual e incluidos en el mismo catálogo, los integrantes del taller se caracterizaron por tener una postura política y manifestarla a través de su arte. Al respecto, en el artículo titulado “Del arte gay a la lucha contra el SIDA”, los integrantes del taller argumentan que: “el arte constituye un medio a través del cual luchamos por nuestros derechos y reivindicamos nuestros gustos, dejando un testimonio de nuestra forma de ser y sentir en el mundo (Salazar, 2004: 214)”.

Tomando en cuenta la preocupación por parte de los integrantes del TDV por temas relacionados con la homosexualidad y el VIH/SIDA y considerando que la militancia homosexual se ha valido de la estrategia de representar a través de las artes las problemáticas a las que se enfrentan los homosexuales, esta investigación tiene como eje la pregunta: ¿Cuáles son las representaciones de las que se valen los artistas del TDV para mostrar, a través de su pintura y fotografía, la discriminación y estigmatización que sufrían los homosexuales a raíz de la aparición del VIH/SIDA en México? El material que analizaré para dar respuesta a mi pregunta de investigación son nueve imágenes creadas por el Taller Documentación Visual. En el capítulo dos de esta tesis describo el proceso de selección de las imágenes.

### 1.3. Estado del arte

He dividido este estado del arte en tres subapartados: 1) ¿Se puede hablar del arte como un medio para ejercer militancia a favor del reconocimiento y la legitimidad de los derechos de las personas homosexuales y los enfermos de VIH/SIDA? 2) Arte y espacios de militancia en México. 3) ¿Se puede hablar de un arte gay? Hacer esta división en tres frentes me permite analizar bibliografía no sólo que estudia de manera específica al Taller Documentación Visual, sino que a la vez me permite exponer el punto del que parte esta investigación: que el arte puede ser usado como un medio para ejercer la militancia; y que por lo tanto, las representaciones de homosexualidad en el arte pueden ser un medio a partir del cual los artistas se involucran en la lucha por el reconocimiento de la legitimidad de los derechos de las personas homosexuales y de las portadoras de VIH o enfermas de SIDA.

En el primer subapartado analizo algunos autores que se cuestionan sobre si el arte puede o no ser considerado como un medio para ejercer militancia a favor del reconocimiento y la legitimidad de los derechos de las personas homosexuales y los enfermos de VIH/SIDA. En el segundo hago mención y analizo textos que abordan cómo los espacios de sociabilización homosexual se volvieron indispensables para la consolidación de un discurso e identidad gay en México y cómo fue que esta consolidación fue fundamental a la vez para que llegaran a existir espacios dedicados a la creación y exhibición de arte. A raíz de la aparición de estos espacios inició a hacerse popular la interrogante de si se podía o no hablar de un arte gay y de existir, qué era lo que hacía que una obra fuera considerada como “arte gay”. En el tercer apartado, a partir de diversas fuentes, retomo algunas de las posturas que existen en torno a dicha interrogante.

Para el análisis de la bibliografía expuesta en este estado del arte parto de la afirmación de que las artes visuales se nutren de ciertas representaciones sociales existentes en el contexto en el que se producen las obras. Además tomo en cuenta que en cada sociedad, incluso sobre un mismo fenómeno, coexisten diversas representaciones, discursos, códigos o prácticas de comunicación que se articulan para otorgar significado a dichas representaciones sociales.

### **1.3.1. ¿Se puede hablar del arte como un medio para ejercer militancia a favor del reconocimiento y la legitimidad de los derechos de las personas homosexuales y los enfermos de VIH/SIDA?**

La orientación sexual, los roles y los estereotipos de género en una sociedad regida por la norma heterosexual exclusiva, como revelaron los movimientos feministas de la segunda ola, se inscriben en el campo de lo político. Dicho movimiento feminista, como afirma Rodrigo Laguarda (2009: 60-62), fue el que “principalmente influyó en la liberación sexual [...] y la liberación sexual tuvo como efecto, durante el último cuarto del siglo XX, el debilitamiento de las restricciones que pesaban sobre las prácticas homosexuales”. Sin embargo, para que se diera ese debilitamiento tuvieron que existir protestas y acciones de ciertos grupos o individuos que estaban a favor del reconocimiento de los derechos de los homosexuales y que, al igual que las feministas de la segunda ola, cuestionaban la heteronormatividad, los roles y los estereotipos de género. Con anterioridad mencioné que uno de los medios de los que se ha valido la militancia homosexual para cuestionar al sistema heteronormativo ha sido el arte. Ahora bien, ¿qué entiendo por arte militante? ¿Cómo el arte puede convertirse en un acto de militancia? Estas son las preguntas que serán el eje central de este subapartado.

Al igual que las feministas de la segunda ola, como menciona Rodrigo Laguarda (2009), el propósito de la mayoría de los primeros grupos militantes homosexuales mexicanos fue cuestionar y desarticular los regímenes discursivos existentes en torno al ejercicio de prácticas sexuales y los roles de género que, como sostiene Sofía Argüello Pazmiño (2013), están anclados en los discursos y las redes institucionales y de poder. Francesca Gargallo, en un artículo titulado “Estética es política. Una mirada a la Semana Cultural Lésbico-Gay (SCLG)”,<sup>8</sup> analiza y a la vez se cuestiona cómo la SCLG fue cobrando importancia para la comunidad LGBT en México. La autora afirma que la obra

---

<sup>8</sup> La SCLG consiste en una exposición colectiva en la que se reúnen diferentes artistas, de diferentes disciplinas, que tratan el tema homoerótico en sus creaciones. José María Covarrubias calificó a la Semana Cultural Lésbico-Gay como “uno de los indicadores más significativos de las transformaciones profundas que ha vivido la sociedad mexicana [...]. En La Semana convergen las más variadas manifestaciones artísticas y políticas en torno a lo lésbico-gay y erótico [...] La Semana Cultural Lésbico-Gay ha puesto énfasis en la promoción y defensa de los derechos humanos de los gays y lesbianas y de gente que vive con VIH/SIDA (Covarrubias, 1997: 9).

expuesta en la SCLG, es “una revuelta contra la política patriarcal del sexo y del constructo cultural (Gargallo, 2002: 36)”.

Me permito citar aquí a Gargallo a pesar de que en el artículo mencionado, la autora describe al arte expuesto en la Semana Cultural Lésbico-Gay y no al arte del Taller Documentación Visual. Sin embargo, la cito porque obra del Taller Documentación Visual fue expuesta en varias emisiones de la Semana Cultural Lésbica-Gay. Incluso los integrantes del Taller Documentación Visual participaron en mesas redondas o charlas dentro del marco de la SCLG<sup>9</sup>; así que la definición que la autora da sobre el arte expuesto en la SCLG, dicha definición a la vez define la visión que los artistas del Taller Documentación Visual tenían sobre su obra.

En otro artículo publicado en el catálogo que recopila los primeros diez años de la Semana Cultural Lésbica-Gay, la misma autora, afirma que la obra expuesta en la SCLG la remite a “la necesidad de desenmascarar el machismo y la homofobia que no son sino el pánico racista al otro, a lo otro” (Gargallo, 1997: 47). En otras palabras, podríamos afirmar que el arte expuesto en el marco de la Semana Cultural Lésbica-Gay, al igual que el arte del Taller Documentación Visual, ayudó a cuestionar y a desarticular los discursos homofóbicos; que fue una de las estrategias de las que se valió la militancia gay para deslegitimar los discursos que señalan a los homosexuales como anormales, sodomitas, delincuentes o enfermos mentales. Por lo tanto, las reflexiones de Gargallo en torno al arte expuesto en la Semana Cultural Lésbica-Gay me sirven para sustentar que el arte ahí expuesto, incluido por supuesto el del Taller Documentación Visual, se inmiscuía en el terreno de lo político.

Desde mediados de la década de los ochenta, como señalan varios críticos, la pandemia del VIH/SIDA pasó a ser un tema central en muchas de las obras del Taller Documentación Visual; quienes “inquietos por el SIDA [...] aspiraron a más efectivos canales de comunicación. [...] así el talento colaboró como aliado para dar a conocer los alcances de la aterradora pandemia (Salazar, 2004: 36)”. Desde que el tema del VIH/SIDA

---

<sup>9</sup> Para más detalles al respecto se pueden consultar los catálogos editados por la Semana Cultural Lésbica-Gay. Dichos catálogos se han editado, en promedio, uno cada cinco años. En los tres primeros catálogos de la SCLG se incluye obra del TDV.

empezó a ser considerado como un problema de salud pública, los artistas de la TDV volvieron a su arte un terreno de lucha. Cuestionaron desde sus creaciones la idea que asociaba a la homosexualidad con el VIH/SIDA. Se unieron con su arte a la lucha militante que buscaba mostrar que no sólo los homosexuales eran susceptibles de contraer la enfermedad. En varios de los textos incluidos tanto en los catálogos de la SCLG como en el del TDV, se aborda el tema de cómo fue que el VIH/SIDA vino a “transformar la Revolución Sexual y los avances que se estaban logrando a favor de diversidad [sexual]” (Ramírez, 2002: 28).

Olivier Debroise, quien llegó a ser uno de los críticos de fotografía más reconocido en México, afirma en uno de los textos publicados en el segundo catálogo de la SCLG que a través de esta representación de discursos en torno al VIH/SIDA en el arte, se enunciaba con ello “una postura política militante y por lo tanto cierta pertenencia a una identidad: la identidad gay” (Debroise, 1997: 35).

A esta toma de postura la analiza Carlos Monsiváis en el texto “Una exposición, varias exposiciones, un tiempo de inauguraciones”. En dicho texto, el autor hace un análisis de cuáles, según él, han sido algunos de los enfoques que tuvo la militancia que buscaba el reconocimiento de los derechos de las personas homosexuales en México. Según el mismo Monsiváis (2002a), en un primer periodo las exigencias de los grupos de liberación homosexual mexicanos abogaban por un cambio en la forma en la que estaba construido el sistema *sexo-género*.<sup>10</sup> A partir de eso se pretendía cuestionar y desarticular la construcción de los roles atribuidos a la masculinidad y a la feminidad. En un segundo periodo, los militantes exigían el reconocimiento de la identidad gay. Y en un tercer periodo la militancia tuvo que dar un giro hacia la lucha por deslegitimar los estigmas que recaían sobre las personas portadoras del virus del VIH o enfermas de SIDA. El autor hace esta periodización para luego afirmar que estas etapas se han visto reflejadas en el arte. Y que tanto los artistas, como los organizadores, en ese caso de la Semana Cultural Lésbico-Gay se han visto implicados, de diversas formas, en estas tres etapas de la militancia gay en

---

<sup>10</sup> A lo largo de esta tesis haré uso del concepto “sexo-género”; me baso en la definición acuñada por Gayle Rubin en su texto “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo” (2007). En dicho texto la autora define los sistemas sexo-género como: “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (Rubin, 2007: 37).

México. En este sentido, retomando las palabras de Debroise, la enunciada “postura política” de los artistas, se puede analizar en las tres etapas que propone Monsiváis.

Mencioné con anterioridad que el arte del Taller Documentación Visual formó parte de algunas exposiciones de la SCLG. Así que la descripción y periodización que Monsiváis hace en su artículo “Una exposición, varias exposiciones, un tiempo de inauguraciones”, sobre el arte expuesto en la Semana Cultural Lésbico-Gay, dicha descripción y periodización, también aplica para poder afirmar que los intereses de la militancia iban mutando conforme avanzaba la década de los ochenta, y que dicha mutación en los intereses los podemos encontrar representados en las obras de los artistas del Taller Documentación Visual.

El Taller Documentación Visual, en sus inicios (de 1984 a 1989), representó en sus obras algunos problemas que aquejaban a México; con muy poca frecuencia aparecían representaciones de homosexualidad. Sin embargo, para finales de la década de los ochenta e inicios de los noventa se centró en representar el problema que, en esa época, más daño le causaba a la comunidad homosexual: el VIH/SIDA.

Para los integrantes del TDV, la representación del VIH/SIDA en su arte se volvió, como afirman en un artículo, “SIDA: síndrome de culpabilidad adquirida”, una forma de denunciar la injusta discriminación que los discursos oficiales (médico y eclesiástico, principalmente) crearon en torno al VIH/SIDA como una enfermedad propia de los homosexuales. Y según sus propias palabras fue “el shock emocional, [provocado en la comunidad gay por el virus], después de [...] [que paralizó] momentáneamente a los movimientos de liberación gay, [...] [lo que nos] encaminó con prontitud hacia la creación de campañas de información y prevención (Salazar, 2004: 204)”. George Rivera (2004: 27) nos cuenta cuál fue la reacción del TDV sobre el virus del VIH: “los integrantes del Taller Documentación Visual estaban dedicados a combatir la discriminación y los prejuicios en contra del VIH/SIDA y trataron de educar a los mexicanos acerca de la epidemia. [...] Eran un grupo de artistas que querían prevenir la expansión del VIH en la comunidad gay”.

Como he podido mostrar en estas páginas, el VIH/SIDA fue uno de los temas centrales dentro de la producción del TDV. Sin embargo, al hacer una revisión de la obra

incluida en el catálogo del Taller Documentación Visual, podemos darnos cuenta de que hubo otras preocupaciones derivadas del contexto de la crisis de los ochenta, resultado del desplome de los precios del petróleo y los desaciertos en la política económica de José López Portillo (1976-1982); de las difíciles medidas económicas ante la crisis (que dieron paso al tratado del libre comercio); de las devaluaciones constantes; de la "caída del sistema" en las elecciones de 1988 (para el triunfo de Carlos Salinas de Gortari) y del "nacimiento" del neoliberalismo. Todos estos problemas que cimbraron a México se ven plasmados en las obras reunidas en el catálogo del Taller Documentación Visual. Algunos de estos temas incluso conviven con el periodo en que el grupo enfocó su producción a la representación del VIH/SIDA.

A manera de conclusión para este apartado quiero señalar nuevamente que en la historia de la militancia gay han existido diversos medios en los que se manejan estrategias específicas para hacerle frente a los discursos estigmatizantes. En la introducción mencioné que el arte ha sido uno de los medios más comunes para hacerle frente a este tipo de discursos. En el caso de la obra del TDV podemos identificar como en su arte se hizo presente una visión política que ayudó a llevar a lo público problemas relacionados con el VIH/SIDA; problemas que hasta ese entonces se habían caracterizado como de orden privado. Dicha presencia nos muestra un interés por parte de los artistas en mostrar, a través de su arte, opresión y discriminación en contra de los homosexuales y de los portadores de VIH o enfermos de SIDA.

### 1.3.2. Arte y espacios de militancia en México

No hace falta revisar a fondo la historia de la homosexualidad en México para enterarnos de que, al menos hasta la década de los sesenta, las prácticas homosexuales pertenecieron por antonomasia, al ámbito de lo privado. Hasta esa década los lugares donde los homosexuales mexicanos se reunían eran siempre casas o departamentos. Sin embargo, a raíz de la aparición de los movimientos de liberación homosexual, como lo ilustran List (1999), Díez (2012), Laguarda (2011) y Rodríguez (2013), los homosexuales empiezan a apropiarse de espacios públicos. En estos nuevos lugares de los que los homosexuales se apropiaban (que podían ser parques, cines, calles y hasta restaurantes) se podía socializar, convivir, ligar y algunas veces hasta tener encuentros eróticos. Sin embargo, en estos espacios “de ambiente”,<sup>11</sup> los homosexuales seguían expuestos a los sobornos por parte de los policías o a los crímenes por homofobia. No fue sino hasta finales de la década de los setenta, con la participación de un pequeño grupo en una marcha con la que, según Jordi Díez, la homosexualidad mexicana “salió del clóset”. Por primera vez los homosexuales se unían para pedir por “la liberación de los ciudadanos homosexuales del *sistema represivo dominante* (Le Breton, 201: 139)”<sup>12</sup>. Hasta esas fechas, los homosexuales no habían tenido ninguna representación en lo que Díez llama el *sistema opresivo dominante*. Inició con esto la conquista de los espacios públicos.

Como sostienen, entre otros autores, Rodrigo Laguarda (2009) y Jordi Díez (2012) para que en México se pudiera hablar de una consolidación de la identidad gay, los militantes que luchaban por el reconocimiento de los derechos de las personas homosexuales tuvieron que llevar a cabo muchas acciones. Entre éstas destacan, como lo mencioné al inicio de este escrito, la exigencia a partir de *Marchas del Orgullo Homosexual* la legitimidad de los derechos de las personas homosexuales. Para el diseño e

---

<sup>11</sup> Al “ambiente”, varios autores lo definen como grupos de individuos que antes de la emergencia o arribo de la identidad gay se reunían en lugares que no fueron creados con el fin de funcionar como un punto de encuentro exclusivo para homosexuales; sin embargo, los homosexuales se apropiaban de dichos espacios. A estos, se les puede denominar como *grupos*, gracias a la evidencia de un tipo de conciencia colectiva que los reunía bajo el nominativo de *grupos o gente de ambiente*. Estos grupos se encargaron de preparar el terreno para la presencia social de los individuos que se reconocían con las ideas de la militancia gay. Estos fueron de gran importancia por modificar mentalidades mediante su irrupción en un orden público. Para una descripción más detallada de lo que es el ambiente, se puede consultar el texto *Ser Gay en la ciudad de México: lucha de representaciones y apropiación de una identidad, 1968- 1982* de Rodrigo Laguarda (2009).

<sup>12</sup> Las cursivas son mías.

implementación de esas medidas de legitimación, los militantes tuvieron que crear espacios en donde se intercambiaban ideas y se socializara la información. Edward T. Hall (2001:60), dice que “los seres humanos crean espacios y que estos espacios a su vez crean a los seres humanos”. Y así como las agrupaciones y/o colectivos feministas y obreros de mediados del siglo pasado se conjuntaron en espacios para crear e impulsar demandas que modificaran su estatus de subordinación; así también lo hizo la militancia gay desde inicios de la década de los setenta del siglo pasado: creó sus propios lugares de sociabilidad que a la vez servían como espacios de transmisión de conocimiento sobre la condición homosexual.

Antoine Rodríguez (2013) afirma que antes de que el movimiento gay se consolidara en México, ya existían ciertos “lugares de sociabilidad homosexual (fiestas privadas, uno que otro bar, salas de cine, parques y esquinas de ligue) pero estaban impunemente expuestos a redadas, clausuras y detenciones policíacas” (Rodríguez, 2013: 106). A partir de la década de los ochenta proliferó la apertura de espacios exclusivamente homosociales. Y según Rodrigo Laguarda (2011), ya para la década de los noventa, “la capital mexicana había presenciado la indudable proliferación de lugares de reunión gay” (Laguarda, 2011: 40).

Sobre la apertura de espacios homosociales, Jorge Alberto Manrique dice, “cuando, en nuestros días, los homosexuales salen del clóset milenario requieren hacerse de espacios: espacios para ellos y espacios para compartir con los otros en su condición específica. Es decir, donde puedan ser reconocidos y aceptados en su propia condición no disfrazada” (Manrique, 1997: 15). Estos espacios podían ser un cineclub, un café, o la sala de un departamento en el que, individuos con inclinaciones políticas se reunían para charlar sobre la problemática a la que se enfrentaba esta comunidad. “La aparición y el desarrollo de lugares específicos para una población homosexual es concomitante de la creación de una identidad homoerótica y de la definición de unos modos propios de sociabilidad (Boivin, 2011: 158)”. La socialización del conocimiento permitió dar a conocer los discursos que definían a la identidad gay y a la vez los nuevos caminos a seguir en pro de la lucha por el reconocimiento de los derechos de los homosexuales mexicanos. Así como también para diseñar estrategias que ayudaran a enfrentar la discriminación y la homofobia.

Una de las preguntas que estuvieron presentes desde que me adentré en la bibliografía que aborda dicho tema interrogaba sobre cómo era representada la homosexualidad en el arte mexicano de antes de la década de los ochenta. Conforme avanzaba en la investigación, la respuesta se fue esclareciendo poco a poco. Y pude saber que las representaciones de homosexualidad que aparecían en las artes mexicanas tenían mucho que ver con los discursos, con el cómo era entendida la homosexualidad del periodo histórico en el que era creada la obra en cuestión. Por ejemplo, es muy común que hasta antes de los años sesenta, fuera de muchas obras que sólo tienen guiños o referencias, la representación más común fuera la del homosexual angustiado y atormentado por su sexualidad “anormal”. También es muy común la representación de la figura del homosexual afeminado.<sup>13</sup> Y no fue sino hasta la década de los setenta cuando estas representaciones iniciaron a ser cuestionadas. A partir de entonces, en algunos casos, se puede afirmar que los homosexuales que aparecen representados en las artes visuales se pueden definir como portadores de una identidad (o identificación) gay.<sup>14</sup>

Argumenté en páginas anteriores que a la par de movimientos e individuos que militan a favor del reconocimiento de las identidades no heterosexuales, desde hace varias décadas, una gran cantidad de artistas han utilizado sus creaciones para cuestionar los discursos que legitiman la discriminación hacia los homosexuales. En el ensayo “HOMO-RESISTENCIAS EN MÉXICO, 1977-1988: Estrategias para salir de los sótanos clandestinos de la vida social”, Antoine Rodríguez enumera “algunas actividades y producciones culturales que contribuyeron a legitimar socialmente puntos de vistas y enfoques plurales sobre las relaciones entre individuos de mismo sexo” (Rodríguez, 2013: 124). En ese mismo ensayo, Rodríguez sostiene que si bien las organizaciones militantes fueron las primeras en conquistar espacios públicos, sin embargo “la visibilidad

---

<sup>13</sup> Hablo aquí de las artes en general, no sólo de pintura o fotografía.

