

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

**EDUARDO SOLÁ FRANCO, WILSON PACCHA, *TRANSTANGO*:
ESTRATEGIAS DE LAS MASCULINIDADES EN ECUADOR**

**Tesis doctoral para obtener el grado académico de
Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
por la Universitat Autònoma de Barcelona**

Doctorando:

Edgar Vega Suriaga

Directores:

Dr. Diego Falconí,

Universidad Andina Simón Bolívar

Dra. Meri Torras,

Universitat Autònoma de Barcelona

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres
Departamento de Filología Española
Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Barcelona, España
Febrero, 2014

Agradecimientos:

A Pato Erazo Martínez

A Zenaida Osorio, Amparo Moreno Sardà y Roger Gough

A Quinche Ortiz Crespo

A Malena Bedoya y Mayra Estévez

A Talía Álvarez, Ana Lucía Herrera, María Paula Romo, Nela Meriguet,
Danilo Arévalo, Elizabeth Vásquez, Ana Almeida, Pilar Bustos, Paty Yépez y
Jeanethe Peña

A Diego Falconí y Meri Torras

ÍNDICE

Resumen / 6

Summary / 8

Introducción / 10

CAPÍTULO 1

MARCO TEÓRICO:

MASCULINIDADES, ARTE Y VISIÓN EN LOS ANDES ECUATORIANOS / 18

1.1. RÉGIMEN DE REPRESENTACIÓN Y DE VISIÓN / 21

1.1.1. VISUALIDAD Y VISIBILIDAD / 23

1.1.1.1. Visualidad / 25

1.1.1.2. Visibilidad / 29

1.1.2. RÉGIMEN DE VISIÓN MASCULINO / 36

1.1.2.1. Imagen, visión y lo escópico / 37

1.1.2.2. Lo escópico y lo racional / 39

1.1.2.3. Cuerpo, visión y disciplinamiento / 43

1.1.2.4. Distancia del ojo, distancia de la piel / 48

1.1.3. RÉGIMEN DE VISIÓN, RÉGIMEN ESCÓPICO / 49

1.1.3.1. Mirada iluminada y punto de vista / 51

1.1.3.2. Mirada, pérdida y carencias / 56

1.1.3.3. Presencia anterior, mismidad y régimen escópico / 59

1.1.4. MASCULINIDAD / 62

1.1.4.1. Lo escópico y la masculinidad / 67

1.1.4.2. Lo escópico y la jerarquización de lo femenino / 70

1.1.4.3. Lo escópico y la racialización de la masculinidad:
emasculación y poscolonialidad / 71

1.1.4.4. La mismidad masculina / 75

1.1.4.5. Mismidad y virilidad: autónomos y héroes / 80

1.1.4.6. Masculinidad y afirmación negativa / 81

1.1.4.7. Masculinidad, homofobia y melancolía / 84

1.1.5. PROHIBICIÓN Y EMERGENCIA DE LA NORMA MASCULINA / 85

1.1.5.1. Transgresión y ratificación de la masculinidad / 87

1.1.6. MASCULINIDAD/MASCULINIDADES / 93

1.1.6.1. Masculinidades otras frente al modelo hegemónico,
masculino y escópico / 95

1.1.6.1.1. *El sensualismo frente a la abstracción del cuerpo* / 96

1.1.6.1.2. *La inmanencia corporal divinizada* / 97

1.2. RÉGIMEN DE VISIÓN MASCULINO EN ECUADOR / 100

1.2.1. VISUALIDAD, MASCULINIDAD Y ARTE EN ECUADOR:
ETNICIDAD E IDENTIDAD CULTURAL / 102

1.2.1.1. Revolución Liberal, nación y racialización / 104

1.2.1.2. Frontera étnica y disciplinamiento corporal / 109

1.2.2. VISIBILIDAD, MASCULINIDAD Y ARTE EN ECUADOR:
INDIGENISMO Y NEOFIGURACIÓN / 114

- 1.2.2.1. El indigenismo / 115
- 1.2.2.2. La neofiguración / 124
- 1.2.2.3. Cuerpos e institucionalidad del arte:
indigenismo y neofiguración / 127
- 1.2.2.4. Crítica de arte y ratificación de la alteridad / 129
- 1.2.3. MASCULINIDAD Y CUERPOS VULNERABLES:
ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN / 130
- 1.2.3.1. Vulnerabilidad / 131
- 1.2.3.2. La teatralidad de lo masculino / 133
- 1.2.3.2.1 *Melancolía y fatalidad* / 134
- 1.2.3.2.2. *Parodia e histrionismo* / 138
- 1.2.3.2.3. *La inestabilidad identitaria* / 141

CAPÍTULO 2

SOLÁ FRANCO: EL MASCULINO FATAL / 145

- 2.1. BIOGRAFÍA / 149
- 2.2. CONTEXTO IDEOLÓGICO Y CULTURAL / 152
- 2.3. MASCULINIDAD, HOMOSEXUALIDAD Y
HOMOEROTISMO / 161
- 2.4. MELANCOLÍA Y FATALIDAD / 172
- 2.4.1. LA MELANCOLÍA / 173
- 2.4.1.1 Melancolía homosexual / 179
- 2.4.2. FATALIDAD / 181
- 2.4.2.1. El masculino fatal / 182
- 2.4.2.2. Solá Franco y la fatalidad homosexual como vulnerabilidad / 189
- 2.5. SIMBOLISMO / 191
- 2.5.1. EL SIMBOLISMO EN LA OBRA DE SOLÁ FRANCO / 195
- 2.5.1.1. Frente al indigenismo y a la neofiguración / 196
- 2.5.1.2. El registro del simbolismo / 198
- 2.5.1.3. Estilo pictórico / 199
- 2.5.1.4. Simbolismo y metáforas fálicas / 202
- 2.5.1.4.1. *La metamorfosis fálica* / 203
- 2.5.1.4.2. *La evocación de lo seminal* / 206
- 2.5.2. EL SIMBOLISMO COMO ARTILUGIO EN LA OBRA DE SOLÁ FRANCO / 210
- 2.5.2.1. Espiritualidad y simbolismo / 214
- 2.6. LA MASCULINIDAD EN EL RETRATO / 216
- 2.6.1. EL SUJETO DEL RETRATO: IDENTIDAD Y SEMEJANZA / 217
- 2.6.2. EL RETRATO SIMBOLISTA COMO UN SUBTERFUGIO / 221
- 2.6.3. LA DESNUDEZ EN EL RETRATO / 222
- 2.6.4. LO HIERÁTICO Y EL GÉNERO EN EL RETRATO / 223
- 2.6.5. MASCULINIDAD EN LOS AUTORRETRATOS DE SOLÁ FRANCO / 226
- 2.7. EL CUERPO Y LA CARNE / 228
- 2.7.1. LO ERÓTICO EN LA OBRA DE SOLÁ FRANCO / 230
- 2.7.2. DESNUDEZ Y DESNUDO MASCULINOS / 234
- 2.7.3. OBJETO DE DESEO, OBJETO PSÍQUICO / 243
- 2.8. LA MASCULINIDAD COMO TEATRALIDAD / 248
- 2.8.1. EL CUERPO SACRIFICIAL / 251
- 2.8.1.1. El sacrificio como teatro / 254
- 2.8.1.2. Sacrificio y martirio como recurso pictórico y
lugar de enunciación / 257

- 2.8.1.3. Cuerpo joven, cuerpo del sacrificio / 266
- 2.8.2. LA RESIGNIFICACIÓN DE LA INJURIA / 271

CAPÍTULO 3

WILSON PACCHA: EL PROVOCADOR / 280

- 3.1. WILSON PACCHA:
 - ALGUNOS DATOS BIOGRÁFICOS / 283
- 3.2. CONTEXTO IDEOLÓGICO Y CULTURAL / 285
 - 3.2.1. EL LEGADO DE LA NEOFIGURACIÓN / 288
 - 3.2.2. LAS INFLUENCIAS / 294
- 3.3. EL LENGUAJE DE PACCHA / 299
 - 3.3.1. LA EXASPERACIÓN CROMÁTICA / 300
 - 3.3.2. LA CITA / 302
 - 3.3.3. LA REPETICIÓN / 305
 - 3.3.4. LO HIPERREAL / 307
- 3.4. IRONÍA Y PARODIA:
 - EL CUERPO COMO INTERTEXTO / 308
- 3.5. IRONÍA, HISTRIONISMO Y TEATRALIZACIÓN / 316
- 3.6. LA TEATRALIZACIÓN TRAVESTI / 317
 - 3.6.1. LA TEATRALIZACIÓN TRAVESTI COMO NORMATIVA/DISIDENTE / 319
 - 3.6.2. EL TRAVESTI EN LA HIPERREALIDAD / 321
- 3.7. LA DESMESURA DEL FALO:
 - LA PRUEBA VIRIL / 328
 - 3.7.1. LA PRUEBA VIRIL EN LA MASCULINIDAD RACIALIZADA / 336
 - 3.7.2. LA VIRILIDAD COMO POSICIÓN / 349
 - 3.7.3. LO FEMENINO EN LA CONFIGURACIÓN DE LA VIRILIDAD / 353
- 3.8. LA RACIALIZACIÓN DEL CUERPO EMASCULADO / 359
- 3.9. CONTRA EL CUERPO SÓLIDO, COMPACTO Y CERRADO / 363
- 3.10. EL RETORNO A LO REAL DEL CUERPO:
 - EL "REALISMO RADICAL" / 371
 - 3.10.1. LO REAL / 374
 - 3.10.2. LO ABYECTO / 380
 - 3.10.3. LA MIRADA / 383

APÉNDICE:

TRANSTANGO, MÁS ALLÁ DEL BINARIO / 387

CONCLUSIONES / 407

ANEXO 1 / 416

ANEXO 2 / 432

ANEXO 3 / 458

BIBLIOGRAFÍA / 471

RESUMEN

La presente tesis doctoral titulada “Eduardo Solá Franco, Wilson Paccha, *Transtango*: estrategias de las masculinidades en Ecuador” plantea las dificultades, posibilidades y límites de la representación de las masculinidades en las artes plásticas y en el arte contemporáneo en Ecuador. Para ello, en un primer capítulo se propone un análisis de las masculinidades contemporáneas como resultado de la emergencia del sujeto masculino moderno decimonónico. En ese análisis, se plantea que en el siglo XIX surge una masculinidad hegemónica y dominante como resultado de la revisión cientificista de los discursos mítico/religiosos que dominaron y dieron sentido a lo que conocemos como occidente. En este capítulo se examina cómo en dicha masculinidad convergen las tecnologías de la visión, los dispositivos de clasificación social, los discursos que re-racializaron a las poblaciones de las excolonias, y los discursos médicos y psicológicos que legitimaron la negación y subordinación del cuerpo, del cuerpo de las mujeres, de lo femenino, de los cuerpos feminizados, y de la homosexualidad. En este gran marco referencial, este capítulo contextualiza el régimen de visión masculino y las políticas de representación artísticas de la masculinidad en Ecuador a lo largo del siglo XX.

En el segundo capítulo, la investigación da cuenta de cómo la obra del ecuatoriano-catalán Eduardo Solá Franco (Guayaquil, 1915 - Santiago de Chile, 1996) propone una estrategia estética irreverente respecto a la representación del cuerpo y la masculinidad en el contexto local del momento. En este capítulo se revisa cómo la obra de este artista contravino el “deber ser” de las corrientes estéticas de la primera mitad del siglo XX en Ecuador, tan dominadas por el indigenismo. Frente a ellas, la obra de Eduardo Solá Franco aquí estudiada nos presenta una masculinidad teatralizada y homoerótica que

contradice no solo el ideal de corporalidad exigido a las representaciones estéticas en el mencionado contexto, sino a la configuración misma de la masculinidad como ideal cerrado, sólido y dominante. En este capítulo se propone además que esta masculinidad homoerótica, es un gran subterfugio que opera como reverso de las prácticas heteronormadas en las cuales el autor inscribió su homosexualidad.

En el tercer capítulo, se presenta la obra del quiteño Wilson Paccha (Quito, 1972) como expresión de una teatralización extrema y estridente de la masculinidad en Ecuador. En ese sentido, en este capítulo se revisa cómo la parodia, el histrionismo, la estridencia cromática y el exceso dominan la representación de unos cuerpos masculinos que llevan inscrita la marca poscolonial. Justamente, este capítulo destaca que la acción del pintor quiteño cuestiona la preocupación por la identidad étnico-racial como lugar canónico y prevaeciente en las representaciones estéticas ecuatorianas a lo largo del siglo XX. A partir de este cuestionamiento, el sujeto masculino que propone la obra de Wilson Paccha se mostrará escéptico y burlesco frente a los discursos identitarios que no solo dominan la estética del país andino sino que además dan contenido al imaginario del Estado nacional. Como consecuencia de esta postura estético-política, este capítulo da cuenta de cómo la obra de Wilson Paccha deviene en una crítica a la masculinidad hegemónica y dominante, que además es blanco-europea, heterosexista, racista y sexista.

A modo de apéndice, esta investigación analiza una expresión artística contemporánea que registra la actual crítica estética y política a los mecanismos de opresión generizada de los cuerpos en el Ecuador actual. En este apéndice se proponen las implicaciones del performance *Transtango*, en el contexto del activismo de las diversidades sexo/genéricas en el país andino, y como gesto de apertura al debate incipiente de la relación entre género y arte en la escena artística ecuatoriana.

SUMMARY

This, the doctoral thesis entitled "Eduardo Solà Franco, Wilson Paccha, *Transtango: Strategies of Masculinities in Ecuador*" poses the difficulties, possibilities and limits of the representation of masculinities in the plastic arts and contemporary art in Ecuador. To this end, the first chapter puts forward an analysis of contemporary masculinities resulting from the emergence of the modern nineteenth century masculine subject. In this analysis it is proposed that in that century a hegemonic and dominant masculinity emerged as a result of the scientificist revision of the mythic/religious treatises which dominated and gave sense to what we know as the West. In this chapter is an examination of the convergence, in this masculinity, of the technologies of vision, the contrivancies of social classification, and the medical and psychological discourses which legitimise the negation of the body, of the body of the woman, of the feminine, of feminised bodies, and of homosexuality. In this wide referencial framework, this chapter contextualises the regime of masculine vision and the politics of artistic representation of masculinity in Ecuador throughout the twentieth century.

In the second chapter, the investigation gives an account of how the work of the Ecuadorian-Catalan Eduardo Solà Franco (Guayaquil, 1915 - Santiago de Chile, 1996) propounds an irreverent esthetic strategy with respect to the representation of masculinity and the body in the local context of the moment. In this chapter is a revision of how this artist's work contravenes the "ought to be" of the esthetic currents of the first half of the twentieth century, so dominated by Indigenism. In contrast, this work presents a theatricised homoerotic masculinity which contradicts not only the ideal of corporality called for in esthetic representations in the above-mentioned context, but also the

same configuration of masculinity as a sealed, solid and dominant ideal. This chapter further proposes that this homoerotic masculinity is a great subterfuge operating in reverse of heteronormal practices in which the author inscribed his homosexuality.

The third chapter presents the work of Wilson Paccha (born Quito, 1972) as the expression of an extreme and strident theatricalisation of masculinity in Ecuador. In that way, this chapter examines how parody, histrionics, chromatic stridence and excess dominate the representation of certain masculine figures which bear the post-colonial footprint. Precisely, it emphasises that the action of this artist from Quito questions the preoccupation for ethno-racial identity as a canonic and prevalent position in the esthetic representations of Ecuador throughout the twentieth century. Starting from this questioning, the masculine subject which the work of Wilson Paccha puts forward is shown to be sceptical and burlesque facing identical discussions which not only dominate the Andean state, but also give substance to the imaginary of the national state. As a result of this esthetic/political posture, this chapter gives an account of how the work of Wilson Paccha evolves into a criticism of hegemonic and dominant masculinity which is furthermore white/european, heterosexist, racist and sexist.

By way of appendix, this investigation analyses a contemporary artistic expression which records the current esthetic and political criticism of the mechanisms of oppression of the body in contemporary Ecuador. The appendix puts forward the implications of the performance *Transtango*, in the context of the activism of the sexual diversities of the Andean state, and as a gesture of the widening insipient debate of the relationship between gender and art in the artistic scene of Ecuador.

INTRODUCCIÓN

La relación entre arte y género en Ecuador ha sido muy poco estudiada. Los escasos estudios literarios al respecto han indagado en esa relación de manera casi marginal (Artieda, 2002; Ortega, 2010, 2011, 2012; Falconí, 2008, 2011; Alemán, 2012), tanto porque los instrumentos de análisis de género han sido subsidiarios a la lectura formalista, como porque el campo de los estudios literarios en el país andino ha sido muy poco receptivo a este tipo de análisis. La historiografía del feminismo y de la presencia de las mujeres en la escena cultural y política en Ecuador, es quizá la que más ha contribuido a posicionar la necesidad del análisis feminista y de género en la lectura tanto de los textos culturales como de los contextos políticos e ideológicos de la nación andina (Goetschel, 2008, 2012; Hurtado, 2007; Borda, 2010; Páez, 2010; Coronel, 2012; Mancero, 2012; Janson, 2012). En ese contexto, los estudios de las masculinidades son extremadamente incipientes (Andrade, 2001; Martínez, 2001; Larrea, 2001; Luengo, 2011), así como los que analizan las propuestas y el trabajo de las diversidades sexo/genéricas (Brabomalo, 2002; Almeida y Vásquez, 2010; Aguirre, 2010).

En el campo de las artes visuales y pictóricas, la ausencia del análisis de género es más acusada. El trabajo de María del Carmen Oleas (2013), que explora cómo se ha construido la noción de feminidad en el trabajo de tres fotógrafas ecuatorianas, revela la casi inexistente bibliografía al respecto.