<sup>14</sup> La apropiación de la identidad gay en México se dio, según Rodrigo Laguarda (2009), a partir de la segunda mitad de la década de los setenta. Laguarda reconoce que para ese entonces ya estaba arraigado en nuestro país el término “ambiente” que definía de alguna forma a un grupo de homosexuales que se identificaban por el gusto de frecuentar espacios donde se encontraban con gente de cierto tipo de ideología que los hacía “afines”. Lo anterior, según este mismo autor, facilitó de cierta forma la asimilación de la identidad gay, en espacios que formaban parte del ambiente, frecuentado por sujetos homosexuales. Aquí hay que resaltar que si bien el término ambiente se empleaba ya desde unos años antes de la conformación y/o difusión del término gay, sin embargo, poco a poco fue siendo reemplazado por este último. Los sitios de ambiente pasaron a ser llamados como sitios gay. En épocas recientes aún se utiliza aunque de cierta forma ha pasado a ser un arcaísmo de la jerga gay.

homosexual también pasó por otros canales paralelos, a veces conectados con los grupos militantes, en ámbitos culturales particulares así como en algunas zonas urbanas” (Rodríguez, 2013: 124).

Así que, desde finales de la década de los setenta, por un lado había militantes luchando por la apertura de espacios en los cuales pudieran convivir sin ser agredidos incluso por el mismo personal que atendía los establecimientos, y por el otro teníamos a algunos artistas y promotores culturales que estaban interesados en la apertura de espacios en los cuales se pudiera crear y/o difundir arte en el cual aparecían representaciones de homosexualidad.

Dos espacios que han pasado a formar parte importante de la cultura homosexual en México son:

1) La Semana Cultural Lésbica-Gay: Sobre la SCLG, Carlos Monsiváis en el catálogo conmemorativo de los quince años de la SCLG, publicado en el 2002, dice: “en los años de la Semana Cultural Gay en el Chopo las exposiciones han convocado el interés solidario de homosexuales y heterosexuales, y han mostrado el nivel artístico ciertamente desigual, claramente militante en algún orden, de los creadores con otra temática amorosa y sexual” (Monsiváis, 2002a: 9). A partir de ésta definición podemos darnos cuenta de que uno de los puntos fuertes de la Semana Cultural Lésbica-Gay ha sido el que, desde un acontecimiento cultural, se pueda hablar temas que tienen que ver con arte y militancia.

2) El Taller Documentación Visual: El TDV funcionó como una plataforma para la creación y difusión del arte con tema gay. El TDV, al igual que la SCLG, fue también patrocinado por la Máxima Casa de Estudios vía la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) y tuvo su sede en el edificio de la Antigua Academia de San Carlos, en el cual se llevó a cabo por quince años consecutivos. Sobre el Taller Documentación Visual, Arturo Jiménez dice:

Durante 15 años los integrantes crearon, de manera colectiva, sin firmas individuales y en el espíritu renacentista de los talleres de maestros y aprendices, una incontable producción en pintura, fotografía, gráfica, collage, ambientaciones y otros géneros. [...] [Abordaban] temas disímbolos, como la guerra, el SIDA, la

artesanía, la muerte, el arte, la religión, el dinero y la cultura gay, entre otros (Jiménez, 2006: párr.1)”.

Al igual que Jiménez, también José de Santiago Silva en el artículo “Creación artística y docencia” comenta sobre la “particular” forma de trabajo que tuvo el Taller Documentación Visual. Al respecto el autor dice que: “dio paso a comunidades de aprendizaje [...]. A menudo los estudiantes llegaron a colaborar con los maestros si no en la ejecución sí en la discusión inherente a la gestación de la obra plástica: su intención, su problemática de forma y contenido” (De Santiago: 2004, 15). Esta sociabilización de la información se traducía en formas específicas de representación de *lo gay* y de otros temas que preocupaban a la militancia gay de la década de los ochenta —el VIH/SIDA y la homofobia, por ejemplo—.

Lo anterior ilustra algo que mencioné unas páginas atrás en este mismo apartado: todo movimiento sociopolítico requiere de un espacio donde los encargados de dicho movimiento construyan un discurso que cuestione el conocimiento existente. El TDV funcionó como un espacio para la creación y difusión de lo que muchos críticos han venido a etiquetar como arte gay.

Quiero resaltar que ha sido de crucial importancia incluir este apartado sobre espacios homosociales en mi tesis ya que éste me permite demostrar cómo fue de crucial importancia la creación de espacios en los cuales se creara o se expusiera arte con temática homosexual. La importancia de crear este tipo de espacios radicó principalmente en que los artistas pudieron unirse, a través de su arte, en lucha por el reconocimiento de la legitimidad de los derechos homosexuales y de las personas portadoras del virus del VIH o enfermas de SIDA.

### **1.3.3. ¿Se puede hablar de un arte gay?**

Al revisar la historia del arte con tema gay en México me he dado cuenta de que desde antes de la emergencia del Movimiento de Liberación Homosexual se crearon novelas, grabados, fotos, pintura, música, teatro y otras manifestaciones culturales que incluían

representaciones de homosexualidad. Al sumergirme en bibliografía que aborda este tipo de representaciones descubrí que la representación del cuerpo homosexual se ha venido modificando a lo largo de las décadas; que sobre todo en los últimos treinta años se ha experimentado una serie de cambios radicales en la forma de representar a la homosexualidad y a los cuerpos homosexuales en las artes mexicanas. Lo anterior sobre todo a partir de la creación del Taller Documentación Visual y de la Semana Cultural Lésbica-Gay. Antes de la aparición de la SCLG y del TDV la representación predominante es la del homosexual “afeminado”. Tres ejemplos, de este tipo de representación, que no han pasado de largo para la crítica especializada en el tema son: 1) los grabados de José Guadalupe Posada sobre el baile de los cuarenta y uno,<sup>15</sup> 2) las fotografías del Archivo Casasola, que datan de principio del siglo pasado, sobre homosexuales en la Cárcel de Belem y 3) una pintura titulada *Los paranoicos, los espirotufláuticos, los megalómanos* de Antonio Ruiz (El Corcito).<sup>16</sup>

Fue el proceso histórico al que ahora se le conoce como “politización de la sexualidad” —impulsado por los movimientos feministas y los movimientos gays—, el que mayormente influyó en la forma en la que se presenta/representa a los homosexuales en las artes. Dichos movimientos cuestionaron los discursos del sistema sexo-género; y con esto se evidenció el status de subordinación y marginación en el que se encontraban los homosexuales en México. Como afirman varios autores —Arguello (2013) Marquet (2010), Laguarda (2009), Monsiváis (2002b)—, con la emergencia del término gay se dio un proceso de personalización e identificación que vino a promover los ideales que este nuevo término engendraba: una reivindicación de la homosexualidad. El término, además del reconocimiento del derecho a la legitimidad de los homosexuales, dio, según los autores mencionados, la posibilidad de creación y adjunción a un grupo mediante la identidad gay.

La emergencia y consolidación de la identidad gay significó buscar nuevas formas de representación de los homosexuales en el arte. A partir de entonces fue cada vez más

---

<sup>15</sup> “El baile de los cuarenta y uno” fue uno de los escándalos más sonados de inicios del siglo XX en México. El hecho se refiere a una redada realizada el 18 de noviembre de 1901, durante el mandato de Porfirio Díaz, en la calle de la Paz (hoy calle Ezequiel Montes). Dicha redada tuvo como propósito el arrestar a un grupo de hombres que se encontraban en un baile; en dicho baile, 22 hombres están “vestidos como hombres” y 19 “vestidos como mujeres”.

<sup>16</sup> En esta pintura de El Corcito aparecen retratados los personajes más representativos de un grupo de intelectuales mexicanos conocidos como “Los Contemporáneos”.

común que se dejara de lado tanto la representación en la que los sujetos aparecían “feminizados”; así como tampoco se recurrió con tanta frecuencia a cierta forma de representación anclada en la tradición del arte clásico de la Grecia Antigua (idolatría del efebo, del desnudo masculino sin que los genitales fueran una parte central en la composición de las obras). A partir de la aparición en el medio cultural mexicano de la Semana Cultural Lésbica-Gay y del Taller Documentación Visual ya no se recurrió tanto a dichas fórmulas. A partir de entonces se marcó una clara ruptura en la forma de representar a los homosexuales en el arte en México. En las obras expuestas por ambos proyectos es, por ejemplo, muy frecuente que los genitales masculinos, de tamaños desproporcionados y en erección, formen una parte central en la composición.

La revisión de bibliografía que aborda el tema, en específico los textos incluidos el catálogo del TDV y los incluidos en los seis catálogos de la Semana Cultural Lésbica-Gay, he descubierto que se aborda con mucha frecuencia la interrogante de si se puede hablar o no de un arte gay. Y en caso de que sea posible, se cuestionan algunos de estos escritos, qué tipo de arte sería éste; y sobre todo en qué se diferenciaría de otras expresiones artísticas.

En el artículo titulado “Cuando se habla de arte gay...”, Edgardo Ganado Kim y José Antonio Cordero, dicen estar en desacuerdo en la postura de ciertos críticos que sustentan que la Semana Cultural Lésbica-Gay le ha dado prioridad al arte gay. En primera instancia los autores manifiestan que no están de acuerdo en la existencia de un arte esencialmente gay y en segunda argumentan sobre el arte que se ha expuesto en la SCLG que: “la temática puede ser homosexual, pero en realidad se ha extendido a otras áreas como la salud, los medios de comunicación, la represión, la violencia, los replanteamientos sobre género, y nuestra concepción contemporánea del cuerpo. (Cordero y Ganado, 2002: 45)”. Es decir que, para estos autores, no se puede hablar de arte gay, por el simple motivo de que no se habla de un arte médico o arte histórico.

Carlos Monsiváis (2002a) dice sobre dichas interrogante: “Si no hay tal cosa como un arte gay, tampoco hay manera de evitar que el tema se convierta en el adjetivo de las obras”. Ahora bien, como dice Monsiváis, quizás no se pueda hablar de *arte gay* como tal, pero se puede hablar de *arte con temática gay*, el cual está definido a partir de las representaciones que utilizan los artistas en sus obras para mostrar homoerotismo y

problemáticas relacionadas con la condición homosexual en México. Para el caso de mi investigación, ésta será la postura que tomaré.

Sobre esta nueva forma en que se presenta-representa al homoerotismo, Edgardo Ganado Kim y José Antonio Cordero (2002), cuentan que: “Las artes plásticas en México [...], han preferido hurgar en algo supuestamente más íntimo, menos público y donde radica el deseo, motor de las turbinas de la preferencia sexual: el cuerpo”. Para el discurso mexicano del sistema sexo-género, el cuerpo, tanto el femenino como el masculino, está construido por discursos que señalan que sus orificios y protuberancias tienen un uso específico. Y quienes violan las normas de esas especificidades (marcadas por la sociedad y su cultura), contradicen los discursos elaborados en torno a los cuerpos y a los roles de género.

En la mayoría de las obras de temática gay incluidas en el catálogo TDV, el cuerpo es parte central. Los cuerpos que aparecen en las imágenes pueden ser travestidos, desnudos, jóvenes, viejos, sanos o enfermos; la representación más común es la de cuerpos musculosos, viriles.

Lo anterior quizás se deba a que, como señala Boivin, a partir de la aparición de la epidemia del VIH/SIDA, como una forma de escapar al estigma,

“los militantes [gays], en su afán de destruir los prejuicios, tienden a redefinir la identidad homosexual liberándose de la imagen del homosexual afeminado: el súper macho se vuelve el nuevo ideal del hombre homosexual y evoluciona hacia un estilo que «pone el acento en la virilidad» [...] el homosexual se vuelve gay: joven, moderno, viril. (Boivin, 2011: 173)”.

Tomando en cuenta lo dicho por Boivin puedo darle respuesta a una de las preguntas que enunciaba unas páginas atrás. A la pregunta sobre cómo y de qué manera el cuerpo se convierte en vehículo y medio expresivo. David Le Breton dice que el cuerpo “se presta para el análisis [...] ya que pertenece, por derecho propio, a la cepa de identidad del hombre [...] por estar en el centro de la acción individual y colectiva, en el centro del simbolismo social, el cuerpo es un elemento de gran alcance para un análisis que pretenda una mejor aprehensión del presente” (Le Breton, 2010: 7). Según Le Bretón, al cuerpo se le

asigna un simbolismo o discursos que lo construyen. Dicho simbolismo asignado al cuerpo varía de una sociedad a otra. Y es así como el cuerpo se vuelve un medio expresivo. Sobre todo porque a éste se le dota de signos y símbolos a los que los sujetos que lo observan pueden decodificar. Los significados atribuidos al cuerpo los artistas del Taller Documentación Visual los utilizan para dar sentido a su obra.

A partir de lo anterior puedo afirmar que la pintura y la foto con temática homosexual se nutren de simbología social; simbología que remite a representaciones, representaciones que a la vez remiten a ciertas identidades. Y para muchos artistas que trabajaban con representaciones de homosexualidad, el SIDA planteó una nueva forma de representación. Por primera vez en el contenido ya no era la simple representación del deseo homosexual. Exigió a los artistas representar al cuerpo homosexual ya no con una fuerte carga en el deseo homoerótico, sino que implicaba abordar otras temáticas que definirían a la identidad gay.

A manera de resumen y conclusión para este apartado quiero resaltar que uno de los puntos de los que parte mi investigación es la idea de que en la pintura y la fotografía creada por el Taller Documentación Visual existen representaciones sociales a partir de las cuales se pueden reconstruir los discursos que estaban en boga sobre la condición homosexual y el VIH/SIDA en las décadas de 80 y 90 en México. Para esto, repito, parto de la premisa de que los artistas tenían una postura política con respecto a la homosexualidad y el VIH/SIDA. Teniendo eso como base, analizaré cómo los artistas del TDV y de la SCLG, a través de la representación del cuerpo homosexual masculino en la pintura y la fotografía, reflexionan sobre el eje conductor de mi investigación: las representaciones del VIH/SIDA en las imágenes con temática gay creadas por el TDV. Lo anterior me permitirá responder a mi pregunta de investigación: ¿Cuáles son las representaciones de las que se valen los artistas del Taller Documentación Visual para mostrar, a través de su pintura y fotografía, la discriminación y estigmatización que sufrían los homosexuales a raíz de la aparición del VIH/SIDA en México?

## Capítulo 2. Apartado teórico-metodológico

### 2.1. ¿Cómo llegué al catálogo del que obtengo mi material de análisis?

Al acercarme por primera vez a un grupo de catálogos que reunían fotografías y pinturas que hacían referencia a algunas épocas que fueron de crucial importancia para el movimiento LGBT en México, supe que era importante llevar a cabo una investigación al respecto. Las imágenes por sí mismas eran ricas en representaciones de diversos estereotipos que existen sobre el homosexual mexicano. Después de una primera revisión a esos catálogos, identifiqué que a partir de las representaciones existentes en esas imágenes era posible localizar y analizar ciertos discursos que existían en México sobre homosexualidad y VIH/SIDA, sobre homosexualidad y homofobia así como sobre homosexualidad y masculinidad.

En primera instancia, obtuve y revisé minuciosamente los seis catálogos en los que se recopila la obra expuesta a lo largo de veinticinco años de la Semana Cultural Lésbica-Gay. En ellos se incluyen casi todas las obras expuestas en el marco de la Semana Cultural Lésbica-Gay. Vale la pena recordar que gracias a este espacio se han dado a conocer obras con tema homoerótico creadas principalmente en el último siglo. Después de este primer acercamiento a las imágenes, a la “materia prima”, me di a la tarea de rastrear textos que abordaran el tema de las representaciones de homosexualidad en el arte. Y fue gracias a este paso que llegué al catálogo en el que se recopila la mayoría de la obra creada por el Taller Documentación Visual. En el catálogo además de la obra del TDV también se reúne una buena cantidad de textos; algunos de estos escritos por los mismos artistas del TDV. En ellos se abordan, entre otros, temas que giran en torno al arte, la homosexualidad y VIH/SIDA

Ese mismo proceso de recopilación de fuentes me llevó a advertir que además de que ambos proyectos —la Semana Cultural Lésbica-Gay y el Taller Documentación Visual—trabajaban representaciones de homosexualidad en el arte, también les unía coincidir en un mismo periodo histórico. Fue por esto mismo que en un principio mi proyecto de tesis de maestría pretendía algo muy ambicioso y arriesgado: encontrar otros

ejes temáticos —además de los ya mencionados— que unieran a ambos espacios para con base en eso emprender el análisis de imágenes con tema gay.

Sin embargo, a raíz de consejos siempre críticos y constructivos por parte de mis directores de tesis, profesoras del PIEM y compañeros de la Maestría en Estudios de Género, decidí acotar el tema y quedarme sólo con la obra creada por el Taller Documentación Visual. Lo anterior me permitiría un análisis más a detalle del arte que seleccionara como material de análisis.

Vale la pena resaltar que conocer cómo, cuándo, dónde y qué artistas estuvieron involucrados en la Semana Cultural Lésbica-Gay me ayudó a entender y analizar de manera más profunda las representaciones que los artistas del TDV hacen en sus obras sobre homosexualidad y VIH/SIDA. Asimismo, el conocimiento sobre la Semana Cultural Lésbica-Gay me permitió enmarcar la obra del Taller Documentación Visual como uno, y no el único, de los grupos de artistas preocupados por cuestionar, mediante su obra, los discursos que normaban la sexualidad y los discursos a través de los cuales se estigmatiza a las personas portadoras de VIH o enfermas de SIDA.

## **2.2 ¿Cómo llevé a cabo el proceso de selección de las nueve imágenes del TDV que conforman mi corpus de análisis?**

Debido a la difusión casi nula de la fotografía y la pintura mexicana con tema homoerótico en México, se podría pensar que hay poca producción. Sin embargo hace falta adentrarse apenas un poco para descubrir que el tema ha sido tratado por una gran cantidad de artistas, sobre todo a lo largo del último siglo. En el primer año de mi maestría, al inicio de esta investigación, tenía yo como objetivo el analizar las representaciones de homosexualidad en la fotografía y la pintura mexicana. Conforme di los primeros pasos en la investigación me di cuenta que, por la gran cantidad de producción, dicha tarea requería mucho más tiempo del que disponía para realizar una tesis de maestría. Ese fue uno de los primeros problemas, y quizás el más grande, al que me enfrené en esta investigación. La revisión de los textos que abordan el arte con tema homoerótico en México, me llevó a identificar la crucial importancia que para el movimiento tuvo el TDV; fue por esto mismo que decidí emprender un análisis de la producción de este colectivo.

A partir de esa decisión de estudiar la obra del Taller Documentación Visual, por muchos meses no dejé de plantearme la interrogante sobre cómo estudiar la obra de este colectivo que manejó temas tan disímiles. Tuve dicha preocupación, sobre todo por el corto tiempo —dos años— que tenemos en la Maestría en Estudios de Género del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM), en el Colegio de México, para llevar a cabo la investigación y redacción de nuestra tesis. Fue por esto mismo, y gracias a los consejos de mis profesoras, compañeros de la maestría y directores de tesis que me di a la tarea de buscar la forma de delimitar al mínimo el número de obras del Taller Documentación Visual que utilizaría para mi análisis.

Ahora bien, ¿cómo seleccioné sólo nueve imágenes de las poco más de cuatrocientas que vienen incluidas en el catálogo en el que se recopila la obra del TDV? Para enmarcar el proceso de selección de estas nueve imágenes, el antecedente es el trabajo de investigación y redacción que realicé para mi tesis de licenciatura, mismo que fue de gran apoyo para llegar a los temas de mi interés. De 2010 a 2012, escribí mi tesis de licenciatura sobre la novela *El vampiro de la colonia Roma* (García: 2012). Para dicha tesis, con ayuda de la sociocrítica de Edmond Cross, llevé a cabo una investigación que tenía

como base la idea de que en dicha novela se identificaban ciertos rasgos de lo que algunos académicos llaman ideología, identidad o identificación gay. Dicha investigación implicó un análisis socio-histórico sobre la condición homosexual en México desde inicios del siglo pasado y su modificación a raíz de la emergencia de la identidad gay en México. Mi tesis consistió en mostrar la manera en que las personas homosexuales se veían representadas en *El vampiro de la colonia Roma*. Estos intereses de investigación contribuyeron a delimitar que el análisis se centrara en la obra del Taller Documentación Visual.

La presente investigación continúa en la línea de investigación sobre la condición homosexual en México y su representación en las artes. Mientras que la investigación en torno a *El vampiro de la colonia Roma* se centró en el periodo que va de inicios del siglo pasado hasta la emergencia de la identidad gay en México, la presente investigación se ubica en el periodo de la emergencia del VIH/SIDA en México. Centro mi atención en el análisis de la representación de los discursos que existían en torno a la enfermedad y cómo es que estos discursos fueron retomados en el arte creado por el grupo de artistas que conformaron al TDV.

La selección de mi material la realicé en el verano del 2013. El acercamiento a profundidad al material de análisis permitió advertir que de las más de cuatrocientas imágenes incluidas en el catálogo del TDV, no todas hacían referencia a la homosexualidad. Algunas de estas tienen como tema central la desigualdad social y conflictos sociopolíticos que estaban en boga en los años que el Taller Documentación Visual estuvo en activo. Estas imágenes, las que no tenían una referencia directa al tema central de interés en la investigación (la representación de homosexualidad en el arte), fueron las primeras descartadas para formar parte de mi corpus de análisis.

Mi presente tesis tiene como fin analizar representaciones sociales en torno al VIH/SIDA en la obra del Taller Documentación Visual para responder a la pregunta de investigación ¿Cuáles son las representaciones de las que se valen los artistas del TDV para mostrar, a través de su pintura y fotografía, la discriminación y estigmatización que sufrían los homosexuales a raíz de la aparición del VIH/SIDA en México? Por sí misma la pregunta me dio el segundo filtro de selección: dejé de lado a las imágenes de carácter abstracto. Me interesaba analizar representaciones que no se prestaran a ambigüedades de

interpretación. Después de estas dos grandes delimitaciones aún seguía siendo considerable el número de imágenes que quedaban como posibles conformantes de mi corpus.

En este paso de la delimitación corroboré algo que desde el inicio era una intuición sobre la obra creada por los artistas del TDV: el tema del VIH/SIDA estaba presente en una gran cantidad de sus obras. Erving Goffman (1991: 136) sostiene que “la representatividad determinable es, pues, una de las condiciones que debiera cumplir toda colección de fotografías [con las que se quiera trabajar en una investigación]”. Tomando en cuenta lo anterior, como eje representativo o temático decidí que en las imágenes que seleccionara debían aparecer cuerpos masculinos con una clara referencia al tema del VIH/SIDA. Aunque llevar a cabo un análisis con poco más de sesenta imágenes seguía siendo una empresa difícil de emprender dadas las dificultades de tiempo y páginas que le podemos dedicar a nuestra tesis de maestría.

En ese punto de la investigación, llevé a cabo un ejercicio que me resultó productivo para definir el material con el que trabajaría: retomé la pregunta de investigación, —que fue resultado posterior de mi hipótesis— y, por escrito, le di respuesta a partir de lo que veía en cada una de las más de sesenta imágenes restantes. Al momento de reunir y analizar dichas respuestas me di cuenta que se repetían ciertas representaciones y que algo que siempre estaba presente en las imágenes era la postura política que caracterizó al TDV. A partir de ello identifiqué en las imágenes tres ejes temáticos que fueron centrales en la producción del Taller Documentación Visual:

a) la lucha por la legitimidad y el reconocimiento de los derechos de las personas homosexuales;

b) el cuestionamiento de los discursos eclesiaísticos, médicos y gubernamentales que señalaban a los homosexuales como los únicos que podían contraer el VIH/SIDA —y por lo tanto, como los responsables de la propagación de la pandemia—;

c) el interés por parte de los artistas por crear campañas para ayudar a difundir información —científica— sobre la pandemia del SIDA para lo cual diseñaron una gran cantidad de carteles.

Al hacer la revisión de los textos resultantes de esta parte del proceso de selección tomé en cuenta uno de los consejos que Goffman da a los investigadores que utilizan imágenes como fuente de análisis. Me preocupé por seleccionar diversas imágenes que aportaran un abanico de “distintos planos contextuales secundarios que vinieran a aclarar diferencias ocultas (Goffman, 1991: 138)”. Así fue como seleccioné un número de imágenes que me permitiera analizar los tres ejes en los que identifiqué que se articulan las preocupaciones del TDV; y a la vez me preocupé porque fuera un número tal de imágenes que permitiera el análisis de los contextos secundarios de los que habla Goffman. Como resultado de este paso en la selección, obtuve nueve imágenes. A continuación describo estas nueve imágenes.

## 2.3 Presentación de mi material de análisis

En las siguientes páginas describo las nueve imágenes que se utilizaron como fuente de información para el análisis de representaciones en la obra del Taller Documentación Visual. En este apartado me limitaré sólo a describirlas. El análisis lo desarrollaré a partir del siguiente capítulo.

### 1. TDV. *Sin título*, 1994<sup>17</sup>

En la fotografía aparece retratado, de cuerpo entero, un hombre entre los treinta y los cuarenta años de edad. Es moreno claro. Este único personaje de la fotografía está recargado sobre una pared en una postura relajada. Llama la atención de la fotografía el que el sujeto está usando indumentaria que se puede considerar femenina. Usa unas pantimedias de malla rojas sostenidas por un ligero negro. Usa un short de licra rojo y una blusa del mismo color en forma de *corsé*. Esta última prenda, al contrario que los corsés tradicionales, va abierta al frente, sujeta por un cordón rojo y deja al descubierto el pecho sin vello, del personaje. El rostro del personaje es inexpresivo y ve directamente la cámara.

Respecto a los accesorios, llama la atención un pendiente en forma de argolla que el sujeto lleva en la oreja izquierda. Otro elemento que *feminiza* al personaje es el cabello largo y negro, sin sujetar, que le llega un poco más abajo de los hombros.

Todos estos “símbolos de feminidad” se ven contrastados por otros accesorios y ciertos rasgos del personaje que resaltan su masculinidad: barba un poco crecida, manos nervudas, venosas, botas negras tipo vaquero, su postura—sostiene con ambas manos la hebilla de su cinturón—, y una gabardina en colores gris, negro y blanco. También resalta en de la indumentaria del personaje, en la pierna izquierda entre las medias



<sup>17</sup> Imagen incluida en la página 403 del catálogo que recopila la obra del Taller Documentación Visual. El catálogo fue compilado por Antonio Salazar (2004).

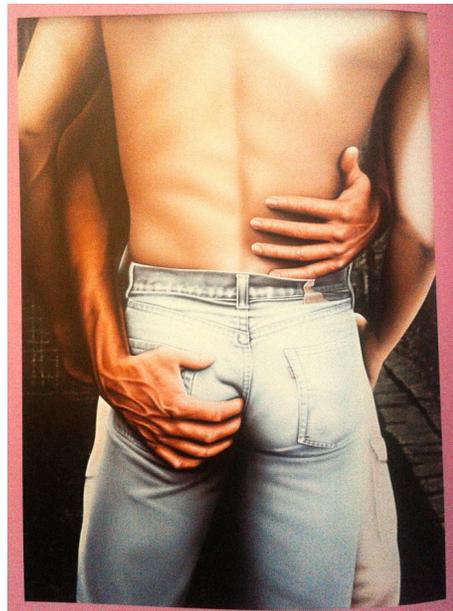
—pantis— y el short de licra, un preservativo. En esa misma pierna, casi a la misma altura, las mallas están rasgadas.

El espacio en el que el personaje está fotografiado es un espacio exterior. Hay mucha luz y parece ser de día. La postura en la que se encuentra y su indumentaria hacen pensar que el personaje se dedica a la prostitución.

A la derecha del personaje se encuentra el marco de una puerta de madera de color café claro. El sujeto de la foto está recargado sobre una pared que seguramente en alguna época fue blanca. Sin embargo, en la foto, la pintura se ve desgastada, con señales de humedad. En la parte inferior izquierda de la fotografía aparece la pregunta ¿qué es ser gay? Dicha pregunta simula estar escrita sobre la pared, sin embargo, se advierte que fue agregada en una intervención posterior, en un “retoque” de la fotografía. El piso o la banqueta sobre la que se encuentra el personaje es de ladrillo.

## 2. TDV. *Lo que hace la mano, hace la tras (el manitas)*. 1990<sup>18</sup>

En la composición de *Lo que hace la mano, hace la tras (el manitas)* aparecen dos torsos masculinos. Uno de ellos está de espaldas al espectador de la imagen. Aparentemente ambos tienen el torso desnudo. El personaje que está de espaldas al espectador lleva puestos unos ajustados jeans azul cielo que se ciernen a sus pronunciadas nalgas. De los jeans azules, la etiqueta de la marca del pantalón fue arrancada. Aparece sólo una pequeña porción de la misma. A partir de ese pequeño fragmento, y de otra rasgo distintivo (listón rojo con la marca en la bolsa trasera izquierda de los jeans), se puede deducir que son marca *Levi's*. El torso de este personaje que aparece de espaldas al espectador, es un torso musculoso, podría decirse que fue esculpido en sesiones de ejercicio. La piel es de un tono



<sup>18</sup> Imagen incluida en: Salazar, 2004: 428.

más claro que la del segundo personaje. Aunque en la imagen incluida en el catálogo no se puede apreciar muy claramente, en el cuadro original, que mide aproximadamente un metro con veinte centímetros, se identifica nítidamente un círculo en la bolsa derecha del personaje; un círculo que hace referencia a un condón.

Del segundo personaje sólo podemos ver las manos nervudas, venosas, de dedos largos y finos. Una de estas manos se introduce en la hendidura de las nalgas del torso que aparece en primer plano. La otra, de uñas bien cuidadas, está colocada en la espalda del primer personaje. Además de las manos, también se ve una pequeña porción de las piernas del segundo personaje quien lleva puestos unos pantalones color beige con bolsas laterales. El espacio en el que se encuentran parece ser un lugar público y aparentemente es de noche.

¿Qué relación tiene el título de la pintura con lo que aparece representado en ella? “Lo que hace la mano, hace la tras” es un refrán mexicano que tiene que ver con la imitación. Se podría explicar de la siguiente manera: lo que hace sujeto A, lo imita un sujeto B.

Así, el título de este trabajo del Taller Documentación Visual describe la acción que se está llevando a cabo en la pintura. En ella lo que podemos apreciar son: el torso de un personaje del que no podemos ver las manos y un segundo personaje del que sólo vemos unas manos. Son unas manos inquietas que exploran en las nalgas del personaje que lleva puestos unos jeans azul cielo. Podemos deducir que lo que hacen esas manos inquietas, que sí podemos ver, lo hacen también —al otro cuerpo— las otras manos que no podemos ver: *lo que me tocas, te lo toco*.

### **3. TDV. *El Santo señor del sidario*. 1991<sup>19</sup>**

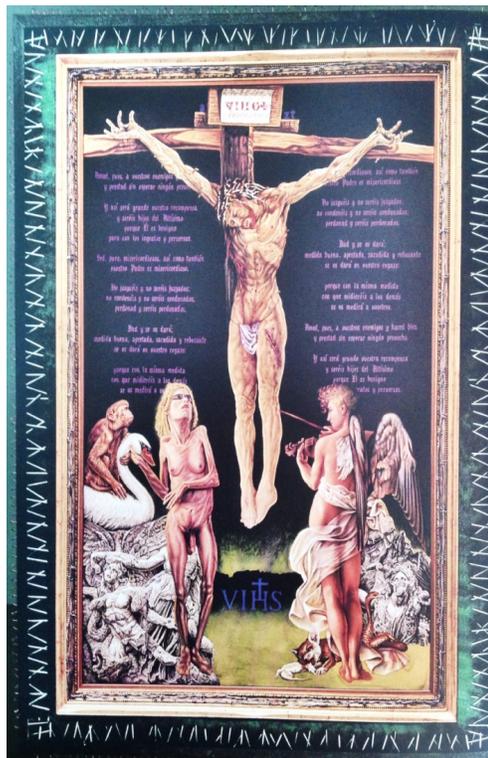
En la pintura titulada *El Santo señor del sidario*, se presentan tres cuerpos: un Cristo crucificado, un ángel que toca el violín y un sujeto intersexuado. Dos de estos cuerpos están semidesnudos. El tercero está desnudo. Además de estos cuerpos, también en la imagen

---

<sup>19</sup> Imagen incluida en: Salazar, 2004: 446

aparecen un mono, un ganso, una serpiente, una iguana y un zorro. La imagen, más de la mitad, tiene un fondo negro; la parte restante es de color amarillo obscuro.

El Cristo ocupa la parte central en la composición. Es más robusto y más alto que los otros dos personajes. A los costados izquierda y derecha del madero en el que el Cristo está crucificado aparece, en color violeta, el siguiente texto.



Amad, pues, a vuestros enemigos/ y prestad sin esperar ningún provecho/ Y así será grande vuestra recompensa/ y seréis hijos del altísimo/ porque Él es benigno/ para con los ingratos y los perversos./ Sed pues misericordiosos, así como/ también vuestro padre es misericordioso./ No juzguéis y no seréis juzgados;/ no condenéis y no serás condenados; perdonad y seréis perdonados./ Dad y se os dará;/ medida buena, apretada, sacudida y rebosante/ se os dará en vuestro regazo:/ Porque con la misma medida con que midiereis a los demás/ se os medirá a vosotros/ sed misericordiosos, como también/ vuestro Padre es misericordioso/. No juzguéis y no seréis juzgados;/ no condenéis y no serás condenados; perdonad y seréis perdonados./ Dad y se os dará;/ medida buena, apretada, sacudida y rebosante/ se os dará en vuestro regazo:/ Porque con la misma medida con que midiereis a los demás/ se os medirá a vosotros./ Amad, pues, a vuestros enemigos y haced el bien/ y prestad sin esperar ningún provecho/. Y así será grande vuestra recompensa/ y seréis hijos del altísimo/ porque Él es benigno/ para con los ingratos y los perversos./

De manera general, esos son los personajes y los detalles que aparecen en *El Santo señor del sidario*. Ahora explicaré características específicas de cómo es que cada personaje aparece representado. Iniciaré con el Cristo.

El título de la pintura sin duda hace referencia al Cristo que ocupa el centro de la composición. Es él el *Santo señor del sidario*. En el cuerpo de *El Santo señor del sidario*, se pueden observar las marcas “comunes” con las que se representa a Jesús crucificado: una corona de espinas, una herida en el costado izquierdo y clavos que atraviesan las palmas de sus manos. Hasta ahí todo pareciera encajar con una representación común de “Jesús Crucificado”. Sin embargo, los artistas del Taller Documentación Visual se valieron de otros signos/símbolos para deconstruir dicha representación tradicional. Por ejemplo, el taparrabos que cubre su sexo es diminuto, en la pierna derecha tiene la marca, con pintura roja, de un beso. Y también en esa misma pierna, a la altura de los genitales, tiene una enorme herida. En el torso y los brazos, tiene pequeñas heridas hechas por pinchazos de espinas. En algunas heridas aún conserva un trozo de la espina. Al cuerpo de Cristo, al igual que al personaje intersexuado, en la pintura, se le representa muy delgado, con “la carne pegada a los huesos”.

Del madero en el que está crucificado el Santo señor del sidario, sólo aparece una tercera parte. No se aprecia el tronco. Lo anterior da la impresión de que el Cristo se está elevando “al cielo” con todo y madero. El madero en el que se representa a *El Santo señor del sidario*, no es la representación tradicional de La Cruz. En este caso, la parte superior del madero, donde, en la representación tradicional se lee INRI<sup>20</sup>, en este caso se lee: *VIH 0+ por puto pacheco y promiscuo*. A los costados de esta leyenda aparecen las siglas AZT<sup>21</sup>.

Otro de los personajes que aparece en la pintura es un cuerpo con un miembro viril desproporcionado. También llaman la atención en la anatomía del personaje los senos muy desarrollados, el cabello muy rubio y el maquillaje que usa en ojos y boca. La forma en la que se representa a este cuerpo es una referencia directa a una fotografía del estadounidense Joel-Peter Witkin quien fotografiaba cuerpos “deformes”. Al igual que en la fotografía original (la del Witkin), a este cuerpo en *El Santo señor del sidario* se le representa muy

---

<sup>20</sup> INRI son las siglas de la frase latina IESVS NAZARENVS REX IVDAEORVM, la cual se traduce al español como: "Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos"

<sup>21</sup> El AZT fue el primer medicamento antirretroviral aprobado en 1987 como un medicamento para personas infectadas con el virus del VIH. Tenía una gran cantidad de efectos colaterales. El tratamiento a base de AZT, a finales de la década de los ochenta, era muy costoso y se puede decir que, comparado con los antirretrovirales que existen actualmente, poco efectivo.

delgado, con las piernas un poco abiertas y tocándole el cuello a un cisne. A diferencia de la de Witkin, en la pintura del TDV, al cisne lo monta un mono. El mono también tiene una mano colocada en el cuello del cisne.

El tercer personaje que aparece en *El Santo señor del sidario* es un ángel. Este tercer personaje, más que una referencia, es una copia de una de una pintura de Caravaggio. El ángel es rubio. Está de pie y de espaldas al espectador. Muestra sus alas. Sólo se ve una parte de su rostro. Toca un violín. Está cubierto con una sábana blanca. Las curvas de su cintura, y de sus nalgas, le dan un aspecto andrógino. Llama la atención la piel de este personaje. Al contrario de los otros dos, la piel no tiene arrugas o heridas. En el espacio que separa al ángel y al segundo personaje aquí descrito, aparece escrita con letras grandes la palabra VIHS.

Otros elementos que vale la pena resaltar de la composición son los animales que aparecen en la pintura. Ya con anterioridad mencioné al cisne y al mono que le monta. Aparecen también una serpiente, un zorro y una iguana. El zorro está mordiendo a la iguana. Brota sangre de la herida. La serpiente aparece erguida. Estos tres animales están a los pies del ángel andrógino.

De la pintura *El Santo señor del sidario* del TDV también vale la pena hacer hincapié en ciertas especificidades del marco que tiene la pintura. Es un marco, posiblemente de madera pintado de color dorado. Sobre el marco se ha colocado un *alambre de púas* y alrededor tiene incrustados varios clavos. Lo cual, por sí mismo, es posiblemente una referencia a la corona que en la tradición cristiana se le coloca a Cristo antes de que sea crucificado.

#### **4. TDV. *Jesús y el diablo*. 1992/93/94<sup>22</sup>**

*Jesús y el diablo* es una fotografía en blanco y negro en la que aparecen dos personajes. Uno de ellos, el que se puede suponer que es el diablo, está sentado y sobre sus piernas sostiene al segundo personaje. Lo abraza. El diablo es representado de piel morena clara,

---

<sup>22</sup> Imagen incluida en: Salazar, 2004:461

barbado, fortachón, sano. Lleva puesta una camiseta (guardacamisa) blanca y tiene las piernas y los brazos desnudos. Es corpulento y velludo. De entre su pelo negrísimo brotan dos protuberancias que parecen dos pequeños cuernos. Además de ese rasgo “típico” en una de las representaciones más comunes del diablo, también se le añade una pezuña de caballo en el pie derecho, mientras que el izquierdo termina en una especie de punta que simula una cola. La fotografía está intervenida para agregarle esos detalles. No son parte de un disfraz que lleven puesto los personajes. Algo que vale la pena resaltar en la descripción de los cuerpos de los personajes, en específico de la mención que hice de la cola, es que por la postura en la que están colocados los personajes, la cola podría ser tanto de Jesús, como del diablo.



El diablo abraza a Jesús. Y Jesús también se abraza al diablo. Jesús está semidesnudo. Sólo lleva puesto un diminuto calzón blanco. El cuerpo de Jesús es muy delgado. *Está en los puros huesos*. Su mejilla descansa sobre la mejilla del diablo. De esa unión brota una luz. La mano derecha de Jesús rodea el cuello del diablo. Como ya lo dije con anterioridad, el diablo *se está cargando* a Jesús. La disposición de los cuerpos hace pensar en *La Piadosa* de Miguel Ángel. En la representación de dicho pintor, la virgen aparece cargando a su hijo muerto. En *Jesús y el diablo*, el diablo carga a otra de sus víctimas, a Jesús.

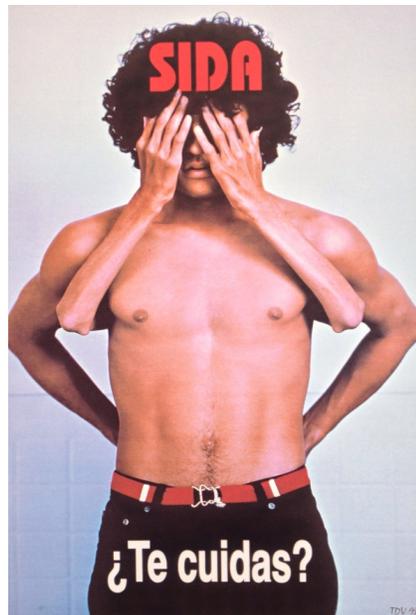
El espacio en el que se encuentran retratados podría ser una cama. En la base hay una sábana blanca. Las paredes están cubiertas por cortinas grises. Llaman la atención dos enormes floreros negros con flores de diferentes tipos: margaritas, nubes de novia, claveles y cempasúchil —la flor de los muertos en México—.

Vale la pena resaltar aquí que los dos personajes que aparecen en la fotografía son Antonio Salazar (creador y dirigente del Taller Documentación Visual) y Jesús, quien fuera su pareja sentimental hasta la muerte de este último a consecuencia del VIH/SIDA.

## 5. TDV. De la serie TDV SIDA: *SIDA ¿Te cuidas?* 1998<sup>23</sup>

Uno de los propósitos que se marcaron los artistas del Taller Documentación Visual con su arte, fue el de crear conciencia sobre los peligros de contraer el VIH/SIDA. Por ello se dieron a la tarea de diseñar una gran cantidad de carteles. El fin de estos carteles era fomentar las prácticas sexuales protegidas.

En la fotografía aparece el cuerpo de un hombre cuya edad podría oscilar entre los veinte y los treinta años. Tiene el torso desnudo. Es moreno claro. Sus pectorales y abdomen están bien definidos. Podría adivinarse que es un cuerpo esculpido a base de ejercicio. Tiene el pelo, negro, chino, un poco crecido. Está despeinado. Lleva puesto un pantalón negro. El color del pantalón hace que resalte el cinturón rojo. Las



manos las tiene echadas hacia atrás lo cual hace resaltar sus tetillas y los músculos de los brazos. En esas partes no tiene vello; sólo un poco en el vientre.

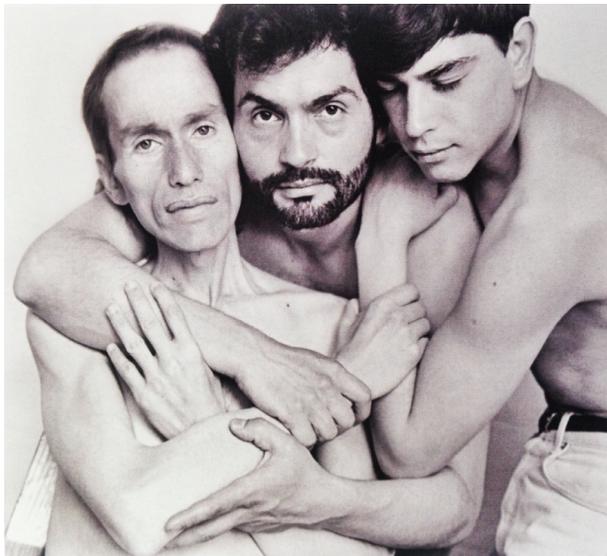
Detrás de él se adivina otra presencia, otro cuerpo. De ese segundo cuerpo sólo se ve parte de los brazos; con unas manos anónimas, delgadas y sin vello. No se puede decir si son brazos de hombre o mujer. El cuerpo, dueño de esas manos, por lo delgado, queda cubierto totalmente por el cuerpo del muchacho fortachón de los pantalones negros. Por las manos echadas hacia atrás del personaje de pantalones negros, se advierte que quiere tocar al personaje dueño de las manos huesudas que le cubren como un velo los ojos. El espacio donde están retratados, por la loseta (blanca), parece ser un baño.

En el cabello del personaje de pantalón negro está escrita, con grandes letras rojas, la palabra SIDA. Y sobre el pantalón en letras blancas, a la altura del sexo, la pregunta ¿te cuidas?