Estas carencias ciertamente son sintomáticas de cómo se ha construido el campo del arte en Ecuador, pero también abren posibilidades para examinar, indagar y cuestionar aquellas subjetividades y sujetos sobre los cuales

históricamente ha recaído el peso de la alteridad y de la corporalidad y que no han dejado de estar presentes en las representaciones artísticas ecuatorianas. En ese sentido, dichas carencias nos interrogan sobre los procedimientos de alteridad que la modernidad estética ecuatoriana construyó en las tendencias estéticas dominantes en la plástica y la literatura del siglo XX en el país andino, estas son el indigenismo y la neofiguración. Pero, además, dichas carencias nos llevan a indagar en los contextos extra-estéticos en los cuales debates como la identidad nacional y el mestizaje son cruciales en una matriz poscolonial que está presente en el tejido social, ideológico, cultural y estético del Ecuador.

Sobre esta presencia casi siempre iniciática del análisis de la relación entre género y arte en Ecuador, y sobre la recurrencia a una representación del cuerpo (y del cuerpo masculino) en términos de la búsqueda sintomática de la identidad nacional indígena/blanco/mestiza, esta investigación se asienta para indagar cómo el cuerpo y la masculinidad han sido representados en el arte en Ecuador. Para ello, y siguiendo la pista de la excepcionalidad (Aresti, 2010), proponemos la investigación de la obra de dos artistas ecuatorianos que, situados al inicio y al fin del siglo XX, nos permiten una mirada panorámica de los nudos críticos de la representación de la masculinidad en el país andino. Se trata de la obra de Eduardo Solá Franco (Guayaquil, 1915-Santiago de Chile, 1996) y de la de Wilson Paccha (Quito, 1972), quienes desde distintas estrategias pictóricas y tendencias estéticas contravienen los cánones estéticos del momento, proponiendo unas masculinidades en sí mismas autorreferenciadas, pero que puestas en relación con sus contextos, contradicen no solo el deber ser del artista (una noción muy acentuada en el campo del arte en Ecuador del siglo XX), sino que además colocan una serie de elementos críticos para problematizar la construcción del sujeto y las subjetividades masculinas. En ese sentido, y a modo de apéndice de todo este análisis, esta investigación propone un examen inicial¹ al performance

¹ Esta puntualización es necesaria en el sentido de reconocer que en un mismo corpus de análisis no pueden incluirse unas obras y unos artistas que tienen unas trayectorias extendidas en el tiempo, junto a una obra de la escena del arte contemporáneo que está acotada por su extensión y su muy limitada temporalidad. A pesar de esta precisión, hemos hecho el esfuerzo por extender algunos de los recursos metodológicos para examinar el performance *Transtango*,

Transtango como una de las señales que, ya en el siglo XXI, abre la escena del arte contemporáneo ecuatoriano a otras discursividades, como las de las masculinidades femeninas, en el contexto de la relación entre arte y activismo político.

Por tanto, respecto al campo del arte en Ecuador, al régimen visual masculino sobre el que se asienta, y a las obras artísticas propiamente dichas, esta investigación aborda la compleja relación entre masculinidades, representación y poder en el campo de las artes en Ecuador. En términos generales, la pregunta que domina esta investigación tiene que ver con cómo se construye la masculinidad hegemónica y las masculinidades disidentes en tanto estrategias estéticas y prácticas identitarias en la obra de Eduardo Solá Franco y Wilson Paccha. Y, en términos específicos, esta investigación se plantea cuatro preguntas que van a guiar el análisis:

- Si el campo del arte en Ecuador ha estado dominado en casi todo el siglo XX por presiones extra-estéticas que tienen que ver básicamente con la búsqueda de una identidad cultural que sirva como mecanismo de unificación para el proyecto nacional-mestizo; y si en esa búsqueda la modernidad estética en el país andino se hace presente alterizando el cuerpo de los indígenas y el de las mujeres, entonces ¿cómo se construye la noción de lo masculino en este contexto que, además, está matizado por lo poscolonial?
- Si la masculinidad hegemónica y dominante instituye como ideal regulatorio masculino un cuerpo cerrado, heterosexual y heteronormado, y si esa masculinidad está impresa en un deber ser del artista, que en el caso ecuatoriano tiene una gran presión sobre todo en la primera mitad del siglo XX, ¿la masculinidad que propone la obra de Eduardo Solá Franco supone una inflexión a este ideal regulatorio, o dialoga con él proponiendo límites y posibilidades a la generización del cuerpo masculino?

pero sobre todo nos ha parecido importante aplicar sobre esta obra el análisis teórico necesario para dar cuenta de un nuevo momento, que esperamos continúe, en el que discursividades como el feminismo y el género estén presentes en las prácticas artísticas ecuatorianas.

- Si la búsqueda de la identidad forma parte del proyecto de Estado-nación-mestizo en Ecuador, y si esa búsqueda es la expresión de la matriz poscolonial, ¿los cuerpos masculinos en la obra de Wilson Paccha cómo traducen esa presión poscolonial y cómo, en esa suerte de traducción cultural, abren o cancelan las políticas de representación del cuerpo masculino?
- Finalmente, ¿cómo interpretan esta marca poscolonial, heterosexista, étnico-racial y clasista las nuevas prácticas artísticas contemporáneas?

Frente a estas preguntas, la investigación se plantea como objetivos generales los siguientes:

- Elaborar una crítica general de la sexualidad y el género en los estudios de la visualidad ecuatoriana que permita entender dinámica y críticamente la constitución del campo artístico como un lugar normado genéricamente.
- Investigar cómo se construyen las estrategias discursivas y visuales tanto en las obras como en la visualidad que las determina, y analizar los puntos críticos que generan unas representaciones de la masculinidad específicas en el campo del arte ecuatoriano.
- Crear puentes entre los estudios literarios, los estudios culturales y los estudios visuales que permitan producir conclusiones válidas de comparación.

En términos específicos, los objetivos de la presente investigación tienen que ver con:

- Desarrollar un corpus de análisis crítico que contextualice la puesta en escena de la masculinidad en el mundo, en los Andes y en el Ecuador en tradiciones visuales y representacionales de largo y corto recorrido tanto en lo que se denomina la modernidad estética occidental como en las particularidades estéticas específicas en el país andino.

- Indagar en las expresiones más críticas de la masculinidad y cómo estas operan en la representación de los sujetos masculinos en la obra de Eduardo Solá Franco.
- Investigar los procedimientos de masculinización en la obra de Wilson Paccha, sus límites y posibilidades, y cómo obras como la de este artista inician un momento que crítica a la generización del cuerpo en la escena del arte contemporáneo en Ecuador.
- Desde la teorización, articular determinados postulados a partir de ciertos análisis comparatistas que permitan apreciar en las prácticas artísticas revisadas programas visuales de generización de los cuerpos masculinos.

Una vez definidos los objetivos, en la selección del corpus de la investigación hemos utilizado las nociones de *pose* y de *síntoma* para ubicar en las obras textualidades que las determinan tanto en su lenguaje como en sus temáticas, en su plano interno y en relación a los sistemas discursivos extra-estéticos sobre los que operan. La primera noción nos ha servido para seleccionar las obras en función de las complejidades internas del retrato en tanto dispositivo que opera en tres tiempos: la semejanza, la evocación y la morada (Nancy, 2006). En cuanto a la segunda, nos hemos decantado por esta noción en tanto nos ha permitido ubicar aquellas obras que plantean relaciones entre lo representado y el conjunto de interdicciones que se hacen presentes en y fuera de las obras (Gombrich, 2003).

Dicho esto, en el caso de la vasta obra de Eduardo Solá Franco dedicada a la plástica y que está por fuera de sus diarios, hemos seleccionado para este estudio la obra homoerótica que estuvo contenida en la muestra “Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos”, que se expuso en Guayaquil en el 2010 y que se halla recogida en el catálogo con el mismo nombre de la exposición, publicado por el Municipio de Guayaquil. A otro número de obras hemos podido acceder a través del archivo “Proyecto umbrales del arte en el Ecuador”, del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, de Guayaquil.

En cuanto al trabajo de Wilson Paccha, hemos seleccionado un conjunto

de obras que desarrollan el tema de la masculinidad, la racialización del cuerpo masculino y la abyección, que estuvieron incluidas en la muestra individual “Piel de navaja”, presentada en Quito en 2007, y en la muestra colectiva “Realismos radicales”, realizada en Quito en 2008; y otras que circulan en las páginas web que el artista ha diseñado para exponer su obra.

En cuanto al performance *Transtango*, su selección obedeció a que, justamente usando las nociones de pose y síntoma, hemos podido ubicar en esta obra la puesta en escena de una teatralidad de la masculinidad que desestabiliza la generización masculina de los cuerpos. Esta obra puede ser visitada en el blog *Transtango: Sociedad de tango transformista y artes escénicas*, en <http://transtango.blogspot.com/>, consultada en diciembre de 2013.

Para el desarrollo de los objetivos propuestos sobre el corpus señalado, esta investigación se apoya en las teorías feministas, los estudios de las masculinidades, los estudios *queer*, los estudios de género y los de las sexualidades, los estudios visuales, los estudios culturales y la teoría y la literatura comprada.² Esta investigación, de carácter cualitativo, pretende desarrollar una estrategia de interpretación que dé cuenta de las improntas de género, étnico-raciales y de clase, a partir de un diálogo interdisciplinar que permita entender las obras seleccionadas tanto desde sus especificidades estéticas como desde el régimen visual que las determina; entendiendo que la autonomía del arte no lo exime de ser susceptible de un abordaje excéntrico en tanto el campo no es el único que determina la obra y su particular lenguaje, sino que el mismo campo, así como el tejido cultural en el que se apoya, cada vez critica las nociones de autoría, matizando dicha autonomía como relativa.

Esta apertura al campo artístico es planteada en esta investigación como una necesidad de ubicar en los textos culturales articulaciones con los tejidos sociales, culturales, políticos e ideológicos del Ecuador. En ese sentido,

² Justamente el carácter interdisciplinar de esta investigación nos permite hablar desde los estudios visuales bajo la tradición comparativa que liga textos pictóricos, literarios y culturales en el contexto del Doctorat en Teoria de la Literatura I Literatura Comparada.

la investigación hace un recorrido por los aportes teóricos más significativos desde el surrealismo, el psicoanálisis, el deconstructivismo y la teoría de la imagen, y los contemporiza en los estudios culturales, visuales y literarios, y en los estudios feministas, de las sexualidades y de las masculinidades contemporáneos. En ese sentido, propuestas teóricas como las de Georges Bataille, Luce Irigaray, Jacques Lacan han sido puestas en diálogo con el trabajo de Martin Jay, Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Halberstam, Leo Bersani, Michael Kaufman o Michael Kimmel, entre otros. Este dispositivo teórico es asumido e interpretado desde un lugar de enunciación muy específico (Ecuador), desde una apuesta teórica local (lo poscolonial y lo decolonial) y desde un compromiso político-académico con la democracia radical y, por tanto, con la emancipación de los dispositivos corporales binarios heteronormativos, racistas y clasistas.

Esta investigación se compone de un capítulo teórico inicial en el que se discute la noción de régimen de visión masculino, haciendo una genealogía de las masculinidades desde la focalización de los estudios visuales, tomando en consideración las propuestas de género. Bajo esta propuesta teórica, se analizan las tendencias estéticas canónicas en Ecuador a lo largo del siglo XX y que han sido significativas para las representaciones corporales en el país andino.

Seguidamente, un segundo capítulo aborda las complejidades de las representaciones masculinas en la obra de Eduardo Solá Franco, sus características e implicaciones tanto para el campo del arte en Ecuador como para la misma configuración de lo masculino.

Finalmente, el tercer capítulo propone un análisis de la puesta en escena de la masculinidad en la obra de Wilson Paccha, sus límites y posibilidades en relación al cuerpo masculino indígena-mestizo y a los dispositivos racializantes contemporáneos.

Cierra esta investigación, a modo de apéndice o bisagra, una presentación analítica inicial del performance *Transtango*, cuya presencia en

esta investigación pretende abrir líneas de trabajo futuras que examinen cómo en la escena del arte contemporáneo actual en Ecuador se debate la generización masculina.

En la marcha, el plan inicial de esta investigación sufrió algunas alteraciones, básicamente debido al nivel de complejización que exigían las representaciones de la masculinidad aquí estudiadas.

CAPÍTULO 1

MARCO TEÓRICO:

MASCULINIDADES, ARTE Y VISIÓN EN LOS ANDES ECUATORIANOS

Indagar en las representaciones de la masculinidad en el campo del arte en Ecuador nos plantea revisar cómo se ha representado al cuerpo en el país andino, cuáles han sido las prevalencias y excepciones que nos remiten al campo cultural en el que la práctica artística está inmersa, y cómo esas representaciones informan de la intersección entre género, etnia y clase en un tipo de masculinidad marcada constitutivamente por el peso de lo poscolonial.

Las obras plásticas de los ecuatorianos Eduardo Solá Franco (Guayaquil, 1915-Santiago de Chile, 1996) y Wilson Paccha (Quito, 1972), situadas al inicio y al fin del siglo XX, dan cuenta justamente de estrategias singulares que nos permiten inferir por cómo la masculinidad es representada, pero al mismo tiempo, cómo ella se constituye en una “pantalla-tamiz” (Foster, 2001) que, operando como mecanismo de simbolización, problematiza el modelo masculino, racista y clasista de organización del campo artístico y cultural. Y, en el contexto de dicha problematización, el performance *Transtango*³ (2005) sitúa a la resistencia a los mecanismos de ubicuidad binaria como un nuevo lugar desde dónde desafiar las políticas de representación corporales. Se trata, como veremos más adelante, de tres propuestas que, a la vez, son proyectos visuales insulares cuyo común lugar de enunciación tiene que ver con su irreverencia con los modelos estéticos predominantes; su posición frente al proyecto de identidad cultural que domina

³ El performance *Transtango* es un proyecto artístico y de activismo político ecuatoriano cuyo diseño y dramaturgia fueron realizados por Elizabeth Vásquez desde el Proyecto Transgénero.

el proyecto de Estado-nación; así como por la emergencia visual de la indeterminación como rasgo sustantivo de las producciones corporales contemporáneas.

De hecho, la representación del cuerpo en el arte ecuatoriano del siglo XX ha estado dominada por dos presiones extra-artísticas que han marcado una buena parte del debate cultural en el país a lo largo de dicho siglo e, incluso, de manera sintomática, en los lustros recientes del nuevo siglo (Rodríguez, 2008a; Kronfle, 2010; Cevallos, 2011). Dichas presiones tienen que ver, la primera, con la búsqueda y afirmación permanente de la identidad, sea esta ecuatoriana o latinoamericana. La segunda, que en parte tiene que ver con la primera, está referida a la constante (y no siempre reconocida) producción de alteridad a partir del lugar histórico, político, cultural y económico que han ocupado artistas, gestores culturales y el mismo Estado.

En el plano formal, el cuerpo se representó usando recursos y estilos pictóricos que vehicularon las presiones señaladas. Tanto si nos referimos al paisajismo, como al indigenismo o a la neofiguración, el cuerpo no ha dejado de ser una incomodidad que refleja las difíciles articulaciones entre clase, etnia y género en la emergencia de una nación caracterizada por la fragmentación regional, la convivencia de ideologías religiosas y laicas, y la clasificación social estamentaria. Lo dicho implica, ciertamente, que la entrada del campo del arte ecuatoriano a la modernidad estética, no podía obviar la obliteración del cuerpo como signo distintivo que el arte moderno, básicamente europeo, construye como expresión de trascendencia.⁴ En este caso, dicha obliteración se expresa en la presencia sintomática en el arte ecuatoriano de la marca étnico-racial como política de la identidad, que más que ser un elemento afirmativo es una pregunta por la alteridad que genera.

Parafraseando a Rodolfo Kronfle (2009), las prácticas artísticas contemporáneas en Ecuador tienen el sino de interpretar de forma casi fatídica

⁴ Para críticas del arte como Amelia Jones, dicha obliteración hace que el cuerpo derive en "objeto fóbico", esto es, en un temor constitutivo de la modernidad artística europea al cuerpo como lugar que potencialmente feminiza al sujeto trascendente cartesiano (Jones, 2000: 20).

el embate de la alteridad étnica transmutada siempre en identidad cultural nacional.⁵ En ese sentido, la crítica de Kronfle lo que hace es constatar la prevalencia en Ecuador del tema de la identidad como un proyecto inacabado, eterno, fatal: “como un denso e inagotable *work in progress*” (Kronfle, 2009: 191). En esa citación constante de la identidad tiene singular importancia el lugar de lo indígena en, por un lado, la constitución histórica de las sociedades modernas latinoamericanas, andinas y la ecuatoriana en particular; y, por otro, en la dificultad de las élites dirigentes –criollas en principio, luego mestizas– para lidiar con un bagaje étnico, cultural y corporal indio tan próximo como problemático.

¿Cómo se incrusta esta constante ontológica del Otro en una demanda estética del proyecto nacional poscolonial? ¿Qué papel ha jugado el arte en la configuración de una estética identitaria de la cual parecería le es imposible salir? ¿Cómo la constante por la identidad deviene en políticas de representación corporales que plantean una corporalidad de lo mestizo-indígena como un espejo en negativo, que proyecta una imagen que no se encarna en las élites y los sectores medios que la miran sino que sirve para disciplinar los cuerpos, las zonas y las prácticas corporales diferentes? ¿Cómo esas diferencias permiten entender el lugar del sujeto masculino como consecuencia de un conjunto de afirmaciones-negativas identitarias que van desde la étnica, la de clase o la de género? ¿Por qué, a pesar de que la convergencia de los marcajes de clase, étnicos y de género nos permiten hablar de distintas masculinidades y feminidades en conflicto, la crítica a la generización de los cuerpos no cobra un estatuto propositivo en la escena del arte contemporáneo actual en Ecuador? ¿Cómo el arte, y la pintura, recogen estas tensiones en términos tanto de proyectos plásticos y pictóricos, como de instituciones que dominan la circulación y legitimación de unas obras en función de presupuestos que excluyen lo matérico, lo corporal, y lo extrapolan a nociones normativas de clase e identidad?