<sup>23</sup> Imagen incluida en: Salazar, 2004: 465

## 6. TDV. De la serie *Sí enfermedad: Sin título*. 1992<sup>24</sup>

Esta es sin duda una de las fotografías más conocidas del Taller Documentación Visual. Es una fotografía en blanco y negro. En ella aparecen tres cuerpos masculinos fundidos en un abrazo. Dos de ellos son de piel morena clara mientras que el tercer personaje es de piel más bien blanca y de ojos claros. Los tres están retratados de la cintura para arriba. Tienen el torso desnudo. Dos de ellos ven fijamente a la cámara. El tercero tiene los ojos cerrados. De izquierda a derecha, las características de los personajes son las siguientes:



Al personaje de la izquierda lo abraza el personaje del centro. Es muy delgado. Su piel es muy blanca. Al contrario de los otros dos personajes, tiene poco pelo. El pelo es de un color castaño claro; lo cual entra en contraste con el color del pelo (negrísimo) de los otros dos personajes del retrato. El color de la piel de este personaje es muy claro. También tiene cejas escasas. Es de ojos claros. Ve directamente a la cámara. Su edad está entre los treinta y los cuarenta años. Su rostro está inclinado hacia la derecha.

El segundo personaje, mismo que está abrazando al personaje de la izquierda ocupa el centro. Tiene el pelo muy negro. Es barbado y de cejas pobladas. Su edad está entre los treinta y cinco y los cuarenta años. Con brazos fuertes, su mano derecha rodea el cuello del personaje de la izquierda y sujeta una de las manos de dicho personaje. La mano del personaje de la izquierda sujeta al brazo del tercer personaje. Por el lugar que ocupa —en el centro del *trío*—, y por sus características físicas, se podría afirmar que dicho personaje representa cierto poder.

El tercer personaje es el más joven del *trío*. Tiene entre los veinte y los treinta años. Se abraza, con los ojos cerrados, al personaje del centro. Uno de sus brazos está sujeto por

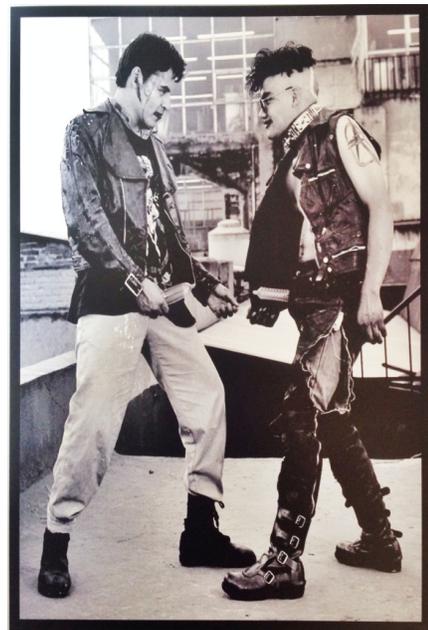
---

<sup>24</sup> Imagen incluida en: Salazar, 2004: 469.

el personaje delgado. Tiene el cabello negro y las cejas pobladas. Lleva un pantalón blanco sujeto por un cinturón negro.

### 7. TDV. De la serie TDV-SIDA, *sin título*. Sin fecha<sup>25</sup>

La fotografía que ocupa la página 491 del catálogo del TDV, es una fotografía en blanco y negro. En ella aparecen dos cuerpos masculinos. El espacio en el que se encuentran podría ser una azotea o un balcón. Al fondo se ve un edificio, un tinaco, una pared de ladrillos, unas láminas que cubren un techo. En el primer plano aparecen los dos cuerpos. Ambos posiblemente tienen entre los veinte y los treinta años de edad y son casi de la misma estatura. Los dos tienen el pelo muy negro. Ambos están de pie. Por la indumentaria que llevan puesta se puede deducir que son *darketos*.



El personaje de la derecha tiene un corte de pelo “convencional”. Su pelo es abundante y muy negro. Ve directamente a los ojos del otro personaje. En la sien izquierda tiene escritas las letras GR. Lleva puesta una chamarra de piel negra. La playera es del mismo color que la chamarra y tiene un estampado blanco en el frente. El personaje porta pantalones color gris y unas botas tipo militar. Está en una postura que se puede describir como “retadora”. En su mano derecha sostiene un preservativo que fue inflado, como un globo mientras que la izquierda parece avanzar para tocar otro preservativo. Este otro preservativo “sale” por el zíper del pantalón del otro personaje.

El otro personaje tiene un corte de pelo “estilizado”: las sienes y la parte trasera de la cabeza. Sin embargo la parte alta de su cabeza está poblada por una mata de cabello negrísimo y tupido. Este mismo personaje lleva unas botas “típicas” de lo que se conoce como *darketos*. Son botas de piel, con estoperoles, muchos broches, negras y que llegan

<sup>25</sup> Imagen incluida en: Salazar, 2004: 491.

casi a la rodilla. Lleva un pantalón negro, de piel. Del cierre frontal se escapa un condón que simula ser su pene. Lleva un chaleco, negro, de piel, con muchos cierres. En el brazo izquierdo de este personaje se puede ver el *símbolo de la paz*. En el cuello lleva un collar negro con estoperoles plateados. También, al igual que el otro personaje, tiene los labios pintados de negro. Esboza éste una sonrisa. Lleva unas gafas oscuras.

#### 8. TDV. De la serie. TDV SIDA: *Sin título: 1993*<sup>26</sup>

*No te hagas bolas, ¡usa condón!* Esta frase aparece en letras grandes, negras en la parte inferior de la imagen de la página 515 del catálogo que reúne la obra del Taller Documentación Visual. En la imagen aparecen tres cuerpos masculinos. No se puede ver el rostro de ninguno de los personajes. Están desnudos, son jóvenes y atléticos. Los tres son de piel morena clara. Dos de estos cuerpos tienen vello corporal. El otro es semi lampiño. Los personajes de la foto se encuentran en una cama. La cama tiene sábanas color azul muy claro. Están en una habitación bien iluminada. La pared es de color marrón. Los cuerpos están encimados.



Del cuerpo que ocupa el lugar de “hasta abajo”, sólo se pueden ver los pies. Por como aparecen, se puede deducir que está “boca abajo”. El cuerpo de en medio es el cuerpo lampiño. De éste sólo se ven las dos piernas, las nalgas, la mano derecha y parte de la espalda. La mano derecha está tocando la pierna izquierda del personaje de hasta abajo. Entre las piernas, rozando las nalgas, se encuentra la mano derecha del tercer personaje, del personaje de hasta arriba. El cuerpo de este último es velludo. Se aprecia su espalda, las dos piernas, y el brazo que se mete entre las piernas del personaje de en medio. Con su brazo izquierdo se cubre la hendidura de las nalgas. Y es así como los tres personajes, en ese intercambio de caricias, *están hechos bola*.

<sup>26</sup> Imagen incluida en: Salazar, 2004: 515.

## 9. TDV. De la serie Muerte. *Sin título*. 1998<sup>27</sup>

En la fotografía *Sin título*, incluida en la página 560 —parte de la serie que lleva por título *Muerte*—, aparecen tres cuerpos masculinos de piel morena clara. Los tres están desnudos. Son cuerpos musculosos y viriles con vellos en las piernas. No se ve el rostro de ninguno de los tres. Dos de éstos están de pie y el tercero parece estar sentado. De izquierda a derecha, las características de los personajes son las siguientes:

El personaje de izquierda está de pie. Hay una luz que le ilumina las piernas, las nalgas y la espalda. En la mano derecha, a la altura de su sexo sostiene un cráneo humano. Este mismo cráneo cubre el rostro del segundo personaje quien ocupa el centro de la fotografía. El cráneo está a la altura del miembro viril del personaje de la izquierda. El cráneo está de perfil y tiene la mandíbula abierta. Por la forma en la que están dispuestos los cuerpos, pareciera que la calavera le está mordiendo la espalda a uno de los personajes a quien el del centro atrae hacia él; hacia su pene erecto.



El personaje que está ubicado en el centro está sentado. Su rostro está cubierto por el cráneo que sostiene el de la izquierda. Tiene brazos fuertes y unos pectorales prominentes; formados seguramente a base de ejercicio. Tiene vellos en brazos y piernas. Con su mano derecha sostiene su miembro viril en erección. El pene está en dirección de la hendidura de las nalgas del tercer personaje. Su mano derecha está colocada en la cintura, rodeando el vientre del personaje de la derecha, como atrayéndolo hacia su pene.

A este tercer cuerpo que parece ser “atraído” hacia la erección del personaje del centro se le ven las piernas, las nalgas y la espalda. Aunque está de pie, por la curvatura de la espalda, pareciera estar agachado. No se le ve la nuca. Al igual que los otros dos personajes es de complexión fuerte, musculosa. El espacio en el que se encuentran es oscuro. No se identifican objetos.

---

<sup>27</sup> Imagen incluida en: Salazar, 2004: 560.

#### **2.4. ¿Qué autores y qué conceptos utilizaré para el análisis de mi corpus?**

Para el análisis de las imágenes me apoyaré en la “teoría de las representaciones sociales” acuñada por Serge Moscovici en su libro *El psicoanálisis: su imagen y su público* (1979). Moscovici desarrolla su estudio sobre representaciones sociales a partir de la noción de “representaciones colectivas” propuesta por Emilio Durkheim en el campo de la sociología. Durkheim (1986) empleó dicho concepto para analizar un tipo de fenómenos que tienen su origen en el entramado de relaciones sociales que establecen los individuos en una sociedad. Por su parte, Moscovici plantea la idea de que los individuos son permeados por los discursos y que, a la vez, reproducen los discursos por los que son permeados. Para el caso de mi investigación, el concepto de representaciones sociales me es de utilidad pues permite analizar las imágenes que conforman mi corpus como registros de contextos y momentos específicos. Es decir, abordo las representaciones existentes en las imágenes como provenientes de una realidad cultural e histórica que estructuró su producción y su futura interpretación.

El análisis con una perspectiva de género me ayudará a identificar en las imágenes, discursos en torno a la homosexualidad y al VIH/SIDA que existieron en los ochenta y noventa y, a la vez, cuáles fueron aquéllos a través de los cuales los artistas y militantes buscaban deslegitimar algunas posturas que señalaban a los homosexuales como culpables de la pandemia. Dicha perspectiva también me será de utilidad en el análisis de las jerarquías y asimetrías sociales y de género que se ven representadas en el arte del Taller Documentación Visual. Algunos autores de los que me valdré para llevar a cabo un análisis con perspectiva de género son: Pierre Bourdieu, Michael Kaufman y Robert W. Connell.

Uno de los conceptos clave para mi investigación es el de masculinidades. En los últimos años el concepto ha sido muy utilizado en los estudios culturales. En la década de los cincuenta, Octavio Paz (2004) y Samuel Ramos (2001) iniciaron una discusión sobre lo que significa ser hombre en México en sus trabajos sobre algunos estereotipos de los mexicanos. Dichos autores abordan la construcción de la identidad masculina a partir de los roles asignados socialmente por género. En los estudios de Paz y Ramos, la masculinidad se define con base en la oposición de los roles asignados a la mujer; el hombre es fuerte, la mujer es débil. A la mujer mexicana le corresponde el espacio de lo privado, mientras que

al hombre le corresponde el espacio público, el hombre es valiente, bravío y la mujer es recatada y sumisa. Aquí valdría la pena resaltar que ambos autores “describen” algunos rasgos y roles de lo que R. W. Connell llamaría “modelo de masculinidad hegemónica” (Connell: 2003)<sup>28</sup>. Esa figura de masculinidad analizada por Paz y Ramos es el modelo de “hombre” al que todo mexicano debería aspirar. Retomo a Paz y a Ramos porque algunos de los estereotipos de masculinidad analizados por estos autores son retomados por el Taller Documentación Visual. Los retoman mayoritariamente para cuestionar los discursos existentes en torno a lo que significa “ser hombre” en México.

La definición de R. W. Connell sobre las masculinidades está basada en la idea de una construcción cultural. En este sentido, las masculinidades pueden ser analizadas como un performance de género que está circunscrito por ciertos discursos en torno a lo masculino y lo femenino. Núñez Noriega (2007) señala que “en México hay muchas formas de conceptualizar eso que se llama ser hombre, así como conceptualizar la masculinidad y, por tanto, distintas formas de organizar distinciones sociales de género”..

Pierre Bourdieu (2000) en el texto *La dominación masculina*, plantea que existe una subordinación tanto de las mujeres como de los homosexuales ya que el principio masculino (de masculinidad hegemónica) aparece como la medida de todo y esta subordinación-dominación dota de poder social a los varones que no trasgreden la masculinidad hegemónica para dominar y gozar de privilegios. En esta división a partir de los sexos “lo femenino” es opuesto a las posibilidades de tener y ejercer poder. En los contextos sociales donde existe esta división, se espera que lo femenino sea objeto de penetración y conlleva a pensar la virilidad como una ausencia de feminidad. En este sistema de dominación, el varón no puede, en ninguna circunstancia ser penetrado. Un varón se feminiza al ser penetrado y, por consecuencia, pierde los privilegios que le corresponden en la sociedad.

---

<sup>28</sup> Sobre esta representación de masculinidad hegemónica, el “macho” mexicano, Carlos Monsiváis argumenta que dicho término se expande en México después de finalizada la revolución. Según el mismo autor, “el Macho es la cúspide del pacto entre el Honor y la Sociedad que se presenta como «arrojo de la especie». Si el concepto hombre contenía y exhibía la entrega corajuda, su vocablo antagónico y complementario, macho, exaltará una actitud y la convertirá en criterio selectivo: que nadie dude del valor supremo del ser macho, justificación del paso por el Valle de Lágrimas, del menosprecio de las virtudes femeninas” (Monsiváis: 1981,103).

Bourdieu (2000) plantea que los hombres también son víctimas subrepticias de la representación dominante al vivir circunscritos por el miedo a lo femenino y socialmente presionados a exponer su virilidad. Lo anterior forma parte de la “violencia simbólica” ejercida por el contexto social heteronormado en contra de los sujetos, sobre todo, contra los sujetos homosexuales que se escapan de la construcción heteronormada (entiéndase hegemónica) de la masculinidad.

Kaufman(1989), aporta elementos para hacer un análisis a estas imposiciones culturales, a ese deber de adjuntarse a la norma de masculinidad dominante, a esa violencia simbólica. Según el autor, la masculinidad es “una institución social” y expresa exigencias de un contexto social heterosexual específico; el cual se traduce en actitudes que el varón debe tener, en roles que debe asumir. La masculinidad está impregnada de negaciones, de miedos a asumir actitudes femeninas, a ser sancionado por no cumplir con las reglas de la masculinidad, a perder los privilegios que la sociedad le ha asignado por el simple hecho de “haber nacido varón”. Dichos miedos son un campo fecundo para llevar a la práctica actos homófobos, sobre todo sobre los varones travestidos o afeminados.

Otro de los conceptos que utilizaré en el análisis de las imágenes es el de “estigma” de Erving Goffman. En específico, haré uso de la definición que el autor hace de “estigma” en *Estigma, la identidad deteriorada* (2006). En dicho texto, Goffman sostiene que en la actualidad el término es utilizado en un sentido bastante parecido al original. Y al definirlo argumenta que: “los griegos que aparentemente sabían mucho sobre artes visuales crearon el término estigma para referirse a signos corporales con los cuales se intentaba exhibir algo malo y poco habitual en el estatus moral de quien los presentaba (Goffman, 2006: 7-11)”. En esta tesis utilizo el concepto de estigma en el sentido Goffmaniano, ya que para dicho autor el individuo estigmatizado está “incapacitado para una plena aceptación social (Goffman: 2006, 11)”. Esta incapacidad, según el mismo autor, se debe sobre todo a que los estigmas producen un “descrédito amplio [...] [esto ya que] hacen referencia a un atributo profundamente desacreditador (Goffman, 2006: 12)”. Abordaré la representación negativa de las personas portadoras del VIH o las enfermas de SIDA como un estigma.

A manera de resumen y conclusión para este apartado, es importante señalar que en mi investigación tomo como punto de partida la idea de que la obra del Taller

Documentación Visual sirvió para cuestionar ciertos discursos estigmatizantes que existieron en la década de los ochenta y los noventa en torno a los homosexuales y al VIH/SIDA.

## Capítulo 3.- Del reconocimiento de la identidad gay a la lucha contra el VIH/SIDA

### 3.1 Respuesta del Taller Documentación Visual a la interrogante ¿qué significa ser gay?

Inicié este escrito con la afirmación de que en México ha existido una gran cantidad de discursos en torno a la homosexualidad que desde la medicina, la religión o el campo jurídico, han contribuido a etiquetar a los individuos que ejercen prácticas sexuales no heteronormadas como sodomitas, delincuentes o enfermos mentales. Antoine Rodríguez (2013) afirma que la figura discursiva e *iconográfica* del homosexual afeminado, o mejor dicho de los equivalentes estigmatizados como lagartijos, jotos, maricones, invertidos y otros, surgió progresivamente en México en el siglo XIX para difundirse ya de manera más amplia en el período del Porfiriato (1876-1910) y más tarde en tiempos posrevolucionarios. Esta misma figura, con una carga estigmatizada, siguió vigente por muchas décadas. No fue sino hasta que los movimientos de Liberación Homosexual (finales de la década de los sesenta) que empezó a cuestionarse la heteronormatividad; sólo entonces se empezó a dar un cambio en la forma en la que se entendía a la homosexualidad.

A partir de la aparición del movimiento que perseguía la reivindicación de los derechos de las personas homosexuales se vivieron en México toda una serie de transformaciones que vinieron a cuestionar los significados homofóbicos de los términos con los que se nombraba a los homosexuales antes de la aparición del término gay. A inicios del siglo pasado se hablaba de *el joto*, al que *le gusta el arroz con popote*, *el mariposón*, *el lagartijo*, *el floripondio*, *el marica*, *el él las trae...* A finales de siglo se hablaba de *El gay*. Un sujeto con una identidad que aparecía como “una manera de definirse [y ser definido] positivamente (Laguarda, 2009: 70)”.

La aparición del término gay, en México, forma parte de una larga lista de influencias que se fueron “incluyendo” en el *ambiente* homosexual mexicano provenientes en su mayor parte de los grupos militantes estadounidenses que se autoproclamaron como gays. Lo gay significó, como sostiene Héctor Domínguez Ruvalcaba (2009), un estilo de vida y a la vez una postura política. Al igual que Domínguez Ruvalcaba, varios autores —

Antoine Rodríguez (2013), Rodrigo Laguarda (2009), Carlos Monsiváis (2002b) — han analizado desde diferentes perspectivas el período de la emergencia de la identidad gay. La mayoría de estos estudios han utilizado diversas fuentes y metodologías y, entre otras interrogantes, buscan dar respuesta a la pregunta ¿qué significó para los sujetos homosexuales en ese período histórico el auto-reconocerse como sujetos gays?

La anterior es una pregunta que también el Taller Documentación Visual abordó no sólo en su producción artística, sino también en los textos que publicaron durante el periodo en que estuvieron en activo (dichos textos fueron republicados en el catálogo que recoge su obra). De esta manera se comprende que en el texto *TDV. 15 años, 12 protagonistas, una historia*, incluido en el catálogo recopilatorio de su obra, se narren las experiencias de vida de los integrantes del TDV presentándoles a la vez como militantes y como artistas. De muchos de ellos incluso se menciona que pertenecían a colectivos militantes pro derechos de los homosexuales y personas con VIH/SIDA.

Además del texto mencionado, también al inicio de *Del arte gay a la lucha contra el SIDA* publicado en el suplemento cultural *Uno más uno* —e incluido en el catálogo del que obtuve mi material de análisis—, se plantea la interrogante sobre lo que unifica a lo gay y acerca de lo que permite hablar de *lo gay* en términos universales ya que, afirman los autores, lo gay no remite a una ideología específica. En ese mismo texto se entra al debate, que ha preocupado a varios críticos de arte por muchos años, sobre si es pertinente o no hablar de un arte gay o si ello requeriría definir primero qué es lo que significa ser gay en el contexto mexicano.

En el proceso de revisión de las más de cuatrocientas imágenes que se incluyen en el catálogo de la obra del Taller Documentación Visual, me percaté de que éstas muestran la preocupación que sobre lo que significa ser gay tenían los integrantes del TDV. En algunas imágenes aparecen de manera concreta preguntas como: ¿qué significa ser gay? ¿qué es ser gay? ¿se nace gay? ¿se transforma uno en gay? o ¿alguna vez o nunca se es completamente gay? Debido a esta preocupación manifiesta en la obra de los integrantes

del TDV elegí una imagen en la que aparece de manera explícita la interrogante ¿qué es ser gay?<sup>29</sup> A continuación llevo a cabo el análisis de dicha imagen.

El objetivo principal de este capítulo es analizar una de las representaciones de homosexualidad que los artistas del TDV utilizan en sus obras. Un segundo objetivo es analizar cómo para los integrantes del TDV la significación que se le atribuía a *ser gay*, a partir de la visibilización y estigmatización de las personas con VIH/SIDA, tuvo algunas transformaciones.

---

<sup>29</sup> Para ver la imagen y su descripción, consultar la página 40 de este texto.

### 3.1.2 Según el TDV, ¿Qué significa ser gay en los tiempos del SIDA?

Análisis de la imagen: *Sin título*, 1994. P 403

El TDV fue un grupo de artistas que se formó en un contexto en el que la militancia homosexual volcaba su interés sobre temas relacionados con el VIH/SIDA. Debido a ello, en muchas de las imágenes que creó el Taller Documentación Visual aparece un preservativo. En ese momento (década de los ochenta y noventa) los discursos de salubridad difundían de manera masiva la idea de que el condón era el medio más eficaz para prevenir el contagio del VIH. La imagen que analizo en este apartado es una de las muchas obras del Taller Documentación Visual en la que aparece un preservativo. Para sustentar mi interpretación y análisis es conveniente tener presente el contexto histórico en el que se crea la imagen pues es cuando, según Jordi Díez (2012), el movimiento LGBT tuvo una pérdida de vitalidad y de presencia.

Con anterioridad mencioné que en muchas de las imágenes del TDV aparecen representaciones de cuerpos masculinos. El cuerpo funge como depositario de los discursos sobre el género y la salud existentes en el orden social. En este caso, el cuerpo del personaje que aparece en la imagen *Sin título* (incluida en la página 410 del catálogo del TDV), dicho sujeto, lleva inscrito un orden de género. Al estar usando prendas “femeninas”, podemos inferir que ese personaje, mediante esa representación específica, está cuestionando discursos del sistema sexo-género del que forma parte. El cuerpo aparece como un campo de intervención política a partir del cual se cuestionan los roles de género y a través del cual se pueden deconstruir los significados de feminidad o masculinidad.

De manera específica, en la imagen aparecen dos temas que preocuparon a la militancia homosexual en las últimas tres décadas del siglo pasado: definir lo que era la identidad gay y promover las prácticas seguras de la sexualidad. En las siguientes páginas analizaré las representaciones que los artistas utilizan para llevar al terreno del arte estos dos temas.

A partir de la aparición del SIDA, el objetivo principal ya no fue luchar contra la discriminación y la homofobia sino informar a la sociedad en general que el VIH/SIDA era un problema de salud pública, que la enfermedad trascendía inclinaciones sexuales. La

militancia en México, con la aparición del VIH/SIDA, como afirman varios autores, sufrió una transformación. Monsiváis (2007: 35) en el prólogo que hace al libro *Masculinidad e intimidad: identidad sexual y SIDA*, afirma: “al ser los gays el sector más afectado [por la pandemia], el miedo centuplica los rechazos”. Por lo que, como afirma Boivin (2011:125) “la acción de los [militantes] gay se va a modificar a favor de la lucha contra el SIDA y el estigma homofóbico”. Este es uno de los temas que se hacen presentes en la fotografía incluida en la página 410 del catálogo que recopila la obra del Taller Documentación Visual. El personaje de la fotografía lleva consigo un preservativo que muestra la presencia de los discursos sobre los que los militantes volcaron su interés: la difusión de información sobre prácticas sexuales seguras.

Dichos discursos tuvieron un gran boom en esa época gracias a los militantes que volcaron su interés sobre el tema. Los mismos integrantes del Taller Documentación Visual manifiestan en el texto *SIDA: Síndrome de culpabilidad adquirida* incluido en el catálogo que reúne su obra, que se suman a lo que denominan como “campañas de información y prevención al interior de la comunidad gay”. A través de dichas campañas crearon y difundieron una enorme cantidad de carteles que iban en contra de las *prácticas de riesgo*<sup>30</sup>.

Continúo con el análisis de la imagen. El color que domina es el color rojo. La aparición y dominación de ese color en las prendas del personaje es frecuente en la mayoría de las imágenes en las que los artistas del Taller Documentación Visual tratan el tema del VIH. Los artistas utilizan el color rojo para representar la enfermedad del VIH. En este caso, las “medias” no son la única prenda de color rojo que porta el personaje. El personaje es *portador* de varias prendas de ese color.

Además de la metáfora del color y de la aparición de un preservativo, los artistas ofrecen otros detalles a ser analizados. Por ejemplo la aparición en la imagen de la interrogante. ¿Qué es ser gay? Dicha pregunta aparece en la esquina inferior derecha de la composición y es una muestra de un periodo que la comunidad homosexual vivió en México. Periodo en el que se buscaba una definición específica sobre lo que significaba ser gay. Ese debate, según argumentan algunos académicos, se debía principalmente a que

---

<sup>30</sup> Entiendo prácticas de riesgo como la actividad sexual que implica el intercambio de secreciones corporales como semen, líquido pre-eyaculatorio, fluidos vaginales o sangre.

algunos grupos militantes no estaban conformes con adjuntarse a una identidad que concebían como definitoria de una comunidad anglosajona, clase media. Cómo se puede ver en ésta y otras imágenes del Taller Documentación Visual, esta preocupación por definir de manera concreta lo que para el caso de México significaba ser gay alcanzó a las artes.

¿Cómo definían los artistas del TDV lo que significaba ser gay? Sin duda, dar una definición sobre lo que significaba ser gay para el Taller Documentación Visual, a partir de una imagen, es un asunto problemático. Sobre todo porque la imagen contiene tres temas negativos con los que se asociaba a la homosexualidad: la feminización del cuerpo, la prostitución y el VIH/SIDA. Sin embargo, la misma imagen también nos da pistas para hacer una lectura sobre cómo es que los artistas del Taller Documentación Visual deconstruían esos tres temas negativos con los que se asociaba a la homosexualidad.

Carlos Monsiváis en el prólogo que hace al libro de Guillermo Núñez Noriega *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y SIDA* (2007), argumenta que el SIDA vino a sacar del closet a muchos homosexuales. De esta “obligatoria” salida del closet vino la asociación que se hacía de homosexualidad y SIDA. En el caso de la fotografía que estoy analizando sigue apareciendo esta asociación. Sin embargo, como una forma de cuestionarla se agrega el detalle de un condón. Es decir el ser gay significaba que el individuo que se adjuntaba, que se definía como gay, debía estar informado, debía saber que formaba parte de una comunidad vulnerable a la pandemia y debía, sobre todo, protegerse de la misma.

Además de eso, según la fotografía, para los artistas del TDV, ser gay significaba estar fuera del closet; no tenerle miedo a ser identificado como un hombre a quien “le gustan” otros hombres. Esta lectura la hago a partir del atuendo del personaje de la fotografía. Viste varias prendas “femeninas”. Sin embargo, usa unas botas vaqueras muy masculinas; eso sin mencionar que no aparece afeitado y que posa de una forma considerada poco femenina. René Boivin en “De la ambigüedad del clóset a la cultura del gueto gay: género y homosexualidad en París, Madrid y México”, argumenta que en el periodo de la emergencia de la identidad gay en México se tendió a masculinizar al cuerpo como una forma de hacerle frente a la homofobia. Se pusieron de moda los cuerpos

esculpidos en gimnasio. En el caso de la fotografía, el personaje no tiene esas características. Sin embargo posa y usa prendas que nos hacen deducir que al ser representado de esa forma se estaba a la vez enunciando la idea de que la masculinidad es construida mediante convenciones sociales. La masculinidad del personaje entra en conflicto con lo que el sistema heteronormado espera de los varones. Es un cuerpo andrógino que subvierte a la norma, que la cuestiona mediante el uso de atuendos y atributos femeninos y masculinos. Y a partir de esta representación, los artistas del TDV muestran la maleabilidad del género.

En la descripción de la imagen (página 40 de esta tesis) también comenté que el cuerpo del personaje se representa con ciertas referencias a la prostitución. Su cuerpo emana sensualidad. Por la iluminación del espacio en el que es retratado el personaje se deduce que es de día y con ello se logra hacer una referencia clara a la prostitución. . Esto me remite a las palabras de José Joaquín Blanco (2010) muy a finales de los setenta, sobre cómo los homosexuales, gracias a las condiciones socioeconómicas, habían ido ganando visibilidad y cómo cada vez era más común el que ya no se vieran forzados a convivir “en la periferia o en los sótanos clandestinos de la vida social (Blanco, 2010: 255)”.

En este capítulo analicé la forma en la que los artistas respondían a una de las interrogantes que los grupos militantes se hacían sobre las significaciones que tenía en el contexto mexicano definirse como individuo gay. Además de la definición de lo que los artistas entendían por “gay”, la imagen también nos muestra una de las que llegarían a ser las preocupaciones centrales del Taller Documentación Visual: el uso del condón como una forma para prevenir enfermedades de transmisión sexual. Por la presencia de un preservativo dentro de la composición, y por el uso de los colores, es posible argumentar que el VIH/SIDA como tema ya iniciaba a cobrar importancia dentro de la obra del TDV. En el siguiente capítulo analizaré tres imágenes de El Taller Documentación Visual en las cuales está presente, de manera concreta, el tema del VIH/SIDA.

## Capítulo 4.- El mal encarnado en el cuerpo: VIH/SIDA y estigma

*El “cuerpo” sólo existe cuando el hombre lo construye culturalmente.*

David Le Breton

Como mencioné con anterioridad, los temas que aparecieron en la obra del TDV variaron a lo largo de su trayectoria. En un principio los temas que tuvieron centralidad dentro de su producción estuvieron relacionados con el contexto mexicano de la crisis de los ochenta, resultado del desplome de los precios del petróleo y los desaciertos en la política económica de José López Portillo (1976-1982), las devaluaciones constantes y por último en la obra del TDV apareció un tema que con el paso de los años vino a ser central dentro de su producción: la representación del VIH/SIDA. Como puede deducirse, por los temas mencionados, los integrantes del TDV se centraron en tratar temas relacionados con cuestiones políticas. Por esto mismo, el tratamiento que le dieron al tema del VIH/SIDA fue con una fuerte carga militante. Vale la pena resaltar que a partir del momento en que apareció la pandemia del SIDA en México, a mediados de 1980, la militancia preocupada por la visibilidad y los derechos de los homosexuales, según han comentado algunos autores, se “despolitizó” y orientó hacia la lucha contra el VIH/SIDA y su estigmatización.

A partir de la aparición del VIH/SIDA en México, varias organizaciones católicas argumentaban que la pandemia era “un castigo divino para los sodomitas y los pervertidos” (Monsiváis, 2007: 202). Muchas organizaciones y grupos militantes mexicanos se vieron involucrados para modificar dicha afirmación. El TDV se unió a los esfuerzos de esos grupos que trataban de mostrar el llamado “cáncer rosa” no era solamente, como dice Debroise (1997:35), “un triste privilegio de los homosexuales”. Y fue así como el TDV se involucró en agrupaciones que repartían volantes, daban charlas informativas y ayudaban a recolectar fondos para apoyar a enfermos de SIDA. Pero sin duda la mayor aportación que como grupo pudieron hacer fue el crear carteles que promovían la no discriminación y estigmatización de las personas portadoras de VIH o enfermas de SIDA. En su arte siguieron la misma línea discursiva que manejaban los grupos militantes en los que se vieron involucrados.

En el capítulo anterior describí cómo el Taller Documentación Visual incluyó dentro de sus obras una preocupación que en las décadas de los setenta y ochenta acaparó mucha relevancia para los militantes homosexuales (definir lo que para el contexto mexicano significaba ser gay). En el presente capítulo, mediante el análisis a cuatro de las imágenes que conforman mi corpus, pretendo demostrar que el Taller Documentación Visual, mediante su arte, cuestionó los discursos que estigmatizaban a las personas portadoras de VIH o enfermas de SIDA.

Según David Le Breton los significados atribuidos a los cuerpos los construye cada cultura, y sin esas representaciones, “el cuerpo no existe” (Le Breton, 2010: 18). Así, para el caso de México, no sólo la iglesia, sino también la medicina y los discursos morales le asignaron ciertas significaciones a los cuerpos enfermos de VIH/SIDA. Este discurso que por mucho tiempo asociaba homosexualidad y VIH/SIDA pasó a formar parte de un entramado discursivo, con ciertas representaciones en los cuales a los enfermos de VIH/SIDA se les asociaba con promiscuidad, homosexualidad, “no creyentes de la palabra de dios”. La enfermedad era una “*delatora* de un ‘desorden de índole moral’ (Herrera *et al.*, 2009: 164).”<sup>31</sup> Un desorden en el cuerpo de los portadores. Y los signos visibles de este desorden traían consigo la posibilidad de que el sujeto fuera estigmatizado ya que, como señala Goffman (2006: 11), el estigma tiene que ver con “información que el individuo transmite sobre sí mismo a través de su cuerpo.”

Debido a que en esta tesis analizo cómo se representa en el arte los discursos en torno a los cuerpos portadores de VIH/SIDA en las décadas de 1980 y 1990, por lo tanto, este trabajo no podría llevarse a cabo sin una previa revisión de fuentes bibliográficas que estudien al cuerpo. Para esto me he dado a la tarea de revisar algunos textos, en su mayoría aquellos que se han centrado en analizar cómo es que las representaciones y los discursos en torno a los cuerpos varían de un contexto social e histórico a otro. ¿Qué significa en cierto contexto tener pene o vagina? ¿Qué significa hacer “mal uso” de estos órganos? Estas son, quizás, las preguntas centrales a las que la mayoría de dichos textos buscan dar respuesta. Algunas de las conclusiones que nos ofrecen dichos estudios es que transgredir los discursos hegemónicos en torno al “ser hombre” o “ser mujer”, dicha transgresión conlleva

---

<sup>31</sup> Las cursivas son mías.

una sanción. Ahora bien, ¿cómo se inscribe el estigma del VIH/SIDA en el cuerpo de los individuos que trasgredieron a la heterónoma? ¿Cómo es que el VIH/SIDA se asocia con una pérdida de la masculinidad? ¿Cuáles son en el contexto mexicano de los años ochenta y noventa las sanciones por trasgredir la masculinidad hegemónica? ¿A qué tipo de sanciones se someten los sujetos transgresores? ¿Cómo es que los artistas a través de sus creaciones pueden representar y a la vez cuestionar los discursos que aprueban dichas sanciones? ¿Cuál es la representación que se hace del virus en la pintura y la fotografía del Taller Documentación Visual? A lo largo de este capítulo daré respuesta a las preguntas anteriores y a la vez analizaré las representaciones en torno al cuerpo, la homosexualidad y el VIH/SIDA que los artistas del TDV utilizan en sus obras.

#### 4.1. *Mátame poquito a poco: análisis de la pintura El Santo señor del sidario*

Algunos autores han señalado que en México a raíz de la aparición del VIH/SIDA se “despertó una reacción de actores y grupos de derecha [...] que responsabilizaba a los homosexuales de la enfermedad [y de su propagación] (Díez, 2012: 145)”. Es decir que, con mucha frecuencia, homosexualidad y VIH/SIDA fueron tópicos que no podían disociarse. Y “al ser los gays el sector más afectado [por la pandemia], el miedo centuplicó los rechazos [por homofobia] (Monsiváis, 2007: 35)”. Los homosexuales ya no sólo eran discriminados por su inclinación erótica, sino que además eran señalados y estigmatizados como portadores del virus.

En la década de los ochenta y los noventa, según Boivin (2011: 125) “la acción de los [...] [militantes] gay se va a modificar a favor de la lucha contra el SIDA y el estigma homofóbico”. Es decir que, a partir de la emergencia y visibilización de la enfermedad, el objetivo principal de la militancia homosexual ya no era luchar contra la discriminación y la homofobia sino informar a la sociedad en general de que el VIH/SIDA era un problema de salud pública y que la enfermedad no respetaba inclinaciones sexuales.<sup>32</sup>

A inicios de la década de los noventa, los artistas del Taller Documentación Visual crearon y expusieron la pintura *El Santo señor del sidario* (1991). En esta pintura se refleja el afán militante de los artistas pues en ella aparecen representados y cuestionados los discursos que estigmatizaban a las personas enfermas de VIH o SIDA.

Hablo en estas páginas de VIH/SIDA como generador de estigma, sobre todo porque, repito, me baso en una de las características más sobresalientes a través de las cuales Goffman define al o los estigmas. En dicha definición argumenta que las personas con un estigma están “inhabilitadas para la plena aceptación social (Goffman, 2006: 11)”. Para el caso de México, los portadores de VIH/SIDA tuvieron (y tienen) que enfrentarse, como en muchos países, a este discurso estigmatizante que, según Cristina Herrera (2009:

---

<sup>32</sup> Como podemos constatar en el libro mencionado en la introducción, el libro de *Mujer y SIDA*, informar a la población sobre los riesgos de creer que el VIH/SIDA sólo “atacaba” a los homosexuales y a los dependientes de drogas inyectadas, difundir y sobre todo lograr desmitificar esa idea, fue uno de los problemas más grandes a los que se enfrentó la militancia no sólo gay, sino en general la militancia que luchaba para ayudar a prevenir contagios.

148),<sup>33</sup> “pone en evidencia su vulnerabilidad y con ello cuestiona los ideales tradicionales de masculinidad, lo que se suma a la persistencia del mito según el cual es una epidemia de ‘homosexuales’”.<sup>34</sup>

Este discurso que cuestiona la masculinidad de los enfermos aparece también representado en *El Santo señor del sidario*; sobre todo a través del personaje intersexuado. Dicho personaje tiene un pene desproporcionado, enorme. Pero también tiene senos y usa maquillaje (atributos sólo concebibles en el cuerpo de una mujer). Ese pene y esos senos, marcados por el estigma del SIDA, aún remiten a la sexualidad. Sin embargo ahora son un factor de riesgo, y más que eso, invitan a un displacer, a formar parte de un *sidario*.

Al igual que el discurso que feminiza a los individuos enfermos de VIH/SIDA, también en la pintura aparecen, en dos de los tres cuerpos, otras marcas asociadas a la enfermedad: sus cuerpos están demacrados; los brazos del Cristo tienen marcas que podrían ser sarcoma de Kaposi. Estas marcas formaron parte de la representación tradicional que se hacía en los *mass media* de las personas enfermas con VIH/SIDA y, estas mismas marcas, retomando las palabras de Goffman “delataban” al enfermo y lo inhabilitaban para ser “aceptado” plenamente por el círculo de amigos, familiares e incluso algunas veces condicionaban el acceso a tratamientos médicos. Según esos discursos, la persona portadora tarde o temprano llegaría a ese estado.

En el caso de *El Santo señor del sidario*, el discurso que asociaba homosexualidad a VIH y VIH a SIDA (que el enfermo quizás no mostraba síntomas, sin embargo tarde o temprano llegaría a mostrarlos), lo podemos encontrar en la leyenda que aparece inscrita en la parte alta de la cruz, donde debería decir INRI; ahí aparece escrito *VIH 0+ por puto, pacheco y promiscuo*. Es decir que, según esta leyenda, todos los *putos* merecían el “castigo” del SIDA.

Los artistas del TDV, para cuestionar este discurso, acuñado principalmente por la iglesia católica, retoman un pasaje de la biblia (Lucas 6:35) y lo insertan en la composición

---

<sup>33</sup> En el ensayo “Cuerpo y sexualidad en la experiencia de hombres y mujeres con VIH: una exploración de diferencias y coincidencias de género en México” publicado en *Estudios Sociológicos* XXVII 79, 2009. En coautoría con Lourdes Campero, Marta Caballero, Tamil Kendall y Ana E. Quiroz.

<sup>34</sup> Las cursivas son mías.

de esta pintura. Al integrar el texto *“Amad, pues, a vuestros enemigos... sed misericordiosos, como también/ vuestro Padre es misericordioso/. No juzguéis y no seréis juzgados... porque Él es benigno/ para con los ingratos y los perversos /.... haced el bien/ y prestad sin esperar ningún provecho/...”*.<sup>35</sup> Al incluir este texto en su obra los artistas del TDV señalan la contradicción de la iglesia; ya que por un lado hablan de dar amor, de no juzgar y de ayudar; sin embargo juzgan y rechazan a los portadores del virus del VIH. Al respecto, los artistas en el texto “El Santo señor del sidario”, incluido en el mismo catálogo en el que se recopila su obra dicen que esta pintura “tiene un cuestionamiento a las actitudes que ha asumido la iglesia católica ante el problema del SIDA. Al concebir el cuadro tuvimos en cuenta que aunque la iglesia siempre nos recuerda que Dios es amor, que murió por nuestra salvación, lo primero que hace en cuanto puede es atentar en contra de los derechos civiles y humanos de quienes no piensan como ella (Salazar, 2004: 246)”.

---

<sup>35</sup> Las cursivas son mías. Para leer íntegro el extracto que los artistas del TDV utilizan se puede consultar la página 29 de esta tesis.

#### **4.2. *Jesús estuvo aquí: análisis de la fotografía Jesús y el diablo***

*Jesús y el diablo* es otra imagen en la que los artistas del TDV se valen de simbología religiosa para cuestionar los discursos que la iglesia acuñó en contra de las personas enfermas de VIH/SIDA. En la fotografía, además del nombre de la misma, otros símbolos religiosos que encuentro son, por ejemplo: una cruz blanca en la pared, un aura “mística” en la cabeza de uno de los personajes (Jesús) y la aparición de una de las representaciones más tradicionales que se conocen del diablo (representado con cola y cuernos). Fuera de esa simbología, otra similitud entre estas dos imágenes (hablo aquí de la imagen *Jesús y el diablo* y *El Santo señor del sidario*), otra similitud entre ambas es que los cuerpos aparecen semidesnudos. En este caso aparecen dos cuerpos. En ellos se encarna, por los nombres, el bien y el mal. Porque, para el catolicismo, es en el cuerpo donde radica el pecado. Sin embargo, en la foto son cuerpos lánguidos, estáticos, no entregados a los roces o las caricias. Hasta aquí mi lectura no describe ninguna transgresión o cuestionamiento de los discursos acuñados por la iglesia en contra de las personas homosexuales. Sin embargo, basta ver la foto un poco más a profundidad. Descubrir y desentrañar las referencias a la homosexualidad. Y brotan los significados, las referencias. La presencia del SIDA.

Los cuerpos están semidesnudos. Fundidos en un abrazo. Al igual que en *El Santo señor del sidario* también aquí los cuerpos desnudos hacen referencia a la sexualidad de los personajes que aparecen en la fotografía, sin embargo también aquí son unas nalgas, un pecho, una mejilla marcada por el estigma del SIDA. Una sexualidad marcada por el factor de riesgo. Parte de esta lectura la hago ya que al igual que en *El Santo señor del sidario*, en *Jesús y el diablo*, los artistas del Taller Documentación Visual también se valen de la que llegó a construirse como la representación estereotípica de las personas con SIDA: cuerpos demacrados por la enfermedad.

Quizás una de las transgresiones más significativas de la fotografía son los nombres de los personajes que en ella aparecen. Por el título se espera que la representación de Jesús sea la de la representación de la bondad y la salud. Sin embargo, Jesús es el cuerpo enfermo. Y por su parte al diablo se le presenta con un cuerpo saludable. De esta forma, los artistas del Taller Documentación Visual logran llevar al arte la metáfora del SIDA como un calvario. Esta última idea, del SIDA como un calvario, es una idea muy recurrente en la

obra del TDV. Y repito, la pintura más ilustrativa al respecto es *El Santo señor del sidario*. Sin embargo, estas dos son una muestra de muchas imágenes que el Taller Documentación Visual se valió para cuestionar la postura de la iglesia católica, la postura que ayudó a fomentar la estigmatización de los portadores de VIH o enfermos de SIDA.