⁵ De hecho, en pleno siglo XXI obras contemporáneas como el ejercicio visual experimental y no narrativo que es *Black Mama* (Alvear y Andrade, 2009), sorprende por su embestida contra los signos tradicionales de la identidad cultural, el mestizaje étnico y el arraigo telúrico.

Para entender estas interrogaciones –que pueden ser leídas también como improntas del campo del arte ecuatoriano–, es preciso ubicarlas dentro de regímenes de representación y de visión.

1.1. RÉGIMEN DE REPRESENTACIÓN Y DE VISIÓN

Como expresiones artísticas, las propuestas de Eduardo Solá Franco, Wilson Paccha y el performance *Transtango* se asientan, y en gran medida se explican, en un régimen de representación en el cual la visión juega un papel preponderante. De dicho régimen participan estas producciones ecuatorianas, insertas además en un contexto andino y latinoamericano que tiene sus propias especificaciones culturales, históricas e ideológicas.

De manera inicial señalaremos qué entenderemos por representación y cómo dentro de ella vamos a proponer la articulación de lo visual con otras políticas de representación que van a configurar una especificidad del cuerpo y de la masculinidad en Ecuador.

Por representación entendemos a la creación de campos de sentido, códigos comunes de interpretación y convenciones sociales que relacionan a individuos y colectividades entre sí y que suponen una mediación entre lo real matérico y su aprehensión en términos simbólicos y fácticos. Este énfasis en la representación como procedimiento constituido por las relaciones sociales, permite entender a la representación como el “dominio simbólico de la vida, donde las palabras y las cosas funcionan como signos dentro del mismo corazón de la vida social” (Hall, 2013c: 471).

Ahora bien, si la representación es el mecanismo por el cual aprehendemos el mundo, y si para dicha aprehensión se generan sistemas de representaciones que van de la relación más cercana con la realidad (como los de las estaciones del tiempo) a la más abstracta (como las representaciones de género y étnico-raciales), es imperioso preguntarse por la acción de opacidad de la representación, es decir, por las políticas de representación que asignan

de valor, verdad y poder a unos corpus concretos de representaciones y no a otros.

Lo cual implica reconocer que la representación embiste a la realidad y la crea; o, para ir con Hal Foster (2001), opera como el mecanismo de simbolización que crea a lo real al abyectarlo de la representación en tanto ésta solo permite se simbolice aquello que asegura la emergencia de un tipo de sujeto en particular. Por lo tanto, la representación contiene un mecanismo de “autoridad en el proceso de segregación, acumulación, selección y clausura” (Wallis, 2001: xiii), que requiere ser indagado en términos de entender lo que esa acción de simbolización crea como lo externo, lo por fuera de, como lugar de configuración de lo real y como el límite y posibilidad de la realidad.

En este sentido, el género, lo étnico-racial y la clase son representaciones que nombran al cuerpo y le asignan un valor diferencial dentro de relaciones de poder concretas. Y para que estas representaciones se operativicen, requieren de sistema complejos que permiten subjetivar dichas representaciones en relaciones identitarias específicas. Uno de esos sistemas, que consideramos determinante para occidente y para su modernidad estética, es el de la visión. De hecho, situados en Latinoamérica y en los andes en particular, consideramos a la visión como un régimen de representación en tanto estructura sistémica, que forma parte a su vez de proyectos de representación mayores que lo definen y que lo modifican y que se corresponden con procesos de más larga duración que hunden sus raíces en tradiciones pictóricas que, en términos ontológicos y filogenéticos, se adhieren por un lado a la tradición ocularcéntrica occidental y, por otro, a las formas de enunciación, registro y clasificación corporal que devienen en políticas de la diferencia de los cuerpos andinos. En esas convergencias, las representaciones de las masculinidades en Solá Franco, Paccha y en *Transtango* están inscritas en regímenes visuales que además son corporales. Desde esta noción de régimen podremos entender las articulaciones y las destituciones que dichas propuestas y proyectos visuales enuncian.

Este régimen de visión, como estructura sistémica, contiene las posibilidades culturales, las convenciones sociales y los códigos de representación y percepción que habilitan una imagen, su circulación y su legitimación como mecanismo de aprehensión de la realidad. Por tanto, hablamos de un conjunto de normas de percepción que median entre el objeto y el sujeto y que se constituyen en protocolos de reconocimiento y ubicuidad sociales. Lo cual implica reconocer la no gratuidad ni de la imagen ni de la visión ni de la percepción.

En este sentido, la visualidad y la visibilidad son los componentes básicos de este régimen de visión que permiten operativizar la imagen como una instancia de simbolización y de recreación de la realidad. De hecho, el régimen de visión es una estructura que organiza la visión a partir de la articulación entre visualidad y visibilidad. Esta articulación supone una puesta en valor de la imagen y de lo imaginario, en términos de adscribirlos a políticas de representación visual específicas. A continuación haremos unas precisiones teóricas respecto a los componentes del régimen de visión, esto es a la visualidad y a la visibilidad; y posteriormente proponemos entender estos componentes en lo que denominamos régimen de visión escópico que deviene en un régimen de visión corporal, masculinizante y racializante.

1.1.1. VISUALIDAD Y VISIBILIDAD

La visión reposa sobre el tejido social. Las imágenes que circulan dentro de un régimen de visión, lo hacen autorizadas por políticas de representación que les dan sus límites y posibilidades. En ese sentido, un régimen de visión se compone de una serie de estructuras significantes que dan sentido a la imagen, que la habilitan. Lo que la escuela de la Gestalt llama la percepción o el percepto (Hogg, 1969), es la suma de discursividades y de imágenes archivo que permiten tanto que una imagen exista como que lo haga en relación con otras que la preceden o con aquellas que ella misma pueda anticipar. Por lo tanto, lo que importa en una imagen es su semántica, su capacidad connotativa, y luego su lenguaje, su estructura formal. Ahora bien, estos dos

últimos momentos están definidos por la carga semántica de la imagen, por lo que la puebla en su exterioridad. Es decir, el tejido social que determina una imagen, nos permite recabar de ella tanto su carácter “diagnóstico” como “farmacológico” (Gombrich, 2003) en la medida que está inscrita en una realidad que la define tanto como significante así como evocación y como huella de algo que ya no está (Barthes, 1995). Ese por fuera de la imagen que determina su estructura formal y sus capacidades connotativas, es lo que consideramos como condiciones de la visión. Dichas condiciones se estructuran en la visualidad y en la visibilidad y determinan, en términos de la “materialidad” de la imagen, el significante y lo icónico:

La imagen es una abstracción, una categoría perceptual y cognitiva, mientras que las imágenes icónicas son textos, manifestaciones singulares en forma de diferentes modalidades técnicas derivadas de aquel modelo. Al mismo tiempo debemos recordar que los modelos icónicos supratextuales y sistemáticos no son modelos abstractos preexistentes a los textos, ya que dichos modelos son generados precisamente por la destilación intertextual de las diferentes opciones textuales llevadas a cabo en la práctica comunicativa. El modelo, en definitiva, es una abstracción derivada de los textos concretos, de sus inventarios de características, y de ellos recibe su legitimación canónica para actuar como una especie de superego semiótico sobre todos ellos. (Gubern, 1999: 126-127)

La argumentación que sigue sobre la visualidad y la visibilidad apuesta por la acción deconstructiva del análisis. Ante la pretensión hegemónica de que la imagen transcriba lo real y reemplace la realidad (Jay, 2007), se impone una deconstrucción de las imágenes desplazándolas del terreno unificado de la visión al de la visualidad y la visibilidad, y entender allí la circulación de una serie de presupuestos que determinan la mirada. Precisión que la hacemos de entrada en tanto reconocemos que el régimen de visión no cambia autónomamente puesto que lo que cambian son las fuerzas y reglas históricas que componen el campo donde acontece la visión, sin que por fuera de ellas sea posible percepción humana alguna (Crary, 2008: 22).

1.1.1.1. Visualidad

Todas las imágenes –y aún más las visuales–, tienen un antes que las determina. Ese momento anterior, al que llegan, que las produce o habilita, es la visión. De hecho “a la imagen le precede la visión y es la experiencia de la visión, elaborada por la imaginación, la que es modelizada por las tradiciones y convenciones culturales de cada contexto social” (Gubern, 2004: 15). Ese entorno de las tradiciones y las convenciones es el que configura la visualidad.

Por tanto, por visualidad vamos a entender, por un lado a todo el repositorio de imágenes, a todo el archivo de imágenes que el sujeto pone en juego para interpretar una imagen y darle sentido. Por otro lado, la visualidad nos remite a los hábitos de la mirada –que son la adecuación de los principios de división (por ejemplo, la noche y el día, lo crudo y lo cocido, lo frío y lo caliente) a los principios de visión, gracias a esquemas de percepción, apreciación y acción (Bourdieu, 2000: 83)– que, inscritos en los cuerpos, los delimitan dentro de relaciones de poder.

De esta manera, la visualidad supone un conjunto de procedimientos de jerarquización, distinción, separación, integración visuales que ocupan un lugar privilegiado en la construcción del conocimiento, en tanto determinan nuestra percepción así como nuestra subjetividad. En esa medida, el punto de vista es una expresión de la visualidad en tanto supone la adscripción, resistencia o negociación de sentido con la realidad, lo que implica que veamos lo que cultural e ideológicamente estamos habilitados para ver, para no ver, o para ver no viendo. A continuación proponemos cómo se constituye la visualidad.

La visualidad tiene al menos tres momentos de operación. El primero reside en el acto físico más primario de la percepción. Dicho acto es completamente corporal. Es decir, el ingreso de información que posibilita el desarrollo de imágenes es un acto sensual, que compromete a todos los sentidos del cuerpo. La visión lo que hace es dar forma a esas imágenes, lo mismo que hace con ellas el discurso fonético (de allí que las imágenes de distinción genérica, por ejemplo, se desarrollen tanto en videntes como en no

videntes). El cuerpo como lugar de conocimiento se compromete activamente con la percepción. Lo cual implica que, en este primer momento de la visualidad, la calidad y cualidad de los receptores de información sea de gran importancia. En el documental *Ventana del alma* (Jardim y Carvalho, 2002) todos sus protagonistas cuentan con una condición física de percepción visual peculiar: ya sea en sus ojos, en su concepción de la mirada o en el papel que la visión ha jugado en sus biografías. *Ventana del alma* es una metáfora que se detiene en el momento físico de la percepción y, contra la hegemonía de una visión única y homogénea, plantea que los ojos y sus condiciones, operan como verdaderas ventanas de la subjetividad, de la misma manera como lo son las intervenciones personales sobre lo que se decide ver o no, o la biografía personal al momento de percibir. El cuerpo, por tanto, es un momento primario de la percepción y de la percepción visual, y no por primario menos significativo y significador.

El segundo momento es el del diálogo de imágenes en un escenario de disputa y competencia visuales. Las imágenes más canónicas, así como las más transgresoras, son el resultado de una jerarquización y priorización de las imágenes dependiendo de la urgencia de ubicación de sentido. Llámese jerarquización o subordinación, las imágenes dan sentido a otras imágenes, promueven connotaciones o las limitan en superficies connotativas de mayor o menor complejidad, dentro de tradiciones culturales y visuales que arbitran tanto al canon como a la transgresión visuales. En este segundo momento, las imágenes se dan sentido a sí mismas en relación con otros momentos perceptivos y con tradiciones visuales específicas. Esto no implica que las imágenes sean “significantes” cuyo sentido está implícito en su interioridad. De ninguna manera. Un doble procedimiento ocurre para que en una imagen sea activado el sentido. En un primer movimiento, las imágenes evocan la percepción del cuerpo en su totalidad. Por ejemplo, la asociación de ciertas imágenes con el calor o el frío, depende de cuan arraigadas estén esas imágenes a lo que culturalmente ubicamos por calor o frío. Y esa corroboración es una constatación corporal y conceptual. En esa evocación ocurre ya una jerarquía escópica en el sentido del desplazamiento del cuerpo por la acción generalizante/conceptual que hace la imagen. En un segundo movimiento, las

imágenes negocian su sentido con la discursividad. Los relatos fonéticos tienen un peso significativo para exorcizar la multivocidad, multidireccionalidad y altísima connotación de la imagen (Barthes, 1995). Sobre todo en occidente, cuando históricamente la imagen visual ha sido tributaria de una cultura letrada que incluso imagina míticamente el origen del mundo con la presencia del *Verbo*.⁶ Esta discursividad tiene como objetivo constreñir y direccionar el sentido, vehicularlo en términos de configurar un conocimiento determinado.

El tercer momento de operación de la visualidad tiene que ver con la capacidad de embestir la realidad con las imágenes. En el acto de percepción no solo se recibe información, sino que se forma la realidad desde el compromiso del interpretante con su entorno. Por lo tanto, las imágenes informan la realidad pero también la forman. Y lo hacen en la medida en que el interpretante asume el compromiso con lo que ve; su punto de vista también es de investidura en un movimiento de “acercamiento tanto como separación: acercamiento con reserva, separación con deseo” (Didi-Huberman, 2008: 12). En esa dialéctica, el mundo físico es ocupado por imágenes que lo vuelven legible o incógnito. Las imágenes configuran lo visible y lo oculto. Ocupan el lugar plano de la realidad y le otorgan proximidad a lo humano, vuelven legible lo real. Quizá por ello es pertinente señalar que llegamos al mundo dentro de discursos e imágenes que nos preexisten, en tanto estas se encuentran ocupando y delineando la realidad, se hallan en un delante del discurso pero también como su consecuencia, instaurando así al lenguaje como un protocolo de distancia/acercamiento:

Mirar sería tomar nota de que la imagen está estructurada como *delante-adentro*: inaccesible y que impone su distancia, por más próxima que esté – puesto que es la distancia de un contacto suspendido, de una imposible relación de carne a carne–. (1997: 169)

Todo lo referido argumenta en el sentido de entender a la visualidad como los marcos de referencia que dan sentido a la imagen, como el campo

⁶ “En el principio era *El Verbo*”, en Ramón Ricciardi y Bernardo Hurault, *La nueva Biblia. Latinoamérica*, Ediciones Paulina Verbo Divino, Madrid, 1972, pp 177 (Nuevo Testamento).

visual que imprime “lo necesario [el canon], lo posible [lo contingente, lo que puede llegar a necesario y canónico], y lo imposible [la transgresión, lo fronterizo]”⁷ (Gubern, 1999: 127).

Así, la visualidad tiene que ver con una organización del conocimiento y con prácticas que modifican las capacidades productivas, cognitivas y deseantes del ser humano. La visualidad, así asumida, contiene las condiciones de enunciación que distinguen unos procesos perceptivos de otros; condiciones que resultan de la tensión entre lo habitual, lo transgresor y los campos de negociación visuales.

En términos diacrónicos, dichas condiciones están marcadas por una trasposición –y su consecuente naturalización– de los modelos de jerarquización de la sociedad a los procedimientos de observación y valoración de la realidad. Esto quiere decir, que el principio de regulación social patriarcal activo/pasivo, por ejemplo, sea dominante no solo en la visualidad desde donde se jerarquiza el cuerpo, sino en la visualidad en donde reposa la valoración dicotómica arriba/abajo, adelante/atrás, izquierda/derecha, que configura los hábitos visuales de los que hablaron Cixous (1995) y Derrida (1986).

La visualidad, por lo tanto, nos remite al escenario de naturalización de las convenciones sociales en protocolos de percepción, que en el campo artístico o en el desarrollo de la visión en occidente, son el acuerdo de autoridad/competencia que sobrestima al saber entendido, a la genialidad, a la contemplación, y a la pasividad para percibir, como condiciones de relación entre interpretante y obra, o incluso entre percepción y simbolización como actividad aparentemente inocua. Por lo tanto, protocolos de percepción que a su vez son obligaciones perceptivas como resultado del despliegue del poder social (Crary, 2008: 30); como lo ejemplifica la imposición de una sacralidad no transgresora ni pagana que estuvo presente en la pretendida abolición de las imágenes y del mundo visual indígena por parte de los conquistadores

⁷ Lo colocado entre corchetes es nuestro.

españoles a lo largo de la Colonia e incluso en la fase Independencia/República (Gruzinski, 1995).

1.1.1.2. Visibilidad

En cuanto a la visibilidad, entendemos como tal a la convergencia entre mirada del sujeto y mirada del objeto. Esta convergencia deviene en una pantalla y en un tamiz (Foster, 2001) que, como tales, filtran la relación entre el sujeto y el objeto, evitando que la presencia totalizadora del último destituya al primero. La visibilidad es, por tanto, el momento de la simbolización que, para que emerja el sujeto y se consolide como tal, crea un campo de lo indecible, de lo real, que queda por fuera de la simbolización estando dentro de ella y determinándola.

En este sentido nos referimos a la visibilidad como a la emergencia de la imagen en tanto voluntad de formalización tanto si hablamos de lenguajes específicos que vehiculan la imagen, como del acto de volver presentes unos imaginarios que no tienen otra salida que la representación. Por tanto, la visibilidad –determinada por trayectorias específicas de la imagen en la visualidad–, es el momento en que la realidad es formalizada, destituida, o integrada a otros momentos sensoriales de la percepción. De esta manera, la visibilidad es una puesta en valor de la imagen desde una visualidad determinada. Pero también es una puesta en valor de los objetos que nombra o describe, constituyéndose en “resurrección de los [mismos]”.⁸

Dicha visibilidad circula en convenciones culturales, históricas, de lugar (geográfico y de soporte), de género (en tanto evocación de cuerpos generizados, así como de lenguajes específicos), de estilo icónico, de situación comunicacional (Gubern, 1994). Así, la visibilidad plantea el acto de hacerse ver de la imágenes; de ocupar un lugar social; y de derivar en vehículo de delación de la visualidad.