Quizás vale la pena resaltar que a la par de la iglesia, a finales de la década de los ochenta e inicios de los noventa, debido al miedo al contagio y la desinformación sobre la enfermedad, hubo varios grupos que se organizaron para diseñar campañas o mítines que señalaban como amorales o pecadores a las personas portadoras del virus o enfermas de SIDA. Sin embargo, también hubo grupos que se dedicaron a promover información sobre la enfermedad. El TDV se unió a esta última vertiente y diseñaron lo que en su texto *Sida: Síndrome de culpabilidad adquirida*, incluido en el catálogo que reúne su obra, llaman “campañas de información y prevención al interior de la comunidad gay”.

Los integrantes del TDV, en apoyo con otros grupos e instituciones gubernamentales y estudiantiles, crearon y difundieron una enorme cantidad de carteles que iban en contra de las *prácticas de riesgo* y buscaban informar sobre los peligros al contagio. Dichos carteles tenían como público mayoritariamente a estudiantes universitarios. Y no iban en específico dirigidos a un público homosexual, aunque una gran cantidad de carteles sí contenían alusión a la homosexualidad. Algunos de estos carteles fueron colocados en pasillos de las universidades, en museos y algunas bibliotecas. Como parte de mi corpus de análisis he elegido dos de estos carteles que fueron utilizados para estas campañas que promovían el uso del condón y las prácticas seguras. Ambas imágenes las analizaré en el siguiente apartado de este capítulo.

### **4.3. *¿Y en los tiempos del SIDA cómo te la juegas?: sobre los carteles del Taller Documentación Visual que promovían las prácticas seguras de la sexualidad***

En el caso de México, desde el inicio de la epidemia pudo comprobarse cómo, desde las más altas instancias gubernamentales, existió una clara falta de acción que demostraba la apatía hacia los portadores de VIH y los enfermos de SIDA. A la vez se descuidaba las necesidades educativas y de prevención que la sociedad necesitaba. Según Carlos Monsiváis (2007:36) la primera campaña elaborada por la Secretaría de Salud y “dirigida a un público gay” se llevó a cabo hasta 1997. Sin embargo, ya con anterioridad, los grupos que militaban por los derechos y por la legitimidad de las personas homosexuales habían llevado ciertas campañas informativas, reparticiones masivas de condones y talleres de concientización sobre lo que implicaba el VIH/SIDA. A raíz de la aparición de la enfermedad y la gran cantidad de casos en México, según Jordi Díez (2012:145), el movimiento LGBT pasó por “un periodo de debilitamiento de 1984 a 1997”, lo cual se debió, según el autor a que los grupos concentraron su interés en las demandas específicas que el caso de la pandemia generó. Fueron estos grupos militantes los que se encargaron de crear campañas que tendrían como público a la comunidad gay. A estas filas de militancia se unieron los integrantes del Taller Documentación Visual con una gran cantidad de carteles y panfletos. Uno de los carteles diseñados por el TDV para este tipo de campañas es el que viene incluido en la página 515 del catálogo que recopila la obra del TDV.

Veo el cartel. Veo los cuerpos, las líneas, los abrazos. Me imagino cuál hubiera sido mi reacción si un día cualquiera me encontrara un cartel parecido a éste en alguno de los pasillos del edificio en el que estudio mi posgrado, en un museo o en una biblioteca. Pienso en eso mientras sigo contemplando las nalgas, los brazos, las tensas caderas de los personajes del cartel. Releo la frase que acompaña a la imagen, la frase que es a la vez una orden: “No te hagas bolas, usa condón”. Me viene a la mente una de las frases del texto de Ramírez Cuevas (2002) en el que argumenta que algunos de los problemas que los primeros grupos militantes mexicanos buscaron solucionar fue el cese de las redadas, las extorsiones y detenciones justificadas por “el enunciado de faltas a la moral y las buenas costumbres (Ramírez, 2002: 29)”. Veo la imagen detenidamente mientras pienso en todos los discursos sobre la moral y las buenas costumbres que transgrede: prácticas homosexuales, ejercicio

de la sexualidad sin fines reproductivos, práctica sexual con más de un individuo, sugerir de manera explícita, y podría decirse que impositiva, el uso y normalización del condón. Y de nuevo veo los tres cuerpos. Y pienso nuevamente en lo dicho por Ramírez Cuevas. “Cuando se creó esta imagen, seguro ya se había superado esa primera etapa de la militancia gay”, me digo mientras sigo viendo los cuerpos de los personajes en el cartel. Comparo los cuerpos hasta donde la imagen me lo permite. Los tres son de características físicas “similares”. El color de la piel es casi el mismo, la masa muscular, los tres tienen poco bello corporal y posiblemente incluso tengan casi la misma estatura.

De nuevo pienso en el contexto en el que fue creada la imagen. Pienso en el México de 1991. Por esas fechas, por la falta de antirretrovirales, condones e información en general, la pandemia estaba cobrando su mayor cantidad de víctimas. De la enfermedad se sabía que no había cura. Que era un virus. Se hablaba de medicamentos escasos, caros, a los que muy pocos tenían acceso. Era una enfermedad que tarde o temprano terminaba en ese destino trágico que buscaba prevenir el cartel que veo fijamente.

Veo la fecha nuevamente. 1991. Para ese entonces el TDV ya había tratado el tema de la homosexualidad en su obra. Sin embargo esta imagen va un paso más allá. Podría decirse que es una prueba de cómo por un periodo el reconocimiento de los derechos de los homosexuales pasó a segundo término y se le dio prioridad al tema de la prevención del VIH/SIDA. La imagen no cuestiona si ser homosexual va en contra de las reglas o no. El mensaje de la imagen lo que busca es crear conciencia en el receptor con el mensaje: “*No te hagas bolas, usa condón*”. A través de este cartel ya no se cuestiona la legitimidad de las prácticas homosexuales. Ahora lo que se busca es informar sobre el cómo se deben de llevar a cabo estas prácticas. Los cuerpos representados en la imagen no hacen una referencia directa al SIDA, pero sí al VIH.

Ahora bien, ¿qué nos dice sobre todo ese contexto social un cartel en el que aparecen tres cuerpos masculinos desnudos? ¿Qué significado puede tener una frase como “no te hagas bolas”? La respuesta a estas interrogantes la encontré al leer el texto *SIDA y publicidad* firmado por los integrantes del TDV y republicado en el catálogo recopilatorio publicado en el 2004. En dicho texto dejan de manifiesto que su postura es abogar por “el ejercicio seguro de la sexualidad evitando las prácticas de riesgo teniendo en cuenta métodos de prevención para no contraer la enfermedad”. Así que, en mi interpretación, el

no “hacerse bolas”, significaría algo parecido a: *para evitar, después de todo intercambio sexual, hacerte una “bola de nervios”, mejor usa condón.*

Algo que también me llama la atención en el cartel son las representaciones masculinas. Los tres cuerpos son robustos. De ninguna forma se sugiere que uno de ellos esté enfermo de SIDA. Sólo el contexto en el que nace la imagen nos puede sugerir que se trata de un mensaje que busca prevenir los contagios de VIH/SIDA. Lo anterior, vale la pena resaltarlo porque en mucha obra del TDV (como ejemplo dos de las imágenes analizadas hasta ahora: *Jesús y el diablo* y *El Santo señor del sidario*) se utiliza la representación de cuerpos demacrados que sugieren que los cuerpos están enfermos de SIDA o son portadores del virus. Y otro ejemplo de lo anterior es el otro cartel que seleccioné como parte de mi corpus de análisis.

En este segundo cartel aparece el cuerpo de un hombre de aproximadamente veinte o treinta años. Tiene el torso desnudo. Es moreno. Tiene pectorales y abdomen bien *definidos*. Es un cuerpo esculpido a base de ejercicio. Tiene el pelo negro un poco crecido. Está despeinado. Viste un pantalón negro. El color del pantalón hace que resalte el cinturón rojo. Las manos las tiene echadas hacia atrás como queriendo tocar al cuerpo dueño de las manos anónimas que le cubren el rostro. Las manos anónimas, de un cuerpo anónimo, son muy delgadas. No se podría decir si son de hombre o de mujer. El cuerpo, dueño de esas manos, por lo delgado, queda cubierto totalmente por el cuerpo del personaje los pantalones negros. A la altura de la cabeza, sobre el cabello de este personaje de pantalones negros está escrita, con letras rojas, la palabra SIDA. Y sobre el pantalón en letras blancas, a la altura del sexo, la pregunta *¿te cuidas?* El espacio donde están retratados, por la loseta (blanca), se deduce que podría ser un baño.

A diferencia del cartel *¡No te hagas bolas, usa condón!* En el cartel *¿Te cuidas?* (que data de 1998) sí aparecen al menos dos referencias claras al VIH/SIDA. En letras grandes, rojas aparece la palabra SIDA y además aparecen unas manos “huesudas” que le cubren los ojos al personaje central. De ese segundo cuerpo anónimo me llaman la atención dos cuestiones:

1) Como ya lo he venido repitiendo, este cuerpo es una muestra de cómo es que se representó a los enfermos de VIH/SIDA a finales de la década de los ochenta y los noventa en el arte. Casi siempre eran cuerpos muy delgados, débiles, enfermizos, con la piel maltratada.<sup>36</sup> En este tipo de representaciones quizás también esté incluido el factor que tiene que ver con el acceso a medicamentos. Esto debido a que, hasta inicios del dos mil, el ser diagnosticado seropositivo era similar a una condena de muerte ya que no se conocía mucho sobre la enfermedad, pero sobre todo, porque en el caso de México, los medicamentos, proporcionados por el estado, escaseaban. Así que eran pocas las personas, dependiendo de muchos factores que van de lo económico a lo educativo, las que tenían acceso a tratamientos de calidad; tratamientos que retrasaban la etapa del SIDA.

2) Me llama la atención la simbología que se maneja con respecto al cuerpo de ese personaje en la fotografía. Es un cuerpo fantasma. Es un cuerpo del que visiblemente sólo existen los brazos y las manos; unas manos de dedos finos, largos, de uñas blanquísimas. ¿Una referencia a la “catrina”? ¿Dónde está el torso de ese cuerpo? De ese cuerpo anulado del que sólo se ven esos brazos que pareciera que brotan de las axilas del personaje principal de la foto. ¿Es acaso que en la composición de la imagen se busca proyectar la idea de que un cuerpo “sido” es un cuerpo monstruoso y deforme? ¿Es por eso que se utilizó la metáfora de un cuerpo con cuatro brazos? Y por otro lado, ¿qué significado puede tener dentro del mensaje del cartel el que esos brazos “deformes” le estén cubriendo los ojos al “adonis” que está como protagonista en la composición? ¿De qué forma una imagen sin una clara referencia a la homosexualidad cuestiona las normas del sistema sexo-género?

Para responder a esta última pregunta quizás valdría la pena por un lado tener presente que: 1) el VIH/SIDA, en el periodo histórico en el que se creó el cartel, iba de la mano con homosexualidad y que 2) en ese entonces se buscaba tener una respuesta inmediata para evitar más contagios. Así que algo que posiblemente el Taller Documentación visual no se cuestionó al concebir la imagen fue que al crear ese tipo de carteles, utilizando esa imagen “grotesca” para representar a la enfermedad —y a los

---

<sup>36</sup> Como ejemplo de esto quizás vale la pena mencionar los filmes: *Compañeros inseparables* (1990) Del director Norman René, *Los amigos de Peter* (1992) De Kennet Branagh, *Philadelphia* (1993) De Jonathan Demme, *Jeffrey* (1995) De Christopher Ashley, *The cure* (1995) De Peter Horton, *Kids* (1995) De Larry Clark, *La última fiesta* (1996) De Randal Kleiser. Nota: la traducción de los títulos de los filmes es mía.

enfermos—, que esa representación podía influenciar en la idea de lo que era la enfermedad y por asociación lo que eran los homosexuales. Vale la pena resaltar aquí que si analizamos la obra incluida en el catálogo del Taller Documentación Visual nos encontraremos con imágenes que ya no utilizan esta representación negativa de la enfermedad y se inclinan por la idea de que el cuerpo de los portadores tarda años en manifestar síntomas. Utilizan como personajes en sus fotografías a cuerpos musculosos, esculpido en gimnasios. Al respecto Boivin en su ensayo, “De la ambigüedad del clóset a la cultura del gueto gay: género y homosexualidad en París, Madrid y México”, nos habla de cómo una de las estrategias de los gays fue, en la década de los ochenta y los noventa, “masculinizar” el cuerpo para evitar ser asociados con la homosexualidad y por lo tanto con pandemia del SIDA.

En la introducción mencioné que desde inicios de la década de los ochenta, los militantes y colectivos LGBT han llevado a cabo diferentes estrategias para mostrar que existen discursos que señalan a la homosexualidad como una enfermedad, una anomalía, o una perversión. Y también, con apoyo en bibliografía sobre género y sexualidad argumenté que dichos discursos son una construcción cultural. Con la aparición del VIH/SIDA en México, los discursos que señalaban a los homosexuales como seres desviantes adquirieron un “reforzamiento”.

Como lo mencioné en la introducción, en la primera década de existencia de la pandemia, se creía que el VIH/SIDA sólo afectaba a los homosexuales -y a los consumidores de drogas inyectables-. Por lo que, al VIH/SIDA se le bautizó, según Carlos Monsiváis (2007:35), como “el cáncer rosa”. Al ser los homosexuales el grupo de la población que más afectó la enfermedad, se reforzó el estigma y por muchos años se asoció homosexualidad/VIH/SIDA. ¿Qué signos de este nuevo estigma aparecen en el cartel *SIDA ¿te cuidas??* ¿Se busca deconstruir dicho estigma al representar unas manos “asexuadas” y un cuerpo joven, vigoroso, masculino? A manera de respuesta a esta pregunta se puede argumentar que este cartel está en un periodo intermedio en la forma en la que los artistas del TDV representaban a la enfermedad. En él aparece tanto la representación de un cuerpo en la que están inscritas las marcas del SIDA, así como también aparece la representación de un cuerpo vigoroso y “saludable”. La imagen por sí misma nos muestra, polarizadas, dos de las representaciones que el TDV hacía de la enfermedad. El cambio en la forma en la

que representaron la enfermedad, sin duda tiene que ver con las preocupaciones de la militancia; quienes en esos años estaban interesados en cambiar la representación estereotípica de las personas con VIH/SIDA. Los artistas del Taller Documentación Visual se unen a tal fin e inician a crear imágenes que incluyen cuerpos jóvenes y vigorosos como en *No te hagas bolas o SIDA, ¿te cuidas?*

*SIDA, ¿te cuidas?* es una imagen clave para explicar cómo se fueron dando los cambios en la representación que los artistas del TDV hacían de los cuerpos portadores de VIH/SIDA. Era muy común que, en sus imágenes, incluyeran cuerpos que remitían al SIDA (no al virus). Repito, esta imagen es clave en su obra porque marca una ruptura. En ella se incluyen ambas representaciones: la representación de un cuerpo (las manos) devastado por el SIDA y un cuerpo joven, vigoroso. A partir de entonces se volvió muy común que en su arte hicieran uso sólo de esa representación o, incluso, recurrieran a la exaltación de la masculinidad. A la representación de una hípermasculinidad. Este tipo de cuerpos híper masculinizados son lo que aparecen en las imágenes que analizaré en el siguiente capítulo.

## **Capítulo 5.- Hípermasculinizar el cuerpo como estrategia en contra de la discriminación**

En la introducción que Carlos Monsiváis hace al texto *Masculinidad e intimidad: identidad sexual y SIDA* de Guillermo Núñez Noriega (2007), afirma sobre los cambios ocurridos a partir de la emergencia de la identidad gay que “nadie menosprecia los cambios semánticos. Un gay ya no es un joto o un maricón, ya no viene de las burlas o el desprecio (Monsiváis, 2007: 29)”. Lo anterior, según el mismo Monsiváis y autores como Rodríguez (2013), Ruvalcaba (2007), Laguarda (2009), Diez (2012), se debió principalmente a que el mismo término vino a moldear a un tipo de sujeto. Al sujeto gay. A dicho sujeto casi siempre se le identificaba con el poder adquisitivo, el consumo y el cuidado personal. Boivin (2011) afirma que ciertos sujetos identificados con la identidad gay se valieron de la estrategia de la hípermasculinización del cuerpo y que dicha estrategia funcionó como una forma de escape al estigma que asociaba a los homosexuales con “lo femenino”. Por partida doble, al hípermasculinizar al cuerpo, como afirma el mismo Boivin en, “De la ambigüedad del clóset a la cultura del gueto gay: género y homosexualidad en París, Madrid y México”, se proyectaba una imagen asociada a la salud. Es decir que era una forma de protegerse a la vez de la homofobia y también del estigma que asociaba a la homosexualidad con el VIH/SIDA.

La emergencia y consolidación de esta figura homosexual hípermasculinizada vino a apoyarse en el discurso binario y excluyente sobre los significados de ser macho o hembra, en la diferencia irreconciliable entre lo femenino y lo masculino. En dicha lógica lo masculino se asocia a la fuerza, al dominio, al poder, a poseer, a penetrar. Lo opuesto a esto es la debilidad, la sujeción, el ser poseído, penetrado. Es decir que al, los homosexuales, hípermasculinizar el cuerpo, estos hombres que habían sido asociados con la feminidad a lo largo de la historia, se adjuntan a la representación del macho heterosexual con todos los privilegios que ello conlleva.

Vale la pena resaltar que en algunos países de Europa y en Estados Unidos este tipo de sujeto homosexual hípermasculinizado se puso de moda desde la emergencia de los grupos militantes homosexuales en la década de los cincuenta y los sesenta. Y también vale

tener presente que este tipo de sujeto, en el caso de México, tuvo su auge principalmente en la capital del país.

Tomando en cuenta lo anterior, me gustaría aclarar que de ninguna forma sugiero o afirmo que los cuerpos que aparecen en las fotografías que analizaré vienen a describir las masculinidades homosexuales hegemónicas de otros estados o ciudades del México de las décadas de 1980 y 1990.

Quizás vale la pena tener presente que en esta investigación parto de la idea de que los discursos pueden ser analizados en relación dialógica entre quien los produce y quién los recibe. Los artistas del Taller Documentación Visual buscaban que sus obras fueran comprendidas. Por lo tanto, en muchos casos, según mi punto de vista, buscaron simplificar los códigos que utilizaban, las representaciones, para que no se prestara a ambigüedades la lectura de las mismas. Los artistas buscaban dar ese mensaje de manera “sencilla”; y quizás debido a esto mismo en la primera etapa en que abordaron el tema del VIH/SIDA lo representaban como una muerte inminente. Sin embargo, en las imágenes que analizaremos a continuación dicha representación asociada con la muerte inminente está casi por completo anulada y los artistas del TDV se inclinan por representar en su arte la idea de que, personas con cuerpos estilizados, masculinizados, pueden ser portadoras del virus del VIH. El mensaje sobre el VIH/SIDA se vuelve simbólico, metafórico.

En capítulos anteriores he señalado algunas de las estrategias y medios de los que militantes y artistas se han valido para combatir la homofobia. En el presente capítulo analizaré cómo los artistas representan la figura de cuerpos homosexuales hípermasculinizados.

### **5.1. *Ámame hasta que revientes*. Entre la pornografía y la sensualidad: un análisis de las masculinidades representadas en la obra del Taller Documentación Visual**

Michel Foucault en *El orden del discurso* afirma que cada época construye una manera de nombrar y describir los fenómenos, estableciendo con esto un orden del mundo que se reconoce como natural. Hablar de homosexuales musculosos, con actitudes y gestos “masculinos”, en México, para la década de los ochenta y noventa, era algo que contradecía la concepción tradicional de los homosexuales y la homosexualidad. No era natural esta figura homosexual. Sin embargo, se impuso. Y esta representación alcanzó al arte. Como muestra está, del Taller Documentación Visual, la serie *Muerte* y en específico la fotografía *Sin título* incluida en el página 560 en el catálogo que recopila la obra del TDV. La imagen es de 1998.

En la revisión que hice de bibliografía que analiza la fotografía mexicana con tema homosexual, me encontré con que algo recurrente en este tipo de fotografía era al desnudo masculino. Y de manera específica, muchas de estas fuentes bibliográficas hablan de una recurrente exposición de los genitales. En la imagen que analizo a continuación aparecen los cuerpos de tres hombres desnudos. Los tres tienen casi las mismas características: musculosos, con vellos en las piernas, espaldas anchas, brazos y manos nervudas, viriles. Basta prestar apenas un poco de atención en cómo está construida la imagen para descubrir el homoerotismo y la sensualidad que manejan los artistas del TDV en la composición de la imagen.

Los cuerpos están desnudos y erotizados. Uno de ellos sostiene con una de sus manos su pene erecto que está en dirección hacia la hendidura de las nalgas de otro de los personajes de la fotografía. La imagen tiene un carácter casi pornográfico. Vale la pena recordar que el arte con tema homoerótico, en la década de los ochenta y noventa, tuvo como tópico los desnudos masculinos con miembros viriles desproporcionados. Para confirmar lo anterior basta dar una revisión general a los catálogos que recopilan la obra expuesta en la Semana Lésbica-Gay.

Los integrantes del Taller Documentación Visual no escaparon a esta vertiente y en varias de sus imágenes incluyeron cuerpos masculinos con miembros viriles

desproporcionados. Ahora bien, en el caso de la fotografía que me interesa analizar, ¿qué significados tiene el que el personaje que ocupa el lugar central en la composición tenga dichas características? Para responder a esta pregunta se tiene que recurrir a uno de los principales *indicadores* que construyen a la masculinidad hegemónica mexicana: la virilidad, la potencia viril. En dicha premisa, “el que la tiene más grande es más macho”. Como puede adivinarse, en dicha premisa hay inmersas cuestiones que atraviesan la construcción del género.