⁸ Roland Barthes citado por Román Bubern; en Gubern, 1994: 63.

La imagen icónica es una modalidad de la comunicación visual que representa de manera plástico-simbólica, sobre un soporte físico, un fragmento del entorno óptico (percepto), o reproduce una representación mental visualizable (ideoescena), o una combinación de ambos, y que es susceptible de conservarse en el espacio y/o en el tiempo para constituirse en experiencia vicarial óptica: es decir, en soporte de comunicación entre épocas, lugares y/o sujetos distintos, incluyendo entre estos últimos al propio actor de la representación en momentos distintos de su existencia. (Gubern, 1994: 48)

Lo que se muestra está cargado de una voluntad de interpretación, que construye una estética relacional entre los códigos visuales del autor-productor, del interpretante y de lo expuesto; y de los procesos contextuales que embisten de sentido a lo mostrado desde fuera de la acción mostrativa. En términos de representaciones visuales, esta acción de mostrar revela un antes-de-la imagen, un en-la-imagen, y un ante-la imagen que determina tanto el valor “aurático” de la misma, como su densidad visual en relación con los contextos en los que se expone (Didi-Huberman, 2005a).

Ahora bien, podemos definir a las representaciones visuales como portadoras de políticas visuales histórica y culturalmente definidas, en tanto toda representación visual está en lugar de algo, comenta ese algo y es un punto de vista interesado. La visibilidad supone una densidad significativa de las imágenes, una no gratuidad en un acto ineludible de connotación. Y es que la visibilidad connota al menos en tres niveles: perceptivos, cognoscitivos e ideológicos (Barthes, 1995).

En el primer nivel la visibilidad nos remite a todos los “impactos” que la realidad imprime en la visualidad; esto es, a todas las reacciones que la percepción activa desde el tejido cultural e histórico que la constituye. Nunca miramos desde un punto cero de la percepción; por tanto, la representación connota esa complejidad, la activa y conmina a ordenar las imágenes y a configurar el “itinerario” que establecemos para interpretarlas. El acto de interpretación, por tanto, es un acto de objetivación de todo los sustratos

culturales e ideológicos que la representación evoca y desde donde fue pensada y ejecutada. Es decir, la representación visual pone en diálogo a la memoria visual contenida en la visualidad y en la visibilidad.

En el segundo nivel, la visibilidad nos remite a cuánto de los códigos visuales jerarquizados activa la imagen, y a la demanda de ubicuidad y contextualización que una imagen provoca desde la visualidad y de la cual no puede escapar. La visibilidad plantea un reconocimiento de las variables de visión ubicadas como el lugar de la enunciación visual, en tanto el campo visual es un entretejido de jerarquías, de competencias y de ubicuidades visuales que impregnan tanto al significante como a la significación. Por tanto, nos referimos en este nivel cognoscitivo de la connotación al procedimiento de focalización, de selección de puntos de vista que tanto se pone en escena así como se activa en la relación contextual entre representación e interpretante (Genette, 1972).

El tercer nivel está referido a los valores, narratividades y discursos ideológicos que activa la imagen. Si desde ellos la visibilidad enuncia, lo hace en demanda de que en la visualidad sean reconocidos o, al menos, vistos. La visibilidad nos remite, entonces, no solo a los rasgos formales del significante, sino a cómo éstos están determinados con aquello que el signo lingüístico significa y refiere. La visibilidad nos vuelve en sujetos enunciadore, no vacuos, sino cargados de ideología que se traduce tanto en el contenido como en el lenguaje, la ética y la estética de una representación. De ahí que podamos afirmar que no es posible inocencia ni vacuidad en ninguna imagen o representación visual, por más arbitraria que pueda ser, como en la señalética de sanitarios públicos, por ejemplo, que para direccionar los cuerpos lo hace desde un binario que se impone “universal” y éticamente pragmático.

En estos tres niveles de connotación ubicamos cómo se representa el cuerpo en occidente. Así pues, y a partir del traslapamiento de la jerarquía social en los protocolos de percepción, las representaciones del cuerpo en occidente nos remiten a una acción antropomorfa y androcéntrica recurrente. En este nivel primario de connotación, registramos la búsqueda de figuración y

mímesis como la pretensión de hegemonía del ser humano sobre su entorno. En el segundo nivel de connotación, las representaciones corporales connotan una división generizada que obliga a la mirada a preguntar, a auscultar las divisiones y ubicuidades. En el tercer nivel, esa división generizada connota la jerarquía heterosexual como organizadora de las relaciones de poder que dominan las derivas de lo corporal (Mulvey, 2001). Esta jerarquía controla la estructura narrativa de lo mostrado; y coloca entre producción, circulación e interpretación de las representaciones visuales, la responsabilidad heteronormativa de estabilizar la superficie visual de lo visto/no visto.

Sobre esta visibilidad del cuerpo en occidente como política de representación, es oportuno hacer una cuantas consideraciones sobre dos de sus formas canónicas más recurrentes: la desnudez y el fetichismo, que usamos en esta investigación por su pertinencia para deconstruir la superficie de lo mostrado y lo eludido en las obras de Eduardo Solá Franco y de Wilson Paccha.

En la primera hay que destacar la presión judeo-cristiana sobre el cuerpo, presente aun en momentos de mayor laicidad en occidente. Es más, dichos momentos, como el Renacimiento, pueden ser entendidos como una reacción a la severidad medieval pero que terminan abstrayendo la sensualidad en unas políticas de generización y control sobre los cuerpos no muy distantes de los preceptos judeo-cristianos que definen al cuerpo como lugar de la falta, del pecado.

En occidente la desnudez del cuerpo fue categorizada minuciosamente desde el Medioevo, al punto de que con las variables del *nuditas*⁹ era posible ir desde la desnudez del cuerpo en tanto construcción inmanente que evocaba,

⁹ Autores como Erwin Panofsky (2000), Román Gubern (2004) o Georges Didi-Huberman (2005), destacan el papel disciplinar del *Dictionarii seu repertorio moralis*, escrito en la Edad Media por Pierre Bersuire [...] y constantemente reeditado hasta finales del siglo XVI” (Didi-Huberman, 2005: 61). En este precepto sobre la desnudez, el cuerpo o es idealizado o sufre el escarnio de la condena en las diversas modalidades del *nuditas*: *Nuditas naturalis* (estado natural que induce a la humildad ante Dios); *Nuditas temporalis* (representación de la desnudez como la virtud de la pobreza); *Nuditas virtualis* (la desnudez como la expiación fruto de la confesión y los sacramentos); *Nuditas criminalis* (la desnudez como condena del desenfreno, la vanidad, y lo siniestro del cuerpo).

perturbadoramente, el tabú del tacto (como en la iconografía cristiana del martirio) (Didi-Huberman, 2005), hasta el desnudo más simbólico que llamaba a la virtud y a la corrección corporal (como la representación antropomorfa del cuerpo). Entre el *nuditas criminalis* y el *nuditas temporalis* encontramos una jerarquía del cuerpo que lo es también de las mujeres y hombres. Las primeras, con frecuencia eran representadas como la vanidad, el placer sensual y la envidia, y cuando no, se imponía sobre ellas el *nuditas temporalis*, esto es, asociaciones a la virtud: inocencia, pobreza, desprendimiento de los bienes, limpieza espiritual o la verdad. Mientras, la representación masculina es primordialmente viril y benéfica, como Dios; cuando incurre en el *nuditas criminalis* es justamente para persuadir de las consecuencias del contacto con lo femenino. Así, la representación de la desnudez de mujeres y hombres fue muy bien delimitada a partir de la ubicuidad de los cuerpos en las relaciones asimétricas de poder entre lo masculino y lo femenino. Tanto es así, que el patrón corporal masculino se constituye en la medida de lo representable, sin importar el sexo: “Leonardo y Miguel Ángel [...] desdeñaron el desnudo femenino, al que consideraban menos perfecto y estimulante que el masculino [...]. Significativamente, los cuerpos femeninos de Miguel Ángel han sido a veces definidos como muchachos con pechos” (Gubern, 2004: 186). Torsos, brazos, piernas, sexo son medibles y representables a partir del lugar social, cultural, político y religioso, pero sobre todo a partir de la jerarquía de lo masculino sobre lo femenino (Lucie-Smith, 1998). Jerarquía en la que se inscribe la condición vergonzante del cuerpo, su “desnudez culpable” (Didi-Huberman, 2005: 61), a la vez que sus carencias y pretensiones de poder y autoridad, como sucede en las metáforas zoomorfas en donde el deseo erótico es administrado en función de la primacía de lo masculino y de la asociación de lo femenino con la pasividad, el acecho o la maldad.¹⁰

¹⁰ Edward Lucie-Smith agrupa bajo la distinción de “nuevos paganismos” una constante citación de lo zoomorfo en la representación de la sexualidad en el arte de occidente. Esta citación revela, bajo la fórmula de la metáfora visual, las imposibilidades de plasmar el deseo erótico abiertamente y simularlo en el antropomorfismo; pero también la necesidad de embestir al deseo masculino de unos rasgos de animalidad que destacan tanto por su belleza como por su fuerza y descontrol. *Leda y el cisne*, de Leonardo, sería el prototipo más canónico sobre esta tematización pictórica. Ver Edward Lucie-Smith, 1994: 47-75.

En cuanto al fetichismo hay que subrayar el carácter masculinizante que ha tenido esta práctica en la representación plástica del cuerpo en occidente: “El tema más simple y evidente del entusiasmo del voyeur hombre es la mujer desnuda, y el desnudo femenino es uno de los temas estándares del arte europeo” (Lucie-Smith, 1994: 171). La visión opera instituyendo la distancia entre el sujeto y el objeto; esta distancia le desprovee al primero del contacto del objeto como garantía de seguridad, control y conocimiento. Esta visión, que más adelante desarrollaremos bajo las nociones de lo escópico y lo escotofílico, racionaliza en la mirada la objetualización del cuerpo. En el caso del arte en occidente, esa objetualización instaura la distancia y el placer diferido, en tanto la mirada se convierte en la meta del orgasmo y no el contacto corporal: “la mirada [fetichista] difícilmente se sacia, y siempre pide más; porque no puede sustituir satisfactoriamente al tacto y al contacto” (Gubern, 2004: 244). Esta acción fetichista es más acusada en hombres que en mujeres, sobre todo en términos de búsqueda y suspensión del placer. De ahí que el fetichismo encierre al sadismo, al dolor y al mismo terror a la castración como fuentes placenteras de la mirada preferentemente masculina (Lucie-Smith, 1994), lo que se traduce en una acción fetichista de desmembramiento infinito del cuerpo de la mujer (Lomas y Arconada, 2003: 175). Desmembramiento como respuesta a la amenaza que para la masculinidad normativa siempre ha significado lo femenino (Segal, 2008a: 164).

Y si insistimos en que esta operación fetichista es más acusada en hombres que en mujeres, es para subrayar que el sujeto fetichista, aunque es generalmente masculino, no siempre lo es. El desarrollo contemporáneo de las tecnologías de la visión y de las representaciones visuales, aquejan por igual a hombres y mujeres. De hecho, Lucie-Smith señala que la simple conmoción ante una obra de contenido erótico nos otorga el papel de voyeurs, en tanto “la esencia de la posición voyeur es el alejamiento de la acción”, distancia que forma parte de los protocolos de percepción de las representaciones visuales en occidente. Lo cual implica que, por ejemplo, el troceamiento del cuerpo vía la mirada fetichista, se imprima como un lugar común en la mirada tanto de hombres como de mujeres. No obstante, el mismo autor destaca que quien mira, preferentemente, es “él”: “Él mira, y participa con la fantasía. Sus

satisfacciones llegan a él, no a través de lo que hace, sino a través de lo que ve que se hace (o que se va a hacer)” (Lucie-Smith, 1994: 171).

El voyeur, como protagonista del fetichismo, lo es debido a la altísima pregnancia emocional (Gubern, 2004: 224) que los genitales tienen en las políticas de representación corporal, sobre todo de occidente.¹¹ De ahí que lo que sea propiamente fetichista sea la mirada encarnada en el cuerpo voyeur. Mirada que, en el régimen escópico, provee placer a distancia, pero un placer que es básicamente placer de control y vigilancia. Placer y vigilancia –o vigilancia del placer–, en principio sobre aquellas partes del cuerpo que se hallan cubiertas por el velo de la ideología y la cultura; pero sobre todo placer de control y vigilancia sobre el cuerpo de las mujeres que le convocan al detentador fetichista tanto terrores de castración como identificaciones homosexuales perturbadoras (Mulvey, 2001).

Finalmente, hay que señalar que el tratamiento de la desnudez y el fetichismo, han procurado en occidente tres rasgos prevaletentes a lo largo de la representación canónica del cuerpo en las representaciones visuales: el primero es la primacía del ojo y la mirada como resultado de la jerarquización de los sentidos motivada por el fetichismo (Jay, 2007). El segundo tiene que ver con la configuración de unas demandas de la mirada masculina que básicamente son de posesión de lo representado y de la propia representación; y de placer por la vigilancia y el control hacia el cuerpo y al cuerpo de las mujeres y de lo femenino. El tercero es la constatación de que lo matérico corporal, en tanto lugar de conflicto y de desestabilización de la mirada masculina, es destituido de la verosimilitud que pretende construir la plástica en occidente: el cuerpo es lo expulsado de la simbolización, ocupa el perturbador

¹¹ Jorge Juanes, en su revisión al surrealismo, detaca la posición crítica de autores como Artaud, que cuestionan el excesivo valor que occidente le asigna a la zona genital: “Para Artaud, el mundo moderno levanta culto a los órganos genitales; dicho de otra manera, identifica la sexualidad y la realización del deseo con la hipóstasis del pene y de la vagina. El deseo, o si se prefiere el erotismo, queda atenido así a determinantes fisiológicos [...]. Artaud afirma la multisensorialidad del cuerpo. Para él no vale la jerarquía de los sentidos que solo valoriza los llamados sentidos intelectuales (vista, oído) en demérito de los sentidos bajos (gusto, olfato, tacto)” (Juanes, 2006: 50).

lugar de lo real definiendo, paradójicamente, los límites y posibilidades de lo decible, de la realidad.

El análisis del régimen de visión que hemos propuesto propicia la ubicación, en términos de visualidad y visibilidad, de marcos de referencia que habilitan las imágenes dentro de unos dispositivos de jerarquización. En lo que a nuestra materia nos atañe, dichos marcos de referencia nos permiten ubicar a la mirada y la visión y sus privilegios, articulados con la configuración de lo masculino.

No pretendemos, por tanto, una búsqueda última de verdades. De lo que se trata es de deconstruir esa relación genérica que jerarquiza no solo los cuerpos, sino el conocimiento, sus procedimientos, sus supuestos y sus afirmaciones que en-visten la realidad, que dan a “luz” unas materialidades corporales homogéneas. Esta empresa, por tanto, es contraria a la despolitización del género que no observa la lógica del poder que el género encierra (Segal, 2008b). Desmontar los supuestos y la universalizaciones supone entender cómo opera la interiorización de la represión excedente y la forclusión, y cómo esas operaciones suponen un alto costo para todos en tanto las expectativas de la masculinidad nadie las cumple, mientras su búsqueda procura afectaciones sociales y corporales delicadas (2008: 187).

Ahora bien, este régimen de visión y las propuestas sugeridas para su lectura y deconstrucción, dadas las contextualizaciones de poder en las que opera la visualidad y la visibilidad, y dado el enorme peso de la naturalización de las jerarquías de poder masculino en los procedimientos de percepción y de visión, nos permite ubicar un régimen de visión masculino, en el que convergen lo visual con la generización y racialización del cuerpo.

1.1.2. RÉGIMEN DE VISIÓN MASCULINO

Plantear al régimen de visión como masculino, implica de entrada hacer una distinción inicial entre la imagen, la visión y lo escópico. La enunciación de

este último término nos conducirá a trazar una serie de convergencias entre la generización de los cuerpos y la centralidad que ocupa la visión en la constitución del sujeto contemporáneo, en un régimen de visión que además racializa y jerarquiza los cuerpos. Una vez revisada la articulación entre régimen de visión y procesos históricos como la generización y racialización de los cuerpos, será el momento en que derivemos con mayor autoridad a plantear los componentes de lo que denominamos en esta investigación como masculinidad y masculinidades y cómo éstas son planteadas en las representaciones plásticas en Ecuador.

1.1.2.1. Imagen, visión y lo escópico

Entre las dos primeras hay que señalar que, aunque “a la imagen le preexista la visión” (Gubern, 2004: 15), la imagen como tal no está dominada por la visión. Este señalamiento es preciso en el sentido de reivindicar el papel integral y no fraccionario del cuerpo como lugar de lo sensible y, por tanto, como productor de imágenes auditivas, táctiles u olfativas. No privilegiar ni un proceso perceptivo ni una parte del cuerpo, en este caso el ojo, supone apelar a la interdependencia de los sentidos y en contra de su jerarquización (Jay, 2007). Por tanto, la imagen es una resulta de un acto perceptivo del cuerpo, que discurre en medio de códigos culturales, históricos y sociales. La imagen, así, es un artificio que está siempre en lugar de algo, nombra y evoca algo, es la materia prima del imaginario, el lugar de partida de lo simbólico, y el sitio de convergencia entre lo motivado y lo arbitrario. Dicha imagen implica que lo sensorial preceda a lo conceptual (Gubern, 2004) en tanto se aprende a sentir –y mirar– antes que a hablar. En ese sentido, la imagen supone un activo proceso de abstracción y generalización, pero no en sí misma en tanto no hay intermediación natural, sino como consecuencia de la inscripción del cuerpo sensible en lo histórico y cultural: no hay percepción pura (Jay, 2007).

Ahora bien, Gubern, citando a Sartre señala que “la imagen es conciencia de algo” (Gubern, 2004: 19); y añadimos, una conciencia en situación, por tanto diferenciada y jerarquizada, tanto en términos diacrónicos

como históricos. Es decir, las imágenes se producen y se decantan en contextos y es a partir de ellos que las podemos entender. En ese sentido, la imagen, que supone una acción de registro e intervención en el mundo, transcurre en un régimen de lo sensible que en occidente está dominado por la visión. La visión es el campo que organiza a la imagen, que supone una primera articulación entre lo imaginario y lo simbólico, determinando las condiciones de posibilidad de la representación icónica, de la imagen visual. Visión que, además, es “modelizada por las tradiciones y convenciones culturales de cada contexto social” (15). De ahí que, en el desarrollo de las imágenes visuales en occidente, estas solo puedan ser entendidas en contextos visuales determinados por contextos culturales e históricos.

Pero, entre la constatación de que el ser humano antes que *homo pictor* “podía pensar con imágenes” (16), y la primacía de la visión, existe un largo proceso diacrónico en el que lo visual deriva en escópico, a la vez que se internalizan dispositivos de disciplinamiento corporal desde el privilegio de la razón.

En ese sentido, señalamos preliminarmente como escópico al procedimiento por el cual el sujeto mira al objeto pero a distancia, a través de una representación que acentúa tanto la distancia entre objeto y sujeto como la conciencia soterrada de que en esa distancia el sujeto solo aprehende diferidamente, remarcando en esa distancia la falta de contacto con el objeto y, por tanto, la falta del cuerpo que ha sido desplazado y jerarquizado en los procedimientos de visión. Por tanto, el sujeto pasa a conocer a través de su visión como signo predominante, y deja para el cuerpo otros momentos de conocimiento que siempre van a estar en conflicto con lo que se instituye a través de la mirada. En esa distancia, el sujeto fantasía con la ilusión de poseer lo que mira, y para evitar que la constatación de la falta le desestabilice (sobre todo por los llamados que el cuerpo siempre hace y que, culturalmente, han estado asociados a lo femenino y a la falta y a la castración), el sujeto debe trocear, fetichizar lo que mira; pero además crea sustitutos de lo que le falta como expresiones de un goce no de meta sino de melancolía por lo que no puede asirse por efectos de las políticas de representación visuales.

Pero lo escópico tiene unas derivas concretas en relación a los regímenes de representación y de visión en los que la visión ha ocupado un lugar preponderante en la estructuración del sentido en términos hegemónicos (Jay, 2007). Una de esas derivas, a la vez que causas, radica en que en los regímenes en los que la visión es preponderante, lo es porque detrás hay procesos de racionalización, generalización y universalización muy intensos y determinantes. De hecho, en el ámbito de occidente lo racional se fue imponiendo sobre lo sensorial a partir de una tradición filosófica, religiosa y visual que otorga al ojo interior la capacidad de mirar profunda y verdaderamente. “Pienso luego existo” impone al mundo exterior la verificación y sanción iluminada desde el interior, consignando la luz a la razón, que es la que organiza y otorga el estatuto de realidad y verdad. Es preciso insistir: dicho proceso no se da de manera anodina, en tanto históricamente los detentadores de la razón iluminada occidental han sido los hombres y lo masculino (Irigaray, 2007). En la Ilustración la razón es potestad de los hombres. La razón y lo universal son el lugar de lo masculino; mientras que los sentimientos y lo particular son el lugar de lo femenino (Lomas, 2003: 21). Si la imagen es “conciencia de algo”, ese algo es un campo de la visión como embestida a la realidad desde el privilegio de la razón iluminada y masculina de occidente.

1.1.2.2. Lo escópico y lo racional

Desde el pensamiento griego más antiguo, la primacía de la visión (Jay, 2007) se ha destacado en los procesos de conocimiento, verdad y poder; como rasgo sustantivo en la configuración de lo racional; y como factor preponderante para la jerarquización del cuerpo (Vernant, 1990; Le Goff, 1992; Laqueur, 1994; Le Breton, 1995). En dicha primacía destaca una distinción que, según la propuesta de Martin Jay (2007), será preponderante a lo largo del pensamiento occidental. Dicha distinción es la relativa a la luz y la visión y para nosotros es importantísima en tanto vincula la primacía de la visión como constitutiva de un régimen visual que, a su vez, es profundamente generizador del cuerpo. La luz, acogerá una ambigüedad constitutiva entre el afuera y la

experiencia de la vista. La visión acopla la especulación –vista desde el ojo interior–, y la observación, que sería la vista con los ojos físicos. El punto de vista vendría a resumir esa distinción y a plantearla en términos de políticas de percepción, por un lado, y de representación visual por otro. Examinamos a continuación algunos asuntos relativos al punto de vista como articulador de la luz y la visión.

En primer ámbito es importante hablar de la “confianza visual”. Como tal entiendo a la racionalización de la vista en la que la mirada mental inspecciona entidades con un “ojo espectral”, desencarnado. Si ya la “relación de mirar implica una dialéctica del deseo, que supone alteridad, objeto perdido, sujeto escindido, relación inobjetivable” (Didi-Huberman, 2006: 337); desplazar la realidad a la representación como parte de una política de representación institucionalizada, supone jerarquizar al ojo y a la mente en el campo visual, y al cuerpo en el mundo visual (Jay, 2007). Este distanciamiento está a la base del disciplinamiento del observador y de su emergencia como sujeto visual moderno a partir de la internalización de las técnicas agrimensoras que le permiten en términos visuales medir, clasificar, ubicar, en suma, jerarquizar (Ewing, 1996; Poole, 2000; Gubern, 2004; Crary, 2008). Sujeto visual moderno, producto de la modernidad y constitutivo de la misma (Crary, 2008: 26), que incide en la experimentación visual, óptica, artística y científica, y lo hace a partir de tecnologías de la visión, que también lo son de los individuos en tanto aquellas permiten que el sujeto observador también sea observable y medible, cuantificable y ubicable, jerarquizable.

Es decir, la confianza visual como requerimiento perceptivo supone una conducta definida visualmente y “entendida en términos políticos y sociales” (Jay, 2007: 46); una competencia en lo visual que procura para el sujeto no solo su preeminencia sobre lo observable sino una autonomía de la visión y de sus tecnologías de registro. Autonomía de la vista y la visión que conduce a agrandar la brecha entre lo tangible y lo visual, entre el tacto y la vista como consecuencia de la reconfiguración corporal del sujeto moderno. Así, el sujeto moderno emerge como consecuencia de la racionalización de la vista que supone el desarrollo de una visión subjetiva y autónoma, que abstrae y codifica

y naturaliza así en los códigos de percepción y visión la jerarquización de lo corporal en, por ejemplo, dos de sus expresiones más importantes: la generización del cuerpo y la racialización. Estas jerarquizaciones se apoyan en la racionalización de la vista como rasgo distintivo del sujeto moderno, lo cual explica cómo códigos visuales abstractos y muy racionalizantes como lo fenotípico y la eugenesia se devuelvan al cuerpo social como normas e ideales regulatorios, como dispositivos de control sexual, médico, jurídico, educativo. Así, la mirada racionalizada, escindida de referentes externos y de la existencia del mundo real como garantía de su confianza, precariza al cuerpo (Crary, 2008).

En este contexto cobran sentido las críticas de Aníbal Quijano (1992) a la formalización visual como patrón requerido para la observación y la objetivación, para ilustrar la realidad e instituir en ella una distancia civilizatoria entre los sujetos y los objetos de estudio, entre lo universal y lo particular. Dicha formalización visual es fruto de la convergencia en el siglo *XIX* del desarrollo inusitado de las tecnologías de la visión como la fotografía y el cine (Crary, 2008); de la estadística visual¹² como instrumento tecnológico que racializó y generizó los cuerpos “otros” de las colonias y excolonias europeas en América (Ewing, 1996; Poole, 2000), África y Asia;¹³ y de las políticas de

¹² Estadística visual es el término que utilizaremos en este trabajo para referirnos al desarrollo histórico de técnicas visuales en occidente cuya finalidad era controlar en la representación a la realidad. Así, la óptica y la globoculación (Hockney, 2001) propiciaron un mayor realismo en la imagen renacentista y estuvieron detrás del desarrollo perspectivo, imponiendo un punto de vista fijo y ocularcéntrico en los espectadores. El desarrollo de la fisiognomía y los tipos derivaron en el uso de la fotografía para procedimientos espacializadores, tipológicos y comparativos de la fenotipia, por ejemplo; procedimientos tan recurrentes en la criminalística o la antropología. Todos estos desarrollos inscribían en la mirada lo agrimensor y al sujeto en un espacio social en tanto separaba, distinguía y jerarquizaba, tanto su propio cuerpo (como en el caso del pudor victoriano), como, sobre todo, los cuerpos de los “otros”, aquellos sujetos que poblaban las colonias y excolonias europeas. La estadística visual justamente se refiere a esa actitud agrimensora inscrita como constitutiva del sujeto moderno occidental (Poole, 2000).

¹³ Ejemplificador fue el debate producido en el Londres decimonónico de 1879, a propósito de la publicación en la revista británica *Photographic News* de zúlúes desnudos. En una sociedad marcada por el rígido código corporal victoriano que, entre otras cosas, prescribía cubrir el cuerpo casi en su totalidad como signo civilizatorio, las fotografías de zúlúes desnudos apoyaban la argumentación de que el cuerpo mientras más desnudo, más incivilizado y atrasado estaba. Dichas fotografías, junto a la activación el deseo sexual reprimido en los lectores comunes, conminaban a la corrección corporal vía la asociación moral y estética del cuerpo desnudo con la animalidad/naturaleza. Sobra decir que los portadores de esos cuerpos, por tanto de cuerpos marcados por la no-civilización, eran los habitantes de las colonias europeas en África y Asia y de las nacientes repúblicas en América. Para ahondar en este

ornato y luego higienistas que disciplinaron los cuerpos –sobre todo de mujeres, indígenas y sectores empobrecidos de las ciudades andinas– (Kingman, 2007). Entonces, tecnologías de la visión y políticas de la diferencia corporal se internalizan, se vuelven biopolíticas, como rasgos fundamentales del sujeto moderno. Esta formalización visual, altamente productiva como lo es, desplaza al cuerpo y a la realidad y entronca a la representación visual como el lugar de lo verosímil, finiquitando el reemplazo del mundo visual por el campo visual iniciado con el surgimiento del principio perspectivo (Jay, 2007: 48-52). Así, el sujeto moderno –individuo aislado, que piensa, reflexiona y luego existe– lo es en tanto subjetiva una mirada distanciada, carenciada, especulativa, que descorporiza la realidad, que la descarnaliza y que solo accede a ella a través de la contemplación, del ojo interior (2007). Dicho sujeto lo es en tanto se distancia del objeto, que es diferente al sujeto, externo a él, idéntico a sí mismo, con propiedades que lo definen frente a otros objetos (Quijano, 1992: 441). En suma, el sujeto de la modernidad capitalista al privilegiar la visión precarizará al cuerpo, el cual se convertirá en un permanente fantasma que reclamará arraigo tanto en el campo del arte como en las apuestas identitarias que surgen a partir de los años sesenta en buena parte de occidente (Le Breton, 1995).

En términos de representación visual, la primacía de la vista en occidente deviene en política de representación de forma más definida a partir del código perspectivo. Este impone la soberanía del ojo, del observador *omnipercibiente* (Metz, 2001: 63), aquel cuyo punto de vista ha dejado de ser móvil para ser un lugar fijo y pasivo, espectral y especulativo, en la medida en que la representación reemplaza a la realidad a partir de que el “el campo visual [reemplaza] al mundo visual”.¹⁴ El código perspectivo va centrando la visión en la capacidad ocular, la misma que, denegando la cercanía y asentándose angustiadamente en la ausencia, en la distancia, expulsa al cuerpo y lo conmina a ser un fantasma que queda por fuera siempre, que no puede ser tocado por la vista. Así, el privilegio de la vista deviene en un

análisis sugerimos revisar *El cuerpo*, interesante trabajo del investigador visual y fotógrafo William Ewing, 1996.

¹⁴ Gibson citado por Jay, 2007: 50.

régimen visual ocularcéntrico y, por descorporeizante, masculinizante en tanto, como lo proponemos más adelante, lo masculino se constituye por negación de lo matérico-corporal que debe ser negado en tanto es asociado cultural e históricamente con lo femenino.

1.1.2.3. Cuerpo, visión y disciplinamiento

Ahora bien, algunos problemas son relevantes a la hora de asociar ese régimen de visión ocularcéntrico con la consolidación de una representación visual canónica en occidente que aborda al cuerpo en términos fóbicos (Jones, 2000).

Esto nos lleva a plantear una inicial precisión de lo que entendemos como cuerpo para luego observar cómo, a partir de su jerarquización y negación, la visión deviene en ocularcentrismo en occidente. Así pues, empezamos señalando que por cuerpo entendemos el resultado de un proceso de simbolización operado sobre un cuerpo matérico y que permite reconocer como corpóreo aquellos signos que habilitan al sujeto. Dichos signos se construyen histórica, cultural, ideológica y políticamente y tienen que ver básicamente con la inscripción y naturalización de la heterosexualidad tanto como principio regulador del binario masculino/femenino así como expresión del poder patriarcal (Wittig, 2006).

Pero dicho proceso de simbolización se constituye negando lo que lo amenaza y renegándolo al incorporarlo como algo abyectado de la simbolización pero que está ahí para reafirmarla ansiosamente. Esa abyección y su negación han sido procesos histórica, cultural e ideológicamente violentos. De hecho, en lo abyectado generalmente se encuentra lo genital como efecto de la concentración de la prohibición y la transgresión; lo genital –y lo femenino como encarnación primordial de lo genital (para la masculinidad hegemónica y dominante su propio género es poder, jerarquía, trascendencia; mientras que lo femenino es, ante todo, cuerpo y en él, sexo)– se posee, controla y dispone con violencia. No es de extrañarse,

por tanto, que el arte en occidente patentice la relación entre sexualidad, violación y violencia corporal como protocolo dominante que además da contenido al deseo y a la erótica (Lucie-Smith, 1994).¹⁵

Por tanto, el cuerpo es una construcción simbólica resultado de procesos de opresión, jerarquización y dominio de su contingencia matérica. Lo cual implica que existan matrices culturales, como la judeo-cristiana, en las cuales el cuerpo se debata entre su obligación de trascendencia y la inmanencia más perturbadora. Es decir, el cuerpo no existe antes de la cultura ni del lenguaje, en tanto, como lo señala Meri Torras:

El cuerpo ya no puede ser pensado como una materialidad previa e informe, ajena a la cultura y a sus códigos. No existe más allá o más acá del discurso, del poder del discurso y del discurso del poder. El cuerpo es la representación del cuerpo, el cuerpo tiene una existencia performativa dentro de los marcos culturales (con sus códigos) que lo hacen visible. Más que tener un cuerpo o ser un cuerpo, nos convertimos en un cuerpo y lo negociamos, en un proceso entrecruzado con nuestro devenir sujetos, esto es individuos, ciertamente, pero dentro de unas coordenadas que nos hacen identificables, reconocibles, a la vez que nos sujetan a sus determinaciones de ser, estar, parecer o devenir. (Torras, 2007: 20)

Ahora bien, esta acción violenta sobre el cuerpo deviene en occidente entre tener un cuerpo y ser un cuerpo (2007). De esta manera, pronto deducimos que no es posible una definición abstracta y generalizada sobre el cuerpo. Todo lo contrario, una noción abstracta y generalizada lo que hace es justamente abstraer en la denominación los mecanismos históricos que asignan valor a la diferencia corporal y que la naturalizan volviendo opacos e inaprensibles dichos mecanismos. De hecho, el cuerpo, sea como contingencia

¹⁵ La muestra "féminimasculin. Le sexe de l'art", presentada en el Centro Georges Pompidou en París en 1995, y la muestra "Posséder et détruire", expuesta en el Hall Napoleón del Museo Louvre, también en París, fueron oportunidades excepcionales para plantear la relación entre sexo y violencia como uno de los cánones del arte en occidente. En ese sentido, dichas muestras tuvieron el acierto de recoger una enorme cantidad de representaciones pictóricas y escultóricas de la historia canónica del arte occidental, en donde la violencia se muestra como la forma masculina de entender la sexualidad y el dominio de lo femenino y de lo heterodoxo. Ver Berdanac y Marcadé, 1995; Michel, 2000.

matérica, metáfora de ubicuidad o evocación vicarial, existe por la diferencia que se opera sobre él.

Por tanto, tener un cuerpo es saber de su existencia en la diferencia naturalizada. Dicha diferencia es básicamente la que instituye la heterosexualidad que emerge como resultado de dos represiones constitutivas: el incesto y, antes de él, la homosexualidad (Kosofsky Sedgwick, 1998; Wittig, 2006). Lo cual implica que tener un cuerpo suponga la percepción física y directa de la diferencia binaria masculino/femenino no como una verdad ontológica sino como el resultado de “una construcción sofisticada y mítica, una ‘formación imaginaria’ que reinterpreta rasgos físicos (en sí mismos tan neutrales como cualquier otro, pero marcados por el sistema social) por medio de la red de relaciones con que se los percibe” (Wittig, 2006: 34). Tener un cuerpo, entonces, es tenerlo en relaciones de poder que jerarquizan la diferencia a partir del principio de dominación masculina y patriarcal (Bourdieu, 2000).