En la fotografía, el pene erecto ocupa un lugar central en la composición. Sin embargo basta apenas desviar un poco la mirada para toparnos con otro objeto clave en la composición: un cráneo humano que es sostenido por otro de los personajes. Al cráneo lo sostienen a la altura del rostro del personaje del miembro erecto. Y de esa forma, en la fotografía, se hace presente el tema del VIH/SIDA y las prácticas de riesgo.

Vale la pena resaltar que en esta imagen, los artistas del Taller Documentación Visual ya no utilizan la misma representación del VIH/SIDA que habían utilizado en obras anteriores. A comparación de otras imágenes que analizamos en capítulos precedentes, en esta imagen la enfermedad está encarnada en un cuerpo hípermusculinizado, imagen de la salud. Me parece interesante cómo en esta imagen se trabaja el tema del estigma del VIH/SIDA inscrito en el cuerpo. Ya que, por ejemplo, en el *El Santo señor del sidario*, el cuerpo desnudo de los personajes remitía a una sexualidad “estropeada”; en este caso, los cuerpos de los personajes no remiten a un factor de riesgo. Aquí el tema del SIDA es introducido en la composición por el cráneo humano que se sostiene a la altura del rostro de uno de los personajes. Es una muerte que está oculta tras unos músculos desarrollados y un pene de tamaño desproporcionado. Teniendo eso como base, se puede argumentar que la masculinidad de los personajes (aunque sean musculosos y viriles), se ve trastocada, cuestionada y hasta se puede argumentar que minimizada al ser asociada al VIH/SIDA.

Es interesante cómo el TDV trata aquí el tema de la pandemia; es sugerente sobre todo porque por sí misma la fotografía no llegó a ser un cartel que promoviera las prácticas seguras o el peligro de las prácticas de riesgo. En la fotografía no se incluye un elemento tipográfico que haga mención a este tema. Sin embargo, basta analizar apenas un poco la imagen para descubrir que ese es el mensaje principal que proponen los artistas; basta

apenas escudriñar un mínimo para descubrir que en ella se enuncia la postura militante que caracterizó al Taller Documentación Visual. De manera concreta, pareciera que en la fotografía se enuncia la sentencia: “Cuidado: el virus del VIH puede estar oculto en un cuerpo perfecto”.

En el campo de la historia del arte, al retrato se le define como “un género en el que las convenciones orientan hacia la selección y el arreglo de los objetos escenográficos y la pose de las personas retratadas, considerándolo, por lo tanto una fórmula simbólica” (Pointon, 1993: 5). Basándonos en esta definición, y en la composición de la imagen que estoy analizando, podría afirmar que es ésta un retrato de tres personas. Sin embargo lo que llama la atención de lo que sería un retrato tradicional es que de ninguno de los tres personajes se ve el rostro. El único rostro que se ve es el de la muerte. Pareciera que la fotografía es un retrato de la muerte, del SIDA. Y que en este caso los “objetos” seleccionados por el retratante para que acompañara al retratado, que esos objetos, son los torsos desnudos.

## **5.2. Retrato de familia: las masculinidades hegemónicas y las masculinidades en construcción vs las masculinidades destruidas**

La fotografía de la que hablé en el apartado anterior no es la única en la que los artistas del Taller Documentación Visual se valen de la técnica del retrato. La fotografía que analizaré a continuación forma parte de una serie de retratos en la que se ven tres cuerpos masculinos semidesnudos. A diferencia de la fotografía analizada en el capítulo anterior, en esta imagen sí podemos ver los rostros de los tres personajes; quienes, también a diferencia de la anterior, son de características fisiológicas diferentes. A primera vista pareciera que son de tres edades distintas. Sin embargo, si nos detenemos un poco a observar la fotografía encontramos algunos detalles que nos hacen ver que en ella dos de los personajes son casi de la misma edad; aunque, a uno de estos, los rasgos “característicos” del SIDA lo hacen ver de más edad.

La fotografía por sí misma, por lo que en ella se representa, no hace alusión a la pandemia. Sin embargo hay que tener presente que forma parte de la serie *Enfermedad sí da*. El título de la serie, no está por demás decir, es un juego de palabras que al desordenarlo u ordenarlo, como se quiera ver, da como resultado la frase “Enfermedad SIDA”.

En primera instancia, lo que llama la atención en la composición del retrato son los atributos de masculinidad con los que están contruidos los personajes que en él aparecen. Por la forma en la que están posicionados se puede afirmar que en ella hay una clara referencia a la homosexualidad así que no se puede hablar, en primera instancia, de personajes portadores de una masculinidad hegemónica. Los tres son hombres que no se ajustan a la masculinidad heterosexual. Vale la pena resaltar que aunque los tres estén fundidos en un abrazo, estos cuerpos no remiten a algo erótico. Pareciera más bien un abrazo filial; un abrazo en el que uno de los personajes, el que ocupa el lugar en el centro, les brinda protección a los otros dos.

Este personaje del centro es un hombre que tiene entre los treinta y cinco y los cuarenta y cinco años de edad. Este es el único personaje que usa barba. Una barba crecida y muy negra. Casi tan negra como el cabello del adolescente que se abraza al cuerpo que

ocupa el centro de la imagen. Este personaje ve directamente a la cámara. Esto a diferencia del adolescente que tiene los ojos cerrados y apoya su mejilla en el hombro del hombre del centro; de ese hombre que abraza al cuerpo del tercer personaje de la fotografía.

Este último personaje, a diferencia de los otros dos, tiene un cuerpo en el que se encarna la enfermedad, el SIDA. Por los rasgos con los que se presenta se podría decir que ronda los cincuenta o sesenta años de edad (aunque muy posiblemente sea menor en edad que el personaje del centro). Si bien en el personaje del centro se enuncia una masculinidad viril y, en el cuerpo del adolescente una masculinidad imberbe que está “en construcción”; el tercer personaje se ve desposeído de varios rasgos a partir de los cuales se construye la masculinidad de los otros dos sujetos. Este personaje no sólo no tiene barba, ni brazos fuertes, sino que además es fácil asociarlo con la docilidad y con la necesidad de protección; atributos que en la cultura en la que se crea la imagen son atribuidos a la feminidad.

Otro mensaje que no podemos pasar por alto en la imagen son los lazos que se siguieren en el retrato. Unos párrafos atrás mencioné que los personajes que aparecen en ella parecieran estar unidos por un lazo filial. Y de manera más específica me gustaría afirmar que parecieran estar unidos por la sangre y que los artistas del Taller Documentación Visual se valen de la metáfora del abrazo para mostrar la conexión que hay entre ellos. De acuerdo con lo que se puede ver en la imagen, pareciera que el cuerpo en el que se encarna al SIDA, ese cuerpo ha transmitido la enfermedad al cuerpo que lo abraza, al cuerpo de la barba. Y ese cuerpo de la barba le ha transmitido la enfermedad al cuerpo del muchacho que se abraza, con los ojos cerrados, al personaje que ocupa el lugar central en el retrato. Por la posición que ocupa cada personaje en la composición y sobre todo por la edad que cada uno de estos representa, con base en eso, se podría afirmar que hay en la imagen otra metáfora: que la enfermedad se trasmite, como una herencia, de generación en generación.

### 5.3. Masculinidades no hegemónicas: representaciones de tribus urbanas y VIH/SIDA

La fotografía *sin título*, de la serie *TDV-SIDA* que aparece en la página 491 del catálogo que recopila la obra del Taller Documentación Visual forma parte del gran grupo de imágenes que el TDV diseñó para promover la idea de que la enfermedad no respetaba inclinaciones sexuales. Si bien en la imagen aparecen dos hombres, no hay una referencia directa a la homosexualidad. En ella no hay desnudos, no hay abrazos, ni un roce a partir del cual se pueda leer homoerotismo. Vale la pena recordar que el Taller de Documentación Visual creó una gran cantidad de carteles que no iban dirigidos específicamente a la comunidad homosexual y que esta imagen se inserta dentro de ese proceso creativo.

Si bien en la imagen no aparecen esas fórmulas a través de las cuales el TDV había representado a la homosexualidad en su arte. Sin embargo, basta ver detenidamente los rostros de los personajes. Se ven fijamente el uno al otro, se sonríen mutuamente. Y basta también descubrir en la composición dos elementos centrales: dos preservativos que cada personaje tiene consigo. Uno de ellos lo sostiene a la altura de su entrepierna, como ofreciéndolo. Mientras que el preservativo del otro personaje sale de su zíper, como una erección que no puede ocultarse.

¿Qué se puede decir sobre la masculinidad de estos dos personajes que están viéndose a los ojos, sonriéndose mutuamente, mientras se muestran el uno al otro un falo de látex? Para responder a esta pregunta podría describir la ropa, el calzado y la postura de los cuerpos. Y podría seguirme con cómo son los cortes de pelo que usan los personajes. Sin embargo, además de los “falos”, que se ofrecen el uno al otro como buscando iniciar una “lucha de espaditas”, también hay un elemento en el atuendo que viene a romper la masculinización que se logró a base de estoperoles, botas tipo militar y chamarras de piel. Dicho elemento es el enorme collar de piel que uno de los personajes lleva puesto. Un collar que viene por partida doble a incluir en la fotografía la representación de dos grupos marginados: a los *darketos* y un grupo de la diversidad sexual que se denomina como *leather*. Basándome en esa interpretación de la imagen podría argumentar que la masculinidad de los personajes se ve trastocada al incluirse ese “guiño” a las prácticas sexuales no heteronormadas. Algo más que vale la pena resaltar es que en la imagen no se utiliza la representación de cuerpos musculosos, ni la representación de cuerpos

demacrados o débiles como una forma de mostrar los riesgos de ejercer prácticas sexuales sin protección. Sino más bien son hombres jóvenes y en apariencia sanos.

En este capítulo, con apoyo de las imágenes analizadas, pude mostrar cómo una figura homosexual que se puso de moda a partir de emergencia del SIDA, la figura del homosexual hípermasculinizado es representada en el arte del TDV. Y más que eso, mi análisis me sirvió para mostrar cómo el arte es creado siempre por un sujeto que forma parte de una sociedad, de una historia. Y por consiguiente, la comprensión de dicho arte también es siempre histórica y se tiene que acumular saber social e histórico para analizarlo. En mi caso, conocer la historia del TDV, y conocer el periodo histórico en el que se crearon las imágenes, dicho conocimiento me ayudó a comprender y a analizar las obras.

## 6.- Conclusiones

El impacto del VIH/SIDA en la sociedad contemporánea ha obligado la búsqueda de diversos medios para promover estrategias que ayuden a combatir la pandemia. Lo anterior sobre todo porque sus efectos no se han circunscrito al ámbito médico-sanitario sino que han incluido la propagación de discursos negativos de estigmatización y discriminación a los portadores de VIH y a los enfermos de SIDA. Estos discursos se originaron en los primeros casos documentados que se presentaron en personas homosexuales. Por mucho tiempo se pensó que el virus que provoca el SIDA sólo atacaba a los varones gay. Esta primera cara de la enfermedad, a inicios de la década de los ochenta, dio material para la generación de una serie de discursos y representaciones con las que se estigmatizó a las personas homosexuales. Sin embargo, conforme avanzó la primera década de existencia del VIH/SIDA se supo que, además del de los homosexuales, otro grupo de la sociedad estaba siendo fuertemente afectado por el virus: el de adictos a las drogas inyectadas. Al ser estos dos los primeros grupos afectados se consideró que, utilizando un término foucaultiano, el virus sólo atacaba a los “anormales”. A partir de entonces, según Susan Sontag (2003:56), el VIH/SIDA se convirtió en una enfermedad metáfora. Una enfermedad cargada de discursos negativos. Se le relacionó con las marcas características de las llamadas enfermedades oportunistas o con la “desfiguración” de los cuerpos de las personas infectadas por el virus. Estas marcas reforzaron los discursos homofóbicos que separan a los normales de los anormales, a los sanos de los enfermos y a los moralmente intachables de los inmorales. ¿Cómo emprender una lucha para desarticular estos discursos? ¿Cómo sugerir medidas de prevención cuando aún no se sabía a ciencia cierta qué era lo que provocaba el SIDA? Estas interrogantes planteadas a raíz del reconocimiento del VIH como un problema de salud pública dieron como resultado la búsqueda de diversos medios y estrategias para combatir los discursos negativos y al virus mismo. Varios grupos militantes e instancias de gobierno buscaron denunciar y desarticular esos discursos estigmatizantes. A este propósito se unió un número considerable de artistas. En el caso de México el colectivo Taller Documentación Visual es el grupo más representativo de artistas que mediante su arte buscaron apoyar dicho movimiento.

La investigación que aquí presento tiene como fundamento la premisa de que el arte puede ser usado como un medio para ejercer la militancia. Con base en lo anterior, la pregunta de la que partí para llevar a cabo el análisis de las imágenes del Taller Documentación Visual cuestiona cuáles son las representaciones de las que se valieron los artistas del TDV para mostrar, a través de su pintura y fotografía, la discriminación y estigmatización que sufrían los homosexuales a raíz de la aparición del VIH/SIDA en México.

Con esta investigación no tuve la pretensión o el objetivo de analizar los sucesos que en la década de los ochenta e inicios de los noventa vinieron a ser trascendentales para la historia de la homosexualidad en México: emergencia y consolidación de la identidad gay, aparición de los primeros casos de VIH/SIDA y declive del movimiento gay por motivos relacionados con la pandemia. Mi interés se centró en analizar las nueve imágenes del TDV que conforman mi corpus de análisis para, a partir de ello, responder a mi pregunta de investigación.

Sin duda que trabajar temas como lo son las representaciones de homosexualidad, los discursos en torno a los cuerpos, el VIH/SIDA y el estigma que éste acarrea en los individuos enfermos, utilizando imágenes como fuente de información tiene sus limitantes. Es ahí donde radica una de las fortalezas de este trabajo. En la introducción mencioné que el mayor reto de este tipo de investigaciones con imágenes, con arte, quizás consista en establecer un vínculo no sólo con lo que se representa en el contexto social del que habla la obra, sino también con el contexto histórico-social en el que se crea. En el caso de esta investigación, para establecer estos vínculos, la teoría de las “representaciones sociales” propuesta por Moscovici fue de crucial importancia. Sandra Araya Umaña señala que ya desde la aparición del concepto de representaciones sociales, en 1961, se “ha pasado de la elaboración del concepto a un desarrollo de la teoría que ha permanecido en las ciencias sociales porque constituye una nueva *unidad de enfoque que unifica e integra lo individual y lo colectivo, lo simbólico con lo social*”<sup>37</sup> (Araya, 2002: 9)”. Esta integración que va de lo individual a lo colectivo y de lo simbólico a lo social fue la que hizo de la teoría de las representaciones sociales la herramienta apropiada para acercarme a las imágenes del TDV. Moscovici señala que en toda sociedad existen discursos, prácticas y dinámicas sociales

---

<sup>37</sup> Las cursivas son mías

que pasan a tener una representación. En mi caso, estudiar los discursos, las prácticas y las dinámicas de la década de los ochenta y noventa me ayudó a identificar la manera en que las personas con VIH o SIDA eran construidas en esa realidad social y cómo estas construcciones eran “apropiadas” para ser representadas en el arte de los artistas del TDV.

El concepto “estigma” fue uno de los que dio más luz a esta investigación. Estigma fue acuñado y definido por Erving Goffman en *Estigma, la identidad deteriorada* (2006) y posteriormente fue utilizado como una herramienta de análisis por Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas: el SIDA y sus metáforas* (2003). “Estigma” me fue útil para analizar, por ejemplo, cómo se construía la asociación entre VIH/SIDA = muerte, VIH/SIDA = homosexualidad y VIH/SIDA = promiscuidad.

En la década de los ochenta en México, a diferencia de otros países, la militancia gay aún buscaba abolir ideas discriminatorias basadas en el género. Su principal objetivo era legitimar la homosexualidad en una sociedad fuertemente marcada por el machismo. A este atraso en la lucha por el reconocimiento de “los anormales” se le sumó la aparición del VIH/SIDA. No hubo tiempo para formar grupos sólidos que lucharan exclusivamente en contra del VIH/SIDA. Algunos de los grupos que luchaban por el reconocimiento de los derechos de los homosexuales tuvieron que volcar su interés hacia enfrentar la desinformación en torno al virus. A lo anterior se sumó el que muchos de los activistas que habían hecho pública su homosexualidad como una postura política, para luchar en contra de la discriminación sexual, fueron diagnosticados seropositivos. Ellos, que eran la cara pública de la militancia gay, se vieron fuertemente atacados por posturas conservadoras. En muchos casos estos militantes se fueron retirando de la militancia ya fuera porque fallecían por causas relacionadas con el SIDA o por el temor a que se les asociara con el SIDA. Esta serie de acontecimientos dio como resultado lo que Jordi Díez (2012) describe como un “declive del movimiento” que, según el mismo autor, abarca de 1984 hasta 1997. Debido a este debilitamiento, la crisis del VIH/SIDA fue vista como un retroceso ya que trajo de vuelta los discursos represivos basados en la homofobia.

Algunos de los pocos grupos militantes que continuaron en activo, que buscaron combatir la desinformación sobre el virus y apoyar a los afectados por el SIDA fueron: Colectivo Sol (1981), Cálamo (1985-1991), Guerrilla gay, Círculo Cultural Gay (1985), Palomilla Gay (1991), Club Leather de México (1993), Colectivo Nancy Cárdenas (1995).

La mayoría de estos grupos tenían su “sede” en ciudades como Ciudad de México, Guadalajara o Tijuana. A estos grupos, que en algunos casos trabajaban conjuntamente con instancias de gobierno, se unieron varios artistas que se preocuparon por llevar la enfermedad a la esfera pública.

El arte del TDV se convirtió rápidamente en uno de los más representativos a través del cual se denunciaba el estigma de portadores y enfermos. Como he señalado en mi análisis, en el arte del TDV se abordaban conceptos como la enfermedad y la muerte, la esperanza y la impotencia. Su arte sirve como una plataforma para llevar a cabo un diálogo que va de lo social a lo individual, de la esfera pública a la privada; y con ello reflexionar sobre los discursos contruidos en torno a los portadores del virus y a los enfermos de SIDA.

Dentro de las manifestaciones artísticas que abordan el tema del VIH/SIDA, ha estado y sigue presente un polémico debate sobre cómo representar en el arte a los cuerpos portadores del virus del VIH y los de enfermos de SIDA. Varios artistas se plantearon estos debates, sobre todo en los primeros años de la pandemia. Lo anterior sobre la base de que el arte tiene un impacto en la representación social de la enfermedad. El origen de dichos cuestionamientos se remonta a 1988. Se inició en Estados Unidos y fue respuesta a una serie de fotos que llevaba por título “*People with AIDS*” del fotógrafo Nicholas Nixon. La exposición tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York. Las críticas más fuertes en contra de esta exposición fueron del colectivo ACT UP y señalaban que representar a los portadores y enfermos en la forma en la que eran representados en las obras de Nixon fomentaba la visión estigmatizante de la enfermedad.

Según ACT UP, esa representación mostraba a los cuerpos portadores de VIH o enfermos de SIDA como cuerpos abyectos, como víctimas y victimarios, siempre próximos a la muerte. Por la representación que se hace de estos cuerpos, pareciera que el SIDA se llevó ese algo esencial que los hacía personas; sólo quedaron restos.

El debate sobre cómo representar a los portadores de VIH y a los enfermos de SIDA avanzó conforme lo hacían también los conocimientos sobre el virus. Para finales de la década de los noventa esta discusión dio como resultado una representación en la que, la mayoría de las veces, los cuerpos ya no aparecían victimizados y en cercanía a la muerte.

En el apartado teórico metodológico mencioné que una de las características de las imágenes que forman parte del corpus de análisis de esta investigación, es que todas incluían representaciones de cuerpos masculinos y de VIH/SIDA. Para los artistas del TDV el cuerpo representado se convierte en un lienzo en el cual plasmar cuestiones relacionadas con género; son a la vez de índole personal y político. A través de los cuerpos representados se hacen públicas dos cuestiones que pertenecen en México, por antonomasia, a lo privado: la (homo) sexualidad y el SIDA. Llevar a cabo el análisis de estos dos temas a los que el Taller Documentación Visual dio centralidad, me fue útil para dar respuesta a la pregunta de investigación.

El análisis de las nueve imágenes del TDV que conforman mi corpus revela en algunas la representación negativa de los enfermos. Por ejemplo en algunas de ellas, los cuerpos se siguen representando con ciertas marcas que hacen referencia a las llamadas enfermedades oportunistas, al SIDA. En específico este tipo de representaciones aparecen en: *El Santo señor del sidario* y en el cartel *TDV: SIDA ¿te cuidas?*

Una de las características del arte que aborda el tema del VIH, es la preocupación por llevar a lo público cuestiones de la enfermedad que se habían manejado como privadas, por informar sobre el virus, así como también por lograr la normalización de los portadores o enfermos mediante el cuestionamiento de los discursos y actitudes sociales y culturales.

En la descripción del proceso de selección de las imágenes que servirían de material para el análisis, mencioné que en un primer acercamiento me percaté de que en ellas se enunciaba la postura política que caracterizó al Taller Documentación Visual y que estas preocupaciones se agrupaban en tres ejes temáticos:

- a) la lucha por la legitimidad y el reconocimiento de los derechos de las personas homosexuales;
- b) el cuestionamiento de los discursos eclesiásticos, médicos y gubernamentales que venían a señalar a los homosexuales como los únicos que podían contraer el VIH/SIDA; y
- c) el interés por parte de los artistas por crear obras y campañas para ayudar a difundir información científica sobre la pandemia. Información que a la

vez ayudara en la normalización de los enfermos y también a prevenir más contagios.

Para representar estos tres ejes temáticos, en sus obras, los artistas del TDV recurren a representaciones de cuerpos homosexuales masculinos. Con ello hacen patente que la representación del cuerpo enfermo es el medio más efectivo para presentar sus posturas y deconstruir discursos.

En las imágenes analizadas aparecen representaciones de cuerpos devastados por el SIDA, cuerpos de vigorosos adolescentes, cuerpos de ancianos, cuerpos de incisivos *ojos que da pánico soñar*, cuerpos masculinos que son el objeto de deseo de otro cuerpo masculino, cuerpos que transitan entre lo masculino y lo femenino, cuerpos hípermasculinizados que se abrazan eróticamente, cuerpos andróginos, cuerpos deformes, cuerpos que se difuminan en las sombras de la noche, cuerpos masculinos que están a merced y disposición de otros cuerpos que representan la virilidad y la bravura (heterosexual). Es a través de estos cuerpos representados que los artistas del TDV abordan las consecuencias que la epidemia trajo consigo.