En esa jerarquización, lo masculino es el principio regulador desde el que se nomina lo diferente como un ser en un cuerpo o ser cuerpo. Lo masculino es el principio de organización del cuerpo, la política de representación que administra lo decible y lo indecible de lo corporal. En ese sentido, y en el contexto judeo-cristiano, lo masculino es lo trascendente y lo femenino su diferencia: la inmanencia. Pero el contexto judeo-cristiano es además occidental y blanco-europeo, lo cual implica que a la jerarquización generizada del cuerpo le acompañe también la inscripción de lo étnico-racial. Así, lo diferente e inmanente será lo femenino y lo étnico-racial no blanco-europeo. Y si los cuerpos diferentes son los obligados a asumir la diferencia y a ser diferencia y, por tanto, cuerpo inmanente, ser cuerpo es saberse en una interseccionalidad entre “edad, raza, clase y sexo” (Lorde, 2003), que deviene en que estos cuerpos interseccionados en la diferencia sean básicamente cuerpo y carne.

Pero además, tener cuerpo y ser cuerpo destacan el carácter performativo del cuerpo en tanto este es el lugar de partida y llegada de todo

orden discursivo. Si el cuerpo da cuenta de una serie de inscripciones ideológicas sobre su superficie, lo hace revelando la dimensión performativa de dichas inscripciones. Tener cuerpo y ser cuerpo revelan que el discurso no solo nombra sino dispone acción, ocupación de espacio, materialización del ideal regulatorio, en tanto:

los efectos de las expresiones performativas, entendidas como producciones discursivas, no concluyen al término de una determinada declaración o enunciación, la aprobación de una ley, el anuncio de un nacimiento. El alcance de su significación no puede ser controlado por quien la pronuncia o escribe, pues esas producciones no pertenecen a quien las pronuncia. Continúan significando a pesar de sus autores y, a veces, en contra de las intenciones máspreciadas de sus autores. (Butler, 2002: 338)

Ahora bien, para occidente la inscripción del cuerpo en la representación visual ha sido muy problemática. Tanto si registramos esa inscripción en el renacimiento europeo como en el barroco americano, o incluso en las vanguardias del siglo XX, el cuerpo no ha dejado de ser un lugar incómodo, cifrado entre la culpa y el goce, entre la norma y la emancipación (Feher, 1990). En términos visuales esa incomodidad tiene que ver en gran medida con el lugar de la visión en el desarrollo de la razón occidental, y con la racionalización de la diferencia corporal como signo distintivo del sujeto moderno.

Visualidad y cuerpo tienen, para efectos de esta investigación, un telón de fondo que las define. De manera preliminar, pero sobre todo como un marco de referencia mayor que engloba todos los procesos de desagregación y concentración perceptiva en occidente, planteamos que la racionalización moderna de la vista en la visualidad, y la subsecuente jerarquización del cuerpo, tienen como telón de fondo el problema de lo nacional. El siglo XIX, donde esos procesos convergen, también es el siglo en el que las tecnologías de la visión derivan en la constitución de la idea de nación, son puestas a su servicio.

La metáfora recurrente del paisaje como paisaje interior de la identidad nacional pone de relieve la cualidad de la luz, la cuestión de la visibilidad nacional, el poder del ojo de naturalizar la retórica de la afiliación nacional y sus formas e expresión colectiva. Sin embargo, siempre está la presencia molesta de otra temporalidad que perturba la contemporaneidad del presente nacional... (Bhabha, 2010: 389-390).

Con esta última precisión, a nuestro modo de ver dos procesos relativos a la primacía de la visión en occidente procuran ese extrañamiento de lo corporal: el primero tiene que ver con todas las operaciones de distancia que el ojo, la visión, la vista y la mirada hacen entre la visión y el cuerpo, entre la representación y la realidad. El segundo tiene relación con la búsqueda de una verdad anterior, externa, que organiza el interior de la representación en función de sí misma, de su mismidad. Ambos factores inciden en la configuración de un régimen de visión que se constituye a partir de la afirmación negativa como principio de organización de lo corporal, esto es, a partir de excedentes, de represiones constitutivas, de rechazos desde los cuales la precariedad del cuerpo se expresa como rasgo constitutivo de la generización moderna del cuerpo y en ella de la masculinidad normativa. De hecho, para teóricas como Judith Butler, no se podría entender la generización del cuerpo sin la acción melancólica del rechazo:

El hecho de que la máscara 'domine' y también 'resuelva' estos rechazos indica que la apropiación es la estrategia por medio de la cual esos rechazos de por sí son rechazados, doble rechazo que acentúa la estructura de la identidad mediante la absorción melancólica de quien, en efecto, se pierde dos veces". (2007: 123)

Así pues, la distancia del ojo del resto del cuerpo será paralela en occidente a la distancia entre representación y realidad, entre campo visual y campo real. Y a este extrañamiento que sufre el cuerpo, occidente lo reforzará desde las políticas binarias de la mismidad, que derivan en una afirmación del sujeto en tanto desposesión de sí mismo y recordación melancólica de lo que, en tanto corporal, matérico y femenino, el sujeto debe renegar para saberse tal.

1.1.2.4. Distancia del ojo, distancia de la piel

Este es un primer proceso de extrañamiento de lo corporal que lo abordaremos desde la constitución misma de lo escópico. En términos diacrónicos, lo escópico es una consecuencia de la primacía de la visión sobre los otros sentidos. Supone la institución de la distancia y las jerarquías a las que esta obliga. Al construirse sobre la separación, la distancia y la carencia del objeto táctil sobre el cual satisfacerse, lo escópico difiere su realización infinitamente (Metz, 2001), impregnando en la representación visual un excedente de placer fruto de la descorporización. Dicha descorporización de lo escópico al racionalizarse configura un régimen, es decir, un sistema de percepción que hace de la separación, la distancia y la carencia sus elementos más sistémicos, significativos y perturbadores. Separación, distancia y carencia que configuran el denominado placer visual (Mulvey, 2001: 367-370) en dos sentidos: el primero en términos escoptofílicos fetichistas y voyeur al experimentar placer por usar al otro como “objeto de estimulación sexual a través de la observación”. Primacía del ojo y del punto de vista clasificador y espaciador que, como ya lo hemos advertido, es un proceso que en el siglo XIX alcanza su racionalización más fundamental debido a la subjetivación de la alteridad racial y de género promovida por las técnicas agrimensoras como la estadística visual. De hecho, los instrumentos de medición social como la antropometría y la estadística, para los cuales las tecnologías de la visión como la fotografía fueron importantes, son cruciales para el desarrollo de sistemas de control social y corporal en el siglo XIX (Ewing, 1996).¹⁶

¹⁶ William Ewing analiza cómo la desbordada confianza en la fotografía en el siglo XIX la volvió en recurso importante para la criminalística, la etnología, la medicina, la neurología e incluso el arte. En todos estos campos las preocupaciones por el movimiento, por el interior biológico del cuerpo humano, por su subjetividad, por la corporalidad misma no estaban disociadas de la urgencia de control y disciplinamiento que la complejidad de las ciudades modernas empezaba a plantearse en las políticas salubristas, por ejemplo. En ese sentido, la disciplina clasificatoria que emerge casi al mismo tiempo con la fotografía y que requiere de la validación visual como recurso de legitimación, va a ser la antropología. De hecho “esta nueva disciplina fue concebida como una ciencia natural positiva, clasificatoria, y dado que la fotografía se consideraba proveedora de la verdad absoluta, era inevitable que fuera utilizada para proporcionar registros objetivos de un pueblo y su cultura” (Ewing, 1996: 15).

Y el segundo, en términos de escoptofilia narcisista (Mulvey, 2001: 369-370), pues la imagen refleja, semeja e identifica. Narcisismo que supone una complejización en la constitución del sujeto derivada de la asimetría y la no correspondencia entre la corporalidad misma del sujeto y la representación especular agrandada –en el caso masculino– o degradada –en el femenino–; lo que instituye a la fase del espejo como gravitante en la jerarquización, clasificación y ubicación de los cuerpos. Identificación especular que, tanto si precede a la aprehensión del habla en términos de ubicar el lugar social y las jerarquías (Bourdieu, 2000), como cuando se coloca para diferenciar los cuerpos, opera distinguiendo el cuerpo femenino del masculino a partir de que el primero le sirve como azogue al segundo (Jay, 2007). Aún más, en ambas escoptofilias el cuerpo de las mujeres y de lo femenino, opera como un sostén de la identificación masculina, un sostén que no se ve, pero que le sirve a lo masculino para que confirme su mismidad y su jerarquía sobre la diferencia.

1.1.3. RÉGIMEN DE VISIÓN, RÉGIMEN ESCÓPICO

Visto así lo escópico, podríamos considerar al régimen de visión como régimen escópico en tanto supone un proceso diacrónico que condujo a la supremacía de los sentidos de distancia (visión y oído), por sobre los de cercanía (olfato, tacto, y gusto). Para Christian Metz (2001), esa distinción derivó en occidente en un desarrollo de las artes plásticas y la música –consideradas como artes mayores– como lugar privilegiado de la visión y el oído; mientras que las artesanías –valoradas como artes menores–, ligadas al empleo del cuerpo, serían ejecutadas por los sentidos de cercanía: no es casual, sostiene Metz, “que los imaginarios visuales [...] hayan desempeñado en la historia de las sociedades [occidentales] una función mucho más importante que los imaginarios táctiles u olfativos” (2001: 73). Como tampoco es casual que en el citado desarrollo de las artes, se configure la noción de genialidad como expresión de la masculinidad; y que los sujetos que se hacen cargo de las artesanías sean, sobre todo, pobres, indígenas o mujeres.

Es justamente ese ciframiento del cuerpo de las mujeres y de los indígenas, lo que emerge como resultado de la supremacía de la visión por sobre los otros sentidos. Si bien este es un proceso de largo aliento, que hunde sus raíces en el predominio que da occidente a la visión desde la antigua Grecia (Jay, 2007), es en la modernidad capitalista europea en el siglo XIX cuando converge con otros procedimientos que suponen la constitución de una subjetividad que racionaliza e internaliza en los cuerpos (tanto europeos como los de la colonias y excolonias europeas) los mecanismos de control y disciplinamiento promovidos por una discursividad científica que no distaba mucho de las pretensiones mítico-religiosas de las que pretendía alejarse.

Así, el observador moderno surge de la convergencia de las tecnologías de la visión (como el cine y la fotografía), que consagraban la separación de la visión del resto del cuerpo; de la categorización de la heterosexualidad y de su contraparte, la homosexualidad; del afinamiento positivista de la categoría de raza; y de la emergencia de un potente discurso sobre el sujeto entendido como consecuencia de las pulsiones libidinales y del inconsciente y para el cual el cuerpo de la mujer es la alteridad absoluta, el Otro fantasmal. En ese sentido, el feminismo de la diferencia ha aportado significativamente al examen sobre los procesos de la visión en occidente al menos en tres sentidos: rechazando que lo femenino sea la resulta de la alteridad de lo masculino (Irigaray, 2007); señalando a la escoptofilia sobre “lo Otro” como resultado de la supremacía de la visión (Mulvey, 2001); y cuestionando cómo el ocularcentrismo deviene en una precarización de los cuerpos desde el “sujeto trascendente” que, fundamentalmente, es masculino (Martínez Oliva, 2005).

Dicho observador moderno, acentuará en su punto de vista, las desagregaciones del cuerpo que ya se venían prefigurando. No es que el cuerpo haya dejado de actuar como todo un órgano sensual de percepción; lo que pasa es que el privilegio de la visión, al instituir la separación y la distancia, convoca a todos los sentidos en la representación, pero los evanece. Entonces, el observador moderno también se confirmará como escópico, con una mirada “placentera en su forma [pero] amenazante en su contenido” (Mulvey: 2001:

370), pues es una mirada deseante cuya distancia ansiosa reclama lo expulsado de la representación: el cuerpo matérico.

1.1.3.1. Mirada iluminada y punto de vista

La mirada ocupa un papel fundamental en la sexuación de los cuerpos. Opera desde antes de aprehender la lengua y el habla, procurando la fijación del lugar social y la jerarquización de los cuerpos (Kaufman, 1989). Tiene “un poder simbólico cuya eficacia depende de la posición relativa del que percibe [o] es percibido [o] del grado en que los esquemas de percepción y apreciación practicados son conocidos y reconocidos por aquel al que se aplican” (Bourdieu, 2000: 85).

En este punto proponemos una advertencia: si la distinción/separación de lo corporal es preponderantemente visual, no es necesariamente primigenia. La jerarquización de lo femenino, por ejemplo, como expresión de la distinción/separación de lo corporal en personas invidentes, reposa en el significativo perceptivo, por tanto, en la circulación de discursos (visualidad) que construyen a la masculinidad por oposición a lo femenino y que se encuentran a disposición tanto de videntes como de no videntes en el lenguaje mismo y en su papel regulador de la conducta humana (Lomas y Arconada, 2003). Con la visión en juego, la jerarquización de lo femenino lo que hace es volverse más dramática en tanto está llena de dudas sobre su efectividad. En lo invidente, esa separación es más compleja, en tanto lo femenino se encontraría impregnando los otros procesos de conocimiento sensible, como el oído y el tacto, que nos remiten a un momento en que el cuerpo en su totalidad es la zona sensible, por tanto contingente, no trascendente sino inmanente, muy cerca de la que podría ser una percepción constituida por oposición a lo masculino. De ahí que la palabra, en lo invidente, sea de una necesidad fundante para el sostenimiento de lo masculino así como de los procedimientos del deseo. Este, que se irradia en todo el cuerpo como lugar de evocación de lo sensible, entra en tensión con el privilegio de la mirada masculina, que distingue y separa y que es más taxativa para la ubicación. En lo no vidente,

por tanto, la palabra cobra una fuerza potente (viril) que es ineludible para aplacar la ansiedad que procuran las zonas borrosas. Palabra que reposa en la visualidad, por la presión histórica de la visión que nos lleva a ver desde dentro, aunque la visión sea limitada o inexistente.

En esa visualidad, la mirada es preponderante pues supone el acto de embestidura fálico de la diferencia sexual tanto en las alegorías de la castración como en la identificación especular (Irigaray, 2007: 38). De hecho en el relato edípico, la angustia, la muerte del padre y el incesto están asociados al poder del ojo, de la mirada, de la vista. La amputación de los ojos equivaldría a la castración, sobre la cual ya no habría registro, solo oscuridad inferida. Mirada separada y distanciada que detenta la luz en tanto mirada masculina que sirve de medida para sí misma. Esto la configura como escotofílica en la medida que para paliar la distancia y la inexistencia del contacto corporal, embiste, penetra, fetichiza y trocea los cuerpos que mira. De ahí que:

la significación perceptiva y la carga deseante inserta en la mirada se inscriben tradicionalmente en terreno masculino heterosexual. ¿Por qué? Las razones, que son varias, pueden encontrarse en parte en la etapa formadora del ego, la fase del espejo, en la que se constituye la esfera de lo imaginario en términos lacanianos, pues el cuerpo troceado de quien mira aspira a la totalidad formadora, y dicha totalidad es la ley, el poder del falo, que reina en la esfera de lo simbólico. [...] El ojo es sin duda uno de los órganos privilegiados que hace las veces de pene-falo. A menos que dicho régimen sufra modificaciones en el plano simbólico e imaginario, lo que implicaría una transformación radical de las bases sociales/familiares sobre las que se sustenta la ley patriarcal y masculina ésta impondrá sus reglas, conscientes o inconscientes, a quien proyecta su mirada. (Aliaga, 1997: 57)

Mirada, por tanto, que opera como básica en la distinción masculino/femenino, suponiendo que el primero es el canon de la estabilidad y la representación, lo “definible e incluso practicable” (Irigaray, 2007: 13). Al ser la masculinidad el lugar de detentación de la luz, la mirada que trae a la luz opera así como un principio de iluminación masculino y patriarcal, en el que lo

femenino sería lo especular de lo masculino, el azogue que no es visto pero que sostiene la identidad especular del sujeto. Así, lo femenino vendría a constituir la nada, la oscuridad “por no tener ni ‘verdad’ ni ‘copia’, nada ‘propio’, la sexualidad (llamada) femenina, el sexo de mujer, hará perder la vista a quienes queden atrapados en su pregunta. Así pues, es preciso proteger la mirada [y sus teorías derivantes], resolviéndola en una representación falomorfa, en categorías fálicas. Considerándola, por ejemplo, solo respecto a la forma del sexo masculino” (68). Y justamente esta mirada como acto fálico de ocupación de lo cuerpos es atribuida como privilegio de lo masculino, pero además como una prerrogativa que enceguece la feminidad, la oscurece como el lugar de las sombras. Así, la mirada contribuye a que la masculinidad genere lo Otro como un lugar de la no luz, como lo ignorado y lo olvidado, como lo extrapolado (lo femenino) en las metáforas del falo, de la diferencia y de la sexualidad. En ese sentido, la mujer y lo femenino son el negativo, el objeto intercambiable en función de la lumínica economía simbólica masculina (Rubin, 1986; Kaufman, 1989; Bourdieu, 2000; Lorde, 2003; Wittig, 2006; Irigaray, 2007).

La crítica a esa mirada que embiste, que sobrecarga en el ojo la apropiación de los cuerpos, plantea que la noción de sujeto moderno se apoya en lo que Bourdieu denomina “economía de los bienes simbólicos” (Bourdieu, 2000). En ella, el principio rector es la exclusión e inferioridad de la mujer. Y para ello, el predominio de lo visual trabaja en tanto incide en la jerarquización corporal y en la división sexual del trabajo. En ambas, la visión y la mirada abstraen, legitiman y naturalizan en el orden social y cósmico la división sexual en producción (activo/público/tiempo abrupto/tanatos/masculino) y reproducción (pasivo/privado/tiempo continuo/eros/femenino) (31-32). Visión y mirada inscritas en la división de las actividades productivas y en la disposición de los protagonistas de la economía de los bienes simbólicos. De ahí que la producción simbólica opere como el campo de perpetuación de la división sexual del trabajo y de la dominación masculina en tanto ratifica a la mujer como un objeto de intercambio para la reproducción del capital simbólico y para la perpetuación o el aumento del capital poseído por los hombres.

Sobre esa economía reposa la noción de la mujer como ser castrado, un niño/niña con un pene pequeño y castrado que no tiene “nada que enseñar, [no tiene] nada” (Irigaray, 2007: 40). La castración de la mujer es lo negativo, el corte del pene primigenio que posibilita la “sexualidad masculina en la sublimación del pene” (43). De ahí que en el régimen escópico masculino la mujer está imposibilitada de representación para/por la mujer. Ella es la portadora, el objeto de la representación, no sujeto de la misma. Lo femenino se constituye como un cuerpo que requiere la gratificación externa. Un cuerpo al que la vista impone orden, orden para organizar una sexualidad menos plural, unificada. Un cuerpo cuya complejidad y diferencia es reducida a la mismidad masculina (Jay, 2007).

En ese imperio de la mirada masculina y del ojo fagocitador, insistimos en que lo femenino –como ideología de la mujer–, es la nada, lo castrado, lo no masculino. La relación de lo masculino –como ideología de lo hombre–, con lo negativo femenino es imaginaria y, desde allí, es tan fuerte que se impregna en todas las representaciones siempre en términos de negatividad: “subordinación de lo femenino al orden masculino que aparece como la condición del funcionamiento de la máquina” (Cixous, 1995: 16).

Esa negatividad y esa subordinación en tanto femeninas es lo que Luce Irigaray (2007) ubica como lo “Otro”, como lo opuesto sobre lo que se asienta la racionalidad idealista e iluminista. En *Espéculo de la otra mujer*, Luce Irigaray identificará ese Otro con lo femenino, con la mujer que debe ser usada, cosificada y negada como garantía de la emergencia del sujeto masculino-occidental:

En ese sentido la mujer no asume un lugar activo en el devenir de la Historia, porque ella no es nunca más que la opacidad aún indeterminada de la materia sensible, reserva (de) sustancia para el relevo del sí mismo, o el ser como aquello que, como lo que él es (era) aquí y ahora. (Irigaray, 2007: 204)

Así pues, dicha racionalidad se impregna en el sujeto observador moderno, como heredero del discurso ilustrado, reificando las metáforas

lumínicas solares como agentes de la “opacidad” de la acción masculina escotofílica sobre los cuerpos diferentes. Metáforas que operan en la emergencia del sujeto masculino como una “mediación reflexiva”, que lo que hace es integrar en lo mismo lo diferente. Así, las metáforas solares insisten en un sujeto reflexivo que integra en una mismidad masculina “lo que parece ser su contrario bajo el régimen de la identidad-mismidad, a saber, la diversidad, la variabilidad, la discontinuidad, la inestabilidad” (Ricoeur, 2006: 139). De esta manera, “describir, narrar, prescribir” lo solar enuncia una mismidad masculina que inscribe la diferencia y la fagocita, la vuelve funcional, objetuable, el azogue especular en tanto la diferencia ratifica a la razón lumínica y provee al sujeto masculino moderno de seguridad ontológica (Lash y Urri, 1998).

Además, se trata de metáforas solares de la Ilustración en las que “el sol es fuente de iluminación, pero también de ceguera, [...] fuente de verdad y racionalidad” (Jay, 2007: 386) que da sentido a la i-luz-tracción. El sol deja sin ver aquello que no alumbra en la noche. Ilumina a partir de la constatación de la oscuridad; da luz pero deja sombras. El apego fijo al sol ilumina pero a la vez enceguece, adosando a lo masculino lo iluminado (la razón) y ubicando en lo oscuro a lo femenino (y a la carne). Así, la metáfora solar deviene en alegoría de dominio y privilegio en tanto instituye un binarismo que naturaliza a lo femenino como lo oscuro y lo pasivo, y a lo masculino como lo lumínico y lo activo: la oscuridad –femenina–, se anula al integrarse a la luz –masculina–.

Luz, mirada, ojo, vista masculina, como un masculino Dios, sol, iluminación, presencia que alumbra lo femenino, la caverna uterina, la materialidad femenina del cuerpo (Jay, 2007). Mirada masculina y escotofílica que interviene como la Ley paterna edípica: visual y verídica, sin interposición ni aperturas, visión divina, no corpórea, cegadora de la mirada. Visión informada por el deseo, erotizada, cercana a la proximidad, a lo sexual, al tacto y al gusto, a lo corpóreo, a lo femenino; pero incorpórea (2007). Luz masculina i-luz-trada, como la medida de la norma que ilumina los cuerpos “Otros” enceguecedoramente, generando lugares de oscuridad, de no reconocimiento, de inverosimilitud, que emergen como la diferencia, como la oscuridad uterina, femenina, anclada a la no luz, a un lugar de la oscuridad que le es constitutivo

y que confirma la detención de lo lumínico en lo masculino.¹⁷ Norma que alumbra con la misma palabra que diferencia a unos cuerpos concretos: “la diferenciación [por tanto] atañe a uno de los términos de la diferencia” (Irigaray, 2007: 14).

1.1.3.2. Mirada, pérdida y carencias

Ahora bien, el régimen escópico, al asentarse sobre la distancia y exacerbarla, supone un conjunto de carencias que se depositan en lo imaginario y que la representación no alcanza a simbolizar:

Toda imagen, incluso la más aséptica, la que se atiene con mayor rigurosidad al signo, provoca en el hombre un llamado a lo imaginario. Como si estar desprovisto de sentido solo pudiese generar la respuesta del ensueño [...] Aún cuando esté dissociada de cualquier ‘segunda-imagen’, despojada de su espesor, reducida a la pura información, la imagen provoca el desvío, incita al descarrío. [...] Las imágenes desprovistas de imaginario del interior pueden provocar en los que las perciben movimientos fantásticos de lo más sorprendentes. El imaginario que huyó del interior de la imagen resurge con fuerza desde el exterior, a causa del uso que de él hace el que mira. (Le Breton: 1995: 206-207)

Así pues, dicho régimen escópico se apoya en la generación de las carencias propias de la imagen, unas carencias que determinan la separación entre el objeto (mirado) y la fuente pulsional (el ojo desencarnado que cuestiona Irigaray). Pero estas carencias son carencias de cuerpo, justamente en un régimen de visión masculino en el que la relación activo/pasivo como principio de visión y de-división fundamental entre lo masculino y lo femenino

¹⁷ Respecto al carácter iluminista de la modernidad y su mirada, Susan Rocha (2011) sugiere que esa “mirada exterioriza, coloca lo mirado en una posición de lejanía. De esta manera, el ver todo a través de una imagen, por una parte, y la reiteración de las imágenes de guerra, pobreza, genocidio, hambruna o violencia, por otra, opera como una radiografía. Como decía Didi Huberman, la imagen saca a la luz la sombra, pero también produce sombra”. Se trata, entonces, de una mirada masculinista, que al privilegiar lo lumínico y acentuar el papel de la oscuridad, “evidencia mecanismos de normalización del cuerpo, deseos, miedos, fronteras, angustias, desahogos, vergüenzas y ocultamientos” (Rocha, 2011: 27).

(Cixous, 1995; Bourdieu, 2000), autoriza al sujeto masculino a emerger como tal en tanto controla y se controla, es decir, desea y anhela melancólicamente su carencia de cuerpo (Metz, 2001). Se configura así el régimen escópico como ocularcéntrico y profundamente masculinizante, que oblitera a los cuerpos en el deseo masculino en tanto pérdida y posesión y dominación erotizada (Bourdieu, 2000), denigrando el conocimiento sensual y excluyendo así los otros sentidos (Le Breton, 1995).

En contraste, los sentidos de cercanía (demérito de las mujeres y de los cuerpos “anormales”¹⁸) son los que procuran confusión, comunión entre el órgano y la fuente pulsional, comprometiendo siempre el contacto corporal con el placer (Metz, 2001: 73). En ese sentido, el cuerpo como lugar, como órgano del placer, supone la consumación del deseo y la finitud de la pulsión escópica; por tanto, es una amenaza constante. De ahí que el observador moderno surja como el *ethos* del capitalismo del siglo XIX; en el sentido de que, al subjetivar la visión como función predominante para el conocimiento, va a constreñir progresivamente los cuerpos hasta arribar al disciplinamiento total bajo la forma heterosexual (y su límite constitutivo, la homosexualidad) y sus sucedáneos normativos como el amor romántico, la monogamia y la familia burguesa. Ese disciplinamiento del cuerpo, internalizado en la corporalidad del sujeto moderno, actualiza la supremacía de la visión por sobre el resto del cuerpo, como expresión de la dominación de la razón sobre el cuerpo, de lo masculino sobre lo femenino, de lo activo sobre lo pasivo. Supremacía de la visión funcional a la modernidad capitalista, en tanto dirige la preocupación por lo visual-tecnológico hacia la consumación del progreso que, en última instancia, supone una racionalización del dominio del antropomorfismo y el androcentrismo sobre la naturaleza; racionalidad que actualiza el binomio mente/cuerpo, razón/naturaleza, masculino/femenino, en términos de supremacía de la efectividad y la ganancia (Echeverría, 2010: 31-33).

¹⁸ La anomalía, en términos foucaultianos (Foucault, 2008), es el lugar de intersección entre la norma y su resistencia. Un lugar sobre el cual la norma se asienta y que, en una relación dialéctica, la constituye. Por lo tanto, como anormales ubicamos sujetos históricos que son el negativo de la relación binaria: locos, homosexuales, indígenas, pobres, discapacitados, etc. En occidente, sobre estos cuerpos el estatuto de verdad los reconoce como lugar matérico, natural, oscuro y subordinado a la razón.

A ese régimen escópico le corresponde una representación visual canónica en occidente que elude lo matérico, discrimina lo sensual y jerarquiza lo racional; representación que se postula como un hecho natural cuya “engañosa plenitud oscurece nuestra aprehensión de la realidad” (Wallis, 2001: xiii). De ahí que, frente a esta representación lo que más importe sea lo abyectado de la representación; lo que no puede ser enunciado; lo imaginario antes que lo simbólico; lo visual antes que la imagen icónica; puesto que en dicho régimen, la descorporización de la mirada es consustancial a la precarización de lo humano, a la excedencia de lo corporal, a la pérdida del cuerpo.

Dicha representación canónica del cuerpo opera como un marco de referencia en cuyo interior un tipo de cuerpo está habilitado para ser visto, vivido y llorado: el heteronormado, blanco, con recursos económicos suficientes para la vida, joven, competitivo, consumidor y no discapacitado (Butler, 2010). Pero esa representación deja en sus límites, como efecto de su propio discurso clasificatorio y de ubicuidad, a aquella diferencia que se desborda de los marcos de referencia: diferencia que es producida por el mismo discurso como lo inasible, la desmesura, aquello que se escapa, que se elude, que para Bataille es el mismo cuerpo (2007); que Zizek se cuida de no nombrar (2001); y que para Irigaray es definitivamente el cuerpo de la mujer (2007). De esta manera, la representación normativa y canónica del cuerpo se configura negando la dimensión más matérica y contingente del cuerpo (que se vive como diferencia feminizada), constituyéndose así en el anverso de la racialización de los cuerpos y de las “personas diversas condenadas como aberrantes por razones de sexualidad, incapacidad o enfermedad” (Warr, 2000: 15).

Si el canon de representación del cuerpo en occidente apuntala cierto nivel de mimesis entre una configuración corporal y un ideal normativo, ese mismo canon configura su excedente y lo forcluido: la otredad que es una nostredad. Y si “los marcos mediante los cuales aprehendemos, o no conseguimos aprehender, las vidas de los demás como pérdidas o dañadas [...], están políticamente saturados” (Butler, 2010: 14), es porque esas

representaciones canónicas generan exclusiones desde donde se demanda el arraigo corporal que la modernidad frustra (Le Breton, 1995: 125). Por tanto, estos cuerpos, prácticas y situaciones corporales que la norma vuelve excedentes y forcluye, son el exterior/interior de la norma, de un régimen de visión escópico, masculinizante y ocularcéntrico que permanentemente reorganiza el campo visual en tanto lugar para la jerarquía, la clasificación y la ubicuidad de aquello “que se deja ver pero sin darse a ver” (Metz, 2001: 76-77).

1.1.3.3. Presencia anterior, mismidad y régimen escópico

Al régimen escópico, determinado por la separación, la distancia y la carencia; exacerbado por el ojo lumínico, la mirada escrutadora, y la visión desencarnada; legitimado en la observación espectral, la jerarquización corporal y la asignación genérica y racial; a dicho régimen le es consustancial la constatación ansiosa de una verdad preexistente, de una voluntad externa que organiza la visión, de una presencia que excede la contingencia pero que a la vez presiona por dominar la excedencia. Ese antes de la mirada que organiza las determinaciones de la visión, es la presencia metafísica que requiere ser deconstruida y desmantelada en el campo del arte y las representaciones para abrirlos al registro de lo que la determina tanto dentro como por fuera del marco, del encuadre, del código perspectivo (Jay, 2007).

En lo que respecta a las políticas corporales, ese antes de la mirada es una suerte de voluntad omnisciente del ojo supremo patriarcal que, ante la representación especular, controla, estabiliza y fagocita la diferencia en la mismidad masculina. Presencia metafísica y ojo supremo patriarcal que pretenden reprimir la contaminación de los fluidos corporales (Irigaray, 2007), la continuidad muerte/vida/muerte (Bataille, 2007), el conocimiento sensual (Aliaga, 2007); previendo para el futuro-presente un orden disciplinario que garantice el flujo y la apropiación de mercancías, de objetos y de seres-objetos. La instauración, en la modernidad capitalista decimonónica, de sistemas de control de las sensaciones y de administración de la percepción (Foucault, 1997), pretenden validar al mundo real a partir de sus representaciones: el

positivismo y las ciencias exactas, la observación del sujeto, la racionalización de la experiencia, lo fenotípico, la sanitización, la heterosexualidad y el realismo de la imagen, dan cuenta de ese denodado esfuerzo por controlar la excedencia generada por la representación canónica (Crary, 2008).

En las representaciones visuales la pulsión escópica constantemente exige la figuración, la reclama como un acto de angustia sentida por el vacío que genera la identificación especular. Figuración que, como resultado de la negociación entre lo perceptivo y lo cultural (Gubern, 2004), permite converger a lo motivado con lo arbitrario, actualizando así “el problema de la realidad como lo vivido o lo percibido” (Rodríguez, 2008a: 14). Pero entre lo motivado y lo arbitrario, lo vivido y lo percibido, las representaciones visuales crean un Otro, diferente a lo que reflejan. La presión por la mimesis parecería otorgar a la figuración la capacidad de reencontrarnos con la voz anterior que la motiva; pero las representaciones no se reúnen con el objeto o idea “que representan”,¹⁹ sino justamente con lo que ellas evocan, convocan y que no está precisamente al interior de la materialidad de la obra. La suposición de que la obra tiene un valor en sí misma, que está grávida de un espíritu que habla desde antes de su manufactura y que emergerá desde ella a partir de la contemplación entrenada y diferenciada, es presuponer la existencia de un conjunto de verdades anteriores y ulteriores, pero verdades al fin, que el trazo, la línea, el color, la proporción, pero sobre todo la mano y el ojo del genio transubstancian en una superficie material contigua a la superficie liminal y espectacular del observador.

No obstante, ante el desplazamiento del mundo visual por el campo visual, de la realidad por la representación, la pretendida autonomía de ésta no resiste a la mezcla con aquello que pretende eludir, en tanto el campo representacional está penetrado “intertextualmente por otros impulsos” que impiden su autonomía: la obra se halla contaminada con los contextos que la encuadran (Jones, 2000; Jay, 2007). Y es que lo indecible de la imagen no supone una preexistencia ni una supremacía de lo verdadero. El rechazo a

¹⁹ Derrida citado por Jay, 2007: 383.

dicha pretensión, así como a la lectura unívoca de las imágenes, lo es también a la totalización, a la búsqueda de últimas verdades e incluso a la fragmentación que anhela un todo ulterior. Las posiciones críticas y contextuales para examinar las imágenes, plantean una fragmentación que deniega la visión totalizadora (Jay, 2007). Desmantelar la pretensión de totalidad metafísica supone desarmar la negatividad con que la mirada científicista y positivista embiste al cuerpo, a lo Otro, a la Cosa: a la mujer (Irigaray, 2007).

Además, en relación a las políticas corporales, hay que señalar que de la relación especular mimética emerge una diferencia que está más allá, que no puede ser dominada en la identidad especular; una “otredad invisible”, un excedente que queda por fuera del reflejo mimético (Jay, 2007: 381). Del mismo modo, en la representación –mimética o no–, lo visual no puede sustituir a lo real, generando un excedente que es contenido en lo real –corporal– que se mantiene como una amenaza y riesgo constantes. Ese “Otro”, esa excedencia, es la diferencia, que es forcluida en la metafísica de la presencia, dominante en la razón ilustrada. Hilando más fino, lo que queda como excedente es la atracción homoerótica erótica al cuerpo que, en tanto piel, zona oscura y grávida de fluidos, es una atracción feminizada.