Desentrañar cuáles eran las representaciones de homosexualidad de las que se valían los artistas del TDV en su arte para mostrar la discriminación y estigmatización que sufrieron los homosexuales a raíz de la aparición del VIH/SIDA en México ha sido la premisa de esta investigación. Las imágenes analizadas me dieron como respuesta que los artistas del TDV se valían principalmente de cuatro formas de representar al cuerpo homosexual en su arte:

- a) Cuerpos hípermasculinizados. Esta representación se relaciona con el interés de los artistas de unirse a ciertos discursos militantes que apostaban por esta opción como una forma para escapar a dos estigmas: a la concepción de los homosexuales como individuos afeminados y a la asociación de homosexualidad y VIH/SIDA. Lo anterior sobre la base de que los cuerpos atléticos son asociados, casi siempre, con salud. Y una imagen saludable no correspondía con la imagen que los *mass media* se habían encargado de difundir de los cuerpos portadores de VIH/SIDA.

- b) Cuerpos adolescentes. Esta representación de cuerpos adolescentes, anteriormente asociadas a la pureza o a inocencia, en las imágenes analizadas del Taller Documentación Visual, este tipo de representaciones sufren una transformación. Ahora a este tipo de cuerpos se les relaciona con el periodo en la que el virus del VIH se encuentra en una primera etapa; cuando aún en los cuerpos no hay señales de enfermedades oportunistas.
- c) Cuerpos con marcas de enfermedades oportunistas (que remiten al SIDA). Se trata de representaciones de cuerpos enfermos, demacrados, en etapa terminal, como una forma de decir a sus espectadores: *¡Cuidate del VIH/SIDA, o tu cuerpo terminará así!*
- d) Cuerpos andróginos. Esta es quizás una de las representaciones de cuerpos que aparece con mayor frecuencia en la obra del TDV. Estos cuerpos aparecen tanto con características asociadas a lo femenino, como con características asociadas a lo masculino. Los artistas se valen de este tipo de representaciones para cuestionar el discurso que sostenía que sólo los varones homosexuales podían contraer VIH/SIDA. En algunos de estos cuerpos andróginos representados es imposible definir qué atributos (masculinos o femeninos) tienen más presencia.

De estas formas de representación del cuerpo homosexual y el VIH/SIDA resaltan tres cuestiones: a) algunas coexisten en una misma imagen; b) algunas aparecen con mayor frecuencia; c) algunas entran en diálogo con otras problemáticas que están ligadas a los discursos sobre el VIH/SIDA: las nuevas tecnologías del sexo (el condón, las pastillas y los dildos), el ejercicio de la sexualidad, el género, a la construcción de los cuerpos, la salud y la muerte.

Además de las representaciones de cuerpos masculinos “homosexualizados”, el TDV también creó imágenes en las que los personajes que aparecen como protagonistas son mujeres o niños. En la mayoría de estas imágenes se sigue manejando a estos dos sectores de la población como víctimas del VIH. Este tipo de imágenes requiere ser abordado a fondo para conocer cómo eran representados los niños, las mujeres y los hombres heterosexuales en el arte del Taller Documentación Visual. En el primer acercamiento que hice a las imágenes del TDV en las que aparecen representaciones de

VIH/SIDA, pude darme cuenta que en la mayoría, las representaciones son muy parecidas a la popular fotografía de Therese Frare que la marca de ropa *Benetton* utilizó en 1992 para una campaña publicitaria. Al igual que en la fotografía de Frare, en las imágenes del Taller Documentación Visual en el que aparecen mujeres y niños, los enfermos aparecen rodeados por sus familiares. A las mujeres y a los niños se les presenta como víctimas. ¿Por qué los discursos que señalaban a las mujeres y a los niños como víctimas no fueron cuestionados por los artistas del TDV? Obtener respuesta a esta interrogante requiere llevar a cabo un estudio mediante el cual se aborden las representaciones de la mujer y los niños en el arte del TDV.

Los hallazgos de esta investigación también apuntan a la conveniencia de llevar a cabo un análisis sobre las obras de otros artistas mexicanos que estuvieron en activo en la década de los ochenta y noventa y que abordan el tema del VIH/SIDA en sus creaciones. Lo anterior para advertir los puntos en común con las representaciones utilizadas por el TDV.

En la introducción mencioné que los *mass media* difundieron una imagen casi siempre negativa sobre el VIH/SIDA. En los últimos años el espacio dedicado al tema en los medios se ha reducido considerablemente. La mayoría de las veces el tema es abordado solamente el primero de diciembre (Día Internacional de la Lucha Contra el SIDA) y con ello se corre el riesgo de considerar a la pandemia como un problema de otro tiempo.

Esta investigación ha mostrado la importancia de la obra del Taller Documentación Visual en la difusión de mensajes sobre el VIH/SIDA. El análisis de las nueve imágenes que conforman el corpus de esta investigación revela el poder político del arte para mostrar y cuestionar la discriminación y la estigmatización que las personas homosexuales sufrieron a raíz de la aparición del VIH/SIDA en México.

## Bibliografía:

- Aguayo, Fernando y Lourdes Roca (coords.) (2012), *Investigación con imágenes usos y retos metodológicos*, México, Instituto Mora.
- Aparici Marini, Roberto, Agustín García Mantilla, Jenaro Fernández Baena y Sara Osuna Acedo (2006), *La imagen: análisis y representación de la realidad*, Barcelona, Gedisa Editorial.
- Araya Umaña, Sandra (2002), *La representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión*, San José (Costa Rica), Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).
- Argüello Pazmiño, Sofía (2013), “El proceso de politización de la sexualidad: identificaciones y marcos de sentido de la acción colectiva”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 75, núm. 2, abril-junio, pp. 173-200.
- Blanco, José Joaquín (2010), “Ojos que da pánico soñar”, en Schuessler, Michael K. y Capistrán, Miguel (coords.), *México se escribe con j: una historia de la cultura gay*, México, Editorial Planeta Mexicana.
- \_\_\_\_\_ (1986), “Ojos que da pánico soñar”, en *Función de media noche*, Serie Lecturas Mexicanas 25, México, Ediciones Era y Secretaría de Educación Pública (SEP).
- Boivin Renaud, René (2011), “De la ambigüedad del clóset a la cultura del gueto gay: género y homosexualidad en París, Madrid y México”, *La Ventana*, núm. 34, pp. 146-190.
- Bordo, Susan (1993), "El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo", trad. de Moisés Silva, *La Ventana*, núm. 14, diciembre, 2001, pp. 7-81.
- Boswell, John (1980), *Christianity, social tolerance, and homosexuality. Gay people in western Europe from the beginning of the Christian era to the fourteenth century*, Chicago, The University of Chicago Press.

- Bourdieu, Pierre (2000), *La dominación masculina*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama.
- Bronfman, Mario (1992), "Prólogo", en Elena Urrutia (comp.), *Mujer y Sida*, México, El Colegio de México/Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM), pp. 19-25.
- CONACULTA e INAH (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia) (2004), en Marinella Miano Borruso, Juan Jacobo Hernández Chávez y Juan Javier Gutiérrez Marmolejo (comps.), *Archivo histórico del movimiento homosexual en México 1978-1982*, México, Centro de Información y Documentación de las Homosexualidades en México, CONACULTA/INAH, CD-ROM.
- Connell, R. W. (2003), *Masculinidades*, trad. de Irene María Artigas, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Cornago, Óscar (2005), *El arte como resistencia: una perspectiva performativa*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- Covarrubias, José María (1997), "De voz y cuerpo presente", en Covarrubias, José María (coord.), *Diez y va un siglo: libro conmemorativo de los diez años de la Semana Cultural Lésbica-Gay*, México, Instituto Nacional de Desarrollo Social (INDESOL), Museo Universitario del Chopo, Difusión Cultural UNAM y Círculo Gay.
- Dallal Castillo, Alberto (coord.) (2007), "Arte, sexo y revolución tecnológica: los dos fillos de la navaja erótica y pornográfica en la actual cultura pop", en *XXIX Coloquio internacional de historia del arte. Miradas disidentes: géneros y sexo en la historia del arte*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE).
- Debroise, Olivier (1997), "La dispersión de lo gay", en Covarrubias, José María (coord.), *Diez y va un siglo: libro conmemorativo de los diez años de la Semana Cultural Lésbica-Gay*, México, INDESOL, Museo Universitario del Chopo, Difusión Cultural UNAM y Círculo Gay.

- De Santiago Silva, José (2004), "Creación artística y docencia", en Antonio Salazar Bañuelos (ed.), *Diversidad, VIH y arte: Taller de Documentación Visual 1984-1999*, México, Centro Cultural España, UNAM y la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP).
- Diez, Jordi (2012), "La trayectoria política del movimiento Lésbico-Gay en México", en Ana María Tepichin, Karine Tinat y Luzelena Gutiérrez de Velazco (coords.), *Los grandes problemas de México VIII: relaciones de género*, México, El Colegio de México.
- Domínguez-Ruvalcaba, Héctor (2009). "From Fags to Gays: Political Adaptations and Cultural Translations in the Mexican Gay Liberation Movement" en Linda Egan y Mary K. Long (eds.), *Mexico Reading the United States*, Nashville, Vanderbilt University Press, pp. 116-134.
- Durkheim, Emile (1986), *Las reglas del método sociológico*, trad. de Enerstina de Champourcín, México, Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Eribon, Didier (2001), *Reflexiones sobre la cuestión gay*, trad. de Jaime Zulaika, Barcelona, Anagrama.
- Fone, Byrne (2000), *Homophobia: a history*, New York, Picador.
- Foucault, Michel (2009), *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*, trad. de Ulises Guñazú, tomo I, México, Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_ (1992), *El orden del discurso*, trad. de Alberto González Troyano, Buenos Aires, Tusquets Editores.
- Ganado Kim, Edgardo y José Antonio Cordero (2002), "Cuando se habla de arte Gay", en Covarrubias, José María (coord.), *Una exposición, varias exposiciones, un tiempo de inauguraciones*, México, INDESOL, Museo Universitario del Chopo, Difusión Cultural UNAM y Círculo Gay, pp. 45-48.
- García Reyes, Fidel (2012), *Espacios utópicos y transgresión ideológica en El vampiro de la colonia Roma de Luis Zapata*, Facultad de Lengua y Literaturas Hispánicas,

- Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, tesis de licenciatura dirigida por Dr. Raúl Gonzales.
- Gargallo, Francesca (2002), “Estética es Política. Una Mirada a la Semana Cultural Lésbica-Gay”, en Covarrubias, José María (coord.), *Una exposición, varias exposiciones, un tiempo de inauguraciones*, México, INDESOL, Museo Universitario del Chopo, Difusión Cultural UNAM y Círculo Gay, pp. 35-37.
- \_\_\_\_\_ (1997), “Nuestra semana de cada año”, en Covarrubias, José María (coord.), *Diez y va un siglo: libro conmemorativo de los diez años de la Semana Cultural Lésbica-Gay*, México, INDESOL, Museo Universitario del Chopo, Difusión Cultural UNAM y Círculo Gay, pp. 47-48.
- Galván Díaz, Francisco (coord.) (1988), *El Sida en México: los efectos sociales*, México, Ediciones de Cultura Popular y Universidad Autónoma Metropolitana.
- Goffman, Erving (2006), *Estigma: la identidad deteriorada*, trad. de Leonor Guinsberg, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- \_\_\_\_\_ (1991), “La ritualización de la feminidad”, en Yves Winkin (comp.), *Los Momentos y Sus Hombres*, trad. de Eloy Fuente Herrero, Barcelona, Editorial Paidós.
- Gómez, Christian (2011), “Cultura por la diversidad sexual”, foro de acceso libre en la página del Cultura UNAM Diario Digital, junio, URL: <http://www.cultura.unam.mx/index.html?tp=articulo&id=2660&ac=mostrar&Itemid=208&ct=323>, última consulta 5 de mayo de 2013.
- Gutmann, Matthew (2007), *Fixing men: sex, birth control, and AIDS in Mexico*, Oakland, University of California Press.
- Hall, Edward Twitchell (2001), *La dimensión oculta*, trad. de Félix Blanco, México, Siglo XXI Editores.

- Hall, Stuart (1997), "The Work of Representation", en Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, SAGE Publications, pp. 13-74.
- Herrera, Cristina, Lourdes Campero, Marta Caballero, Tamil Kendall y Ana E. Quiroz (2009), "Cuerpo y sexualidad en la experiencia de hombres y mujeres con VIH: una exploración de diferencias y coincidencias de género en México", *Estudios Sociológicos*, vol. XXVII, núm. 79, pp. 147-170.
- Hernández, Juan Jacobo (2011), "Reflexiones de Juan Jacobo Hernández sobre la lucha contra el VIH/sida en México", texto completo, URL: [http://www.notiese.org/notiese.php?ctn\\_id=5121](http://www.notiese.org/notiese.php?ctn_id=5121), última consulta 24 mayo de 2014.
- Jiménez, Arturo (2006), "Recogen en un libro 15 años del Taller Documentación Visual", boletín de prensa, URL: <http://www.jornada.unam.mx/2006/06/07/index.php?section=cultura&article=a10n1cul>, última consulta 24 mayo de 2014.
- Kaufman, Michael (1989), *Hombres: placer, poder y cambio*, Santo Domingo, Centro de Investigación para la Acción Femenina (CIPAF).
- Laguarda, Rodrigo (2011), *La calle de Amberes: gay street de la Ciudad de México*, México, UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH) e Instituto Mora.
- \_\_\_\_\_ (2009), *Ser gay en la ciudad de México: Lucha de representaciones y apropiación de una identidad, 1968-1982*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) e Instituto Mora.
- Laqueur, Thomas (1994), *La construcción del sexo: Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, trad. de Eugenio Portela, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Le Breton, David (2010), *Antropología del cuerpo y modernidad*, trad. de Paula Mahler, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

List Reyes, Mauricio (2009), *Hablo por mi diferencia: de la identidad gay al reconocimiento de lo queer*, México, Ediciones Eón.

\_\_\_\_\_ (1999), “Construcción de lugares gay en la ciudad de México: el Bol Polanco y la Cervecería Lili”, *Ixtapalapa*, vol. 45, enero-junio, pp. 309-318.

Lizarraga Cruchaga, Xabier (2011), “Una memoria de los movimientos gay en México: Inicio del activismo homosexual en México”, en Edith Yesenia Peña Sánchez y Lilia Hernández Albarrán (coords.), *Iguals pero diferentes: diversidad sexual en contexto*, VII Semana Cultural de la Diversidad Sexual, México, CONACULTA e INAH, pp. 33-37.

Macías, Elva (2002), "Han pasado quince años", en Covarrubias, José María (coord.), *Una exposición, varias exposiciones, un tiempo de inauguraciones*, México, INDESOL, Museo Universitario del Chopo, Difusión Cultural UNAM y Círculo Gay, pp. 13-15.

Manrique, Jorge Alberto (1997), “Espacio gay: una década”, en Covarrubias, José María (coord.), *Diez y va un siglo: libro conmemorativo de los diez años de la Semana Cultural Lésbica-Gay*, México, INDESOL, Museo Universitario del Chopo, Difusión Cultural UNAM y Círculo Gay, pp. 15-16.

Marquet, Antonio (2010), *El coloquio de las perras*, México, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

\_\_\_\_\_ (2006), *El crepúsculo de heterolandia. Mester de jotería*, México, UAM.

Monsiváis, Carlos (2007), “De Las Variedades a la Experiencia Homoerótica”, en G. Núñez Noriega, *Masculinidad e Intimidad: Identidad, Sexualidad y Sida*, México, UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG), Editorial Porrúa y El Colegio de Sonora, pp. 7-43.

\_\_\_\_\_ (2002a), “Una exposición, varias exposiciones, un tiempo de inauguraciones”, en Covarrubias, José María (coord.), *Una exposición, varias exposiciones, un tiempo*

*de inauguraciones*, México, INDESOL, Museo Universitario del Chopo, Difusión Cultural UNAM y Círculo Gay, pp. 9-12.

\_\_\_\_\_ (2002b), "Los gays en México: la fundación, la ampliación, la consolidación del ghetto", *Debate Feminista*, año 13, vol. XXVI, pp. 89-115.

\_\_\_\_\_ (1997), "Diez y va un siglo", en Covarrubias, José María (coord.), *Diez y va un siglo: libro conmemorativo de los diez años de la Semana Cultural Lésbica-Gay*, México, INDESOL, Museo Universitario del Chopo, Difusión Cultural UNAM y Círculo Gay.

\_\_\_\_\_ (1981), *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo.

Moscovici, Serge (1979), *El psicoanálisis, su imagen y su público*, trad. de Nilda María Finetti, Buenos Aires, Editorial Huemul.

Núñez Noriega, Guillermo (2007), *Masculinidad e intimidad: Identidad, sexualidad y sida*, México, UNAM/PUEG, Editorial Porrúa y El Colegio de Sonora.

ONUSIDA (Programa Conjunto de las Naciones Unidas sobre el VIH/sida) (2013), "Informe mundial: ONUSIDA, informe sobre la epidemia mundial de sida 2013", texto completo, URL: [http://www.unaids.org/en/media/unaids/contentassets/documents/epidemiology/2013/gr2013/UNAIDS\\_Global\\_Report\\_2013\\_es.pdf](http://www.unaids.org/en/media/unaids/contentassets/documents/epidemiology/2013/gr2013/UNAIDS_Global_Report_2013_es.pdf), última consulta 25 mayo de 2014.

Ortega, Víctor (2005), "Taller de Documentación Visual: el libro", artículo en la página de La Jornada, diciembre, URL: <http://www.jornada.unam.mx/2005/12/03/index.php?section=opinion&article=al101esp>, última consulta 25 mayo de 2014.

Pacheco, Cristina (1988), *La luz de México*, México, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Guanajuato.

Parra, Víctor (1995), "Los grupos en la lucha contra el SIDA", México, *Letra S: salud, sexualidad y sida*, suplemento del periódico *El Nacional*, núm. 8, junio, p. 8.

- Paz, Octavio (2004), *El laberinto de la soledad*, México, FCE.
- Peralta, Braulio (2006), *Los nombres del arco iris: Trazos para redescubrir el movimiento homosexual*, México, CONACULTA y Nueva Imagen.
- Pointon, Marcia (1993), *Hanging the head: Portraiture and social formation in eighteenth century England*, New Haven, Yale University Press.
- Pollock, Griselda (2007), “Visión, Voz y Poder: Historias Feministas del Arte y Marxismo”, en Karen C. Reiman e Inda Sáenz (comps.), *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, México, UNAM/PUEG, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), Universidad Iberoamericana (UIA) y CONACULTA, pp. 45-79.
- Ramírez Cuevas, Ramiro (2002), “Lucha por los derechos de lesbianas y homosexuales” en en Covarrubias, José María (coord.), *Una exposición, varias exposiciones, un tiempo de inauguraciones*, México, INDESOL, Museo Universitario del Chopo, Difusión Cultural UNAM y Círculo Gay.
- Ramos, Samuel (2001), *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Editorial Planeta Mexicana.
- Rivera, George (2004), “Marginal identity & the Taller Documentación Visual”, en Antonio Salazar Bañuelos (ed.), *Diversidad, VIH y arte: Taller de Documentación Visual 1984-1999*, México, Centro Cultural España y UNAM/ENAP, pp. 27-28.
- Rodríguez, Antoine e Ignacio Sosa (eds.) (2013), “Homo-resistencias en México, 1971-1988: estrategias para salir de los sótanos clandestinos de la vida social” en *Cultura y Resistencia en México*, México, Nostromo Ediciones, pp. 115-129.
- Rubin, Gayle (2007), “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo” en Marta Lamas (ed.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, trad. de Stella Mastrangelo, México, UNAM/PUEG y Editorial Porrúa.

- Salazar Bañuelos, Antonio (2011), *Álbum de Familia*, México, UNAM/ENAP y Posgrado en Artes Visuales.
- \_\_\_\_\_ (2007), *Ecce Homo*, México, UNAM/ENAP y Grupo Fogra.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2004), *Diversidad, VIH y arte: Taller de Documentación Visual 1984-1999*, México, Centro Cultural España y UNAM/ENAP.
- Schuessler, Michael K. y Miguel Capistrán (coords.) (2010), *México se escribe con j: una historia de la cultura gay*, México, Editorial Planeta Mexicana.
- Scott, Joan Wallach (2012), *Género e historia*, trad. de Consol Vilá I. Boadas, México, FCE y Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).
- Sontag, Susan (2006), *Sobre la fotografía*, trad. de Carlos Gardini (1981) y Aurelio Major (2006), México, Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2003), *La enfermedad y sus metáforas: el SIDA y sus metáforas*, trad. de Mario Muchnik, Buenos Aires, Taurus.
- \_\_\_\_\_ (1984), *En contra de la interpretación y otros ensayos*, trad. de Horacio Vásquez Rial, Barcelona, Seix Barral.
- Tibol, Raquel (2002), *Ser y ver: mujeres en las artes visuales*, México, Plaza & Janés Editores.
- Tin, Louis-Georges (dir.) (2012), *Diccionario Akal de la homofobia*, Madrid, Ediciones Akal.
- Urrutia, Elena (comp.) (1992), "Presentación del foro de discusión sobre la mujer y el sida", en *Mujer y sida*, México, El Colegio de México/PIEM, pp. 7-10.
- Warner, Michael (1991), "Introduction: Fear of a Queer Planet", *Social Text*, núm. 29, Duke University Press, pp. 3-17.
- Weeks, Jeffrey (1998), *Sexualidad*, trad. de Mónica Mansour, México, UNAM/PUEG y Editorial Paidós.

\_\_\_\_\_ (1992), *Sex, politics & society: the regulation of sexuality since 1800*, Londres, Longman Group.

Zapata, Luis (2004), *El vampiro de la colonia roma*, México, Grijalbo.