Ahora bien, lo masculino como “patrón de lo mismo” (Irigaray, 2007: 20), es la medida de la representación. La mujer aparece en ella como necesidad narcisista, especular, como un sujeto en déficit de falo. El hombre (lo masculino) se refleja en el espejo en tanto mismidad e identidad narcisista. Para él lo femenino es ese espejo y azogue, una identidad subordinada, una mercancía en un círculo homosocial (Kosofsky Sedgwick, 1998) que le devuelve a él una identidad especular, es decir, agrandada, apreciada, revalorada, que lo repite en su mismidad (Irigaray, 2007). La diferencia (lo femenino), pasa a engrosar lo mismo; depende de lo mismo, de ese “deseo de lo mismo, de lo idéntico a sí mismo, del sí (como mismo), e incluso de lo semejante, del áter ego y, todo hay que decirlo, del auto... y del homo... del

hombre [que] domina la economía de la representación”.²⁰ En esa presión de mismidad, la muerte, lo matérico (la mujer, lo femenino), representa el afuera, lo heterogéneo (la castración); por eso hay que dominarla. Por eso se hace necesaria la Ley paterna, que crea lo que anuncia, lo que dictamina, crea al cuerpo y sus reglas: “la Ley, suspendiendo la realización de un deseo seducido, organiza, dispone el universo fantasmático en la misma medida en que lo prohíbe, lo interpreta, lo simboliza” (Irigaray, 2007: 30).

Ante el privilegio de la mirada masculina, consignada en el orden visual perspectivista cartesiano tradicional, el feminismo de la diferencia (Kristeva, 1988; Mulvey, 2001; Irigaray, 2007), como reacción ante la primacía de la explicación totalizante de la diferencia corporal a partir del patrón heterosexual, patriarcal y masculinista; y como voluntad por dismantelar la alteridad como verdad ontológica (Martínez Oliva, 2005), propone enfrentar a la tiranía de la mismidad fagocitadora desde la valoración de la diferencia en tanto sensual, corporal y abyecta. Invierte así la jerarquía del régimen escópico masculino tal como lo hiciera, momentáneamente, el barroco histórico (Panofsky, 2000). Se reivindica así al cuerpo en su totalidad, que como lo matérico y real es abyectado de lo simbólico. Así se explica la demanda hecha desde las disidencias, sexuales y corporales que, frente a una verdad suprema que coloniza, rectifica, aprisiona y sustrae los cuerpos del riesgo de la autonomía; frente a esa pretensión masculinizante, patriarcal y lumínica; plantean que es el mismo cuerpo, dentro de esa misma mismidad, que reniega y reclama el arraigo que la modernidad le niega (Le Breton, 1995).

1.1.4. MASCULINIDAD

A partir de lo planteado respecto a la racionalización de la vista y a la emergencia del sujeto moderno como expresión de la internalización del uso de las tecnologías de la jerarquización, clasificación y ubicuidad de los cuerpos, procuraremos a continuación algunas precisiones sobre la masculinidad inscrita

²⁰ Freud citado por Irigaray, 2007: 19.

tanto en la disputa de relaciones de poder como en la convergencia con los procedimientos visuales. En ese sentido, proponemos indagar a las masculinidades como el resultado de convergencias históricas, culturales e ideológicas, lo que supone observar con suspicacia ciertos esencialismos que fijan a lo masculino y a lo femenino en una suerte de fatalidad sobre-determinada en la diferencia corporal (Héritier, 2007). Estos esencialismos deshistorizan la masculinidad al sobrevalorar las denominadas “invariantes transhistóricas” (2007). Ante esta pretensión, la estrategia es abrir a la masculinidad hegemónica en un doble movimiento de relativización/universalización en términos de explorar las relaciones de poder en las que se construyen los géneros. Esto supone ubicar en la masculinidad dominante y en las plurales las mitificaciones que oprimen “a las mujeres, [...] homosexuales, [y] a los mismos hombres”, y a la masculinidad misma como un “espacio complejo de exclusión y opresión” (Forastelli, 2002: 123).

La masculinidad es un sistema de jerarquía corporal y de conocimiento del patrón patriarcal de poder; que estructura la diferencia sexual en la sociedad a partir de la tensión dicotómica activo/pasivo²¹ y por la cual lo masculino subordina a lo femenino en términos de una valencia diferencial y constitutiva de género (Cixous, 1995; Bourdieu, 2000; Héritier, 2007). Por tanto, es un sistema que se constituye en relación con lo que niega –lo femenino–, y en esa tensión emergen una serie de heterogeneidades y de recreaciones hegemónicas o contra-hegemónicas. Es un sistema de ubicuidad y poder, producido históricamente y “productor de historia” (Connell, 1997: 43). Como sistema, tiene una centralidad y unas periferias que son reguladas en función

²¹ La dicotomía activo/pasivo es fundante de la dupla correspondiente masculinidad/feminidad. Se vuelve opaca al inscribir en el cuerpo sus mecanismos de dominación y servir de estructura cognitiva que determina la ética, la estética y el conocimiento. Así, como constitutiva de lo masculino se vuelve inasible y naturaliza las relaciones de poder, universalizándolas (Lomas, 2003). Esta dicotomía es un principio que: “crea, organiza, expresa o dirige el deseo; [que configura] el deseo masculino como deseo de posesión, como dominación erótica, [y al] deseo femenino como deseo de la dominación masculina, como subordinación erotizada [y de] reconocimiento erotizado de la dominación, [que se articula] indisociable [con las] condiciones sociales que determinan tanto su posibilidad como su significación” (Bourdieu, 2000: 35). Este principio es el que configura la heterosexualidad y la heteronormatividad; y se ratifica en la práctica homosexual (Wittig, 2006). En términos de configuración estética, el principio activo/pasivo es predominante en el lenguaje. Siempre remite a posiciones corporales y a la jerarquización del cuerpo (Le Goff, 1992). En las representaciones corporales define a la masculinidad como ostentosa, heroica, protagónica; y a lo femenino como lo discreto, victimizado/traidor, sumiso/subordinado (Bourdieu, 2000; Wittig, 2006).

del androcentrismo, núcleo significativo del patriarcado. La masculinidad, como expresión de ese núcleo en tanto “ideología del patriarcado”, tiene derivas de totalización relativa que pueden ser ubicadas diacrónicamente, como el caso de la universalización del complejo edípico; o históricamente, como en el surgimiento de la teleología del progreso y la razón ilustrada.

La masculinidad instituye y es consecuencia de la heterosexualidad como principio de diferenciación corporal que tiende a la universalización y opacidad de sus mecanismos de articulación ideológica que la sostienen (Wittig, 2006). Así, en tanto heteronormativa, la masculinidad se apoya en la lógica de las relaciones de dominación y normatización, que suponen el ejercicio del principio activo/pasivo; y se invisibiliza en las prerrogativas masculinas (activo/público/discontinuo) y en los atributos femeninos (pasivo/privado/discontinuo) (Bourdieu, 2000; Martínez Oliva, 2005; Irigaray, 2007). Esta lógica es productiva en tanto genera un poder diferencial para observar, clasificar y atribuir lugar y espacio social. Así, la masculinidad en lo público y lo activo domina la jerarquización y ocupación de los cuerpos; mientras que lo femenino en lo privado y lo pasivo, se encarga de lo singular, de lo no racionalizable (intuición) y de los cuidados. Masculino y femenino se naturalizan y normatizan, así, en la estética y la cultura de la dominación, siendo éstas más eficaces que la fuerza física en tanto ocultan la génesis de la masculinidad pero, no obstante, la materializan en relaciones de poder y ubicuidad corporales; y con unos mínimos de intervención, desencadenan unos sustratos anclados arcaicamente en forma de emociones corporales de sometimiento, como la vergüenza, la humillación y la rabia; o pasiones y sentimientos como la admiración, el amor o el respeto (Bourdieu, 2000: 54-55). La virilidad es un ejemplo de esa cultura de la dominación masculina que se ancla en “la estructura de un mercado de los bienes simbólicos cuya ley fundamental es que las mujeres son tratadas allí como unos objetos que circulan de abajo hacia arriba” (59).

La masculinidad es dominante y hegemónica, en tanto refiere a prevalencias constitutivas reconocibles en términos diacrónicos, y verificables en las estructuras económicas y culturales contemporáneas. Dichas

prevalencias convergen en lo que se denomina como “represión excedente” (Horowitz y Kaufman, 1989; Kimmel, 1997; Zizek, 2001; Bataille, 2007; Irigaray, 2007): si la represión básica consiste en el rechazo y desagregación del cuerpo como órgano totalizante y sensual del conocimiento; y en el traslado de la polisexualidad a la sexualidad genital; la represión excedente supone la separación de lo materno-nutricio-femenino y de la identificación primordial del deseo homosexual y su consecuente rechazo y repudio como requisito para la emergencia de la masculinidad. En función de esa represión excedente operan la instauración de la división sexual del trabajo en todas sus modalidades espaciales y temporales; y la preeminencia, en mayor o en menor medida, de lo visual en la “visión y di-visión” de la diferencia corporal. Así, la masculinidad dominante y/o hegemónica es el resultado de un “excedente de represión” que la constituye y la gobierna; y que da sentido a presunciones que tienen el carácter de ideal regulatorio, de norma: la protección; la potencia (sexual); la provisión; el dominio político (público y privado); y la competencia (Gilmore, 2008).

Dicha norma es básicamente heterosexual, puesto que es adultista, sexista, misógina y homofóbica (Guasch, 2000: 23). Y aunque esa norma no suponga un modelo universal de masculinidad, sí configura un ideal regulatorio vinculado al ejercicio del poder que se ha universalizado de la mano de la expansión del capitalismo. En ese ideal dominante y hegemónico ser masculino es no ser femenino, no niño, no homosexual;²² es decir, se es masculino gracias al “plus de represión de los deseos pasivos” (Burín, 2003: 93).

La variante más significativa de la masculinidad dominante o hegemónica es la masculinidad moderna occidental surgida en el siglo XIX en la región Europa-Norteamérica, y en la que convergen: las pretensiones universalizantes de la razón ilustrada que instauran como principio rector a la heterosexualidad por oposición a la homosexualidad a la que se estudia, categoriza y estigmatiza en el discurso médico, jurídico y policial (Guasch, 2000); el surgimiento del observador moderno como categoría que refiere a un

²² Burín parafrasea a Badinter, en Burín, 2003: 89.

sujeto que ha subjetivado los mecanismos de control corporal proporcionados por la estadística visual y las tecnologías de la visión; el giro anglosajón de la racialización del cuerpo como expresión del desplazamiento geopolítico del imperio colonial español y portugués hacia la expansión del capitalismo industrial promovida desde el imperio británico; y el control y disciplinamiento corporal de los discursos médicos, higienistas, psicológicos, jurídicos y educativos. Estas convergencias permiten la racionalización del sujeto moderno capitalista y la emergencia de una masculinidad hegemónica racional y racionalizante, ocularcéntrica, blanca y de blanquitud (en términos étnico-raciales y culturales) (Echeverría, 2010); y tan prescriptiva como normativa y universalizante (Wittig, 2006).

La paradoja de esta masculinidad dominante y hegemónica es que frente a su pretensión de totalidad, ella misma es un proceso en construcción: “la noción de que la identidad está completa en cierto punto –la noción que la masculinidad y la feminidad pueden mirarse mutuamente como réplicas perfectas– es insostenible” (Hall, 2013: 353). Masculinidad y feminidad son proyectos inacabados; discontinuos en el sentido de que plantean una relación artificial de correspondencia entre sexo y género; e implican indistintamente a hombres y mujeres sin dejar de nominar forzosamente a estos como masculinos y femeninos (Butler, 2006). La misma virilidad es el recuerdo más ostentoso de que la masculinidad hegemónica más que una totalización o un lugar definido y fijo, es un ideal regulatorio, un sistema de organización pero no un todo definido, no un por fuera de la representación, sino una causa y un efecto de esa representación. No obstante estas constataciones, la fuerza de la masculinidad hegemónica es incontestable y se explica básicamente en su naturalización y corporización en los mecanismos de percepción humana. En ese sentido, uno de los dinamos de esa fortaleza está en que la constatación de lo inacabado y finito del proyecto masculino es corpórea, aunque opaca; constatación ante la cual se autoriza, legitima e internaliza la concreción de la masculinidad no tanto en la culminación del proyecto sino en su consecución: nuevamente la prueba viril expresa lo artificioso del proyecto pero también las fuerzas que desencadena su consecución.

1.1.4.1. Lo escópico y la masculinidad

Las implicaciones de lo escópico son fundamentales para entender la configuración del sujeto moderno en occidente en términos de racionalización, racialización y heteronormatización de los cuerpos. La distancia, la jerarquización, la alteridad y el placer visual como rasgos constitutivos del sujeto moderno son consecuencia directa de la convergencia diacrónica y sincrónica de lo escópico y derivan en la configuración del sujeto moderno masculino y masculinizante.

La masculinidad moderna emerge como resultado del extrañamiento del cuerpo en el ocularcentrismo; del ensombrecimiento de lo más matérico del cuerpo por acción del encegamiento que genera la razón i-luz-trada; de la actualización de la postergación fantasmática de los fluidos sanguíneos que, por encarnar la vida y la muerte, son asociados con lo femenino (Héritier, 2007; Delumeau, 2012); de esa suerte de grabado en la piel, por efectos de la luz, de los mecanismos de jerarquización racial y genérica.

Masculinidad hegemónica que emerge como una jerarquía que resigna a la oscuridad de lo desconocido al cuerpo mismo en tanto prescindible para la razón. Pero no se tratará de cualquier cuerpo ni de todo el cuerpo en su conjunto. Lo que por oposición a la razón iluminada queda en la sombra, como algo que acompaña pero que no se ve por encegamiento, son las partes erógenas, los fluidos, las excrecencias, la plenitud del placer que la pulsión escópica no alcanza a conseguir.²³ Queda ensombrecida por la razón iluminada esa porción constitutiva del cuerpo que le arraiga a la historia y a un tránsito, que le pone en comunión entre muerte y vida, que se indisciplina constantemente en el deseo irresuelto. Queda ensombrecida, entonces, como

²³ Bajtin señala que los cánones corporales modernos disciplinan las partes en que el cuerpo “se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales”. En estos lugares y actos “el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites” (Bajtin, 2003: 25).

una pérdida el mismo cuerpo, que así se adiciona, apelmaza a su naturaleza, una naturaleza que la luz no solo que no ilumina sino que aparta, oculta. Cuerpo-naturaleza que la masculinidad hegemónica niega en sí misma y que proyecta en los otros como un Otro materno y nutricio del que surge, que la razón niega; Otro que discurre, que es diferente de la norma de la razón blanco-europea, masculina y heterosexual que domina la racionalización de la visión como rasgo estructurante de modernidad capitalista (Irigaray: 232). Esta masculinidad moderna, ocularcéntrica por cierto, construye como ideal regulatorio a la supremacía de lo activo sobre lo pasivo, de lo masculino sobre lo femenino, como un procedimiento de sutura fantasmal con lo que tiene que renegar y perder (lo corporal matérico y lo femenino) para emerger dentro del campo simbólico (Zizek, 2001).

Ahora bien, la distinción entre activo y pasivo es aprehendida a través de imágenes confusas y normativas que divagan entre el deseo por lo materno, nutricio y femenino (pasivo), y la expulsión (activo) de lo matérico del cuerpo en tanto placer polisexual. Así se aprehende diacrónica y sincrónicamente el valor de lo fálico como el lugar activo del poder, la razón y la autoridad opuestos a lo “castrado”, lo matérico-corporal y lo oscuro como el lugar de lo pasivo. Pero además, esta distinción se legitima en una política patriarcal de los sexos en la cual las actitudes de dominio, sometimiento y apropiación son estimadas como lo activo y asignadas a los hombres y a lo masculino. De esta manera, tanto ontológica como filogenéticamente, la “polaridad fálico/castrado” se impone sobre el “dualismo actividad/pasividad” dando lugar a la distinción masculino/femenino. Así, la masculinidad emerge como “la lógica inconsciente del patriarcado” (Horowitz y Kaufman, 1989: 76), que es “una ideología que no admite rival” (Millet, 1975: 43) en su capacidad de introyectar en los individuos el control y la subordinación de los cuerpos justamente a partir de la naturalización del principio activo/pasivo. E igual que el patriarcado, la masculinidad se asentará para su supervivencia y legitimidad en un “tipo de violencia de carácter marcadamente sexual, que se materializa plenamente en la violación” (59), apropiación y disposición de los cuerpos de mujeres, cuerpos femeninos y cuerpos feminizados.

En esta masculinidad, llámese primordial o hegemónica, la represión básica sublima la polisexualidad en la genitalidad y reduce el placer integral del cuerpo a lo coital o a su evocación onanista. Sobre esta represión opera la represión excedente, que es la que constituye a la masculinidad, reprimiendo a lo femenino y a la identificación homosexual primordial, en tanto lo primero evoca los fluidos vitales y el terror a la castración, y los dos por igual remiten al lugar de inferioridad respecto a lo masculino en la jerarquía social de los cuerpos (Horowitz y Kaufman, 1989: 72). En ese sentido, el ingreso a la masculinidad dominante, por tanto a la dicotomía activo/pasivo, está precedido y sostenido por la represión excedente. La consecuencia más significativa de este ingreso tiene que ver con la precarización de la totalidad del cuerpo, resignando a lo femenino al lugar de lo reproductor en función del capital simbólico de lo masculino (1989).

Igual de importantes, y convergentes con la represión excedente, son los procedimientos escotofílicos de “visión y di-visión” (Bourdieu, 2000) que jerarquizan y ubican los cuerpos. La visión es primordial para la “represión excedente” (Kaufman, 1989: 53). Lo comprueban los mecanismos visuales de detección de feminidad y racialidad que activan y legitiman la homofobia, la misoginia y el racismo, recordando al sujeto en su más profunda subjetividad que “los sentimientos que se reprimen perduran” (Horowitz y Kaufman, 1989: 75).

Además, para la “polaridad fálico/castrado” –como expresión sobre-determinante en el régimen patriarcal de poder–, lo escópico permite la emergencia de la masculinidad como resultado de la convergencia de distintos procedimientos de separación, distinción y jerarquización visuales de la diferencia corporal. Dichos procedimientos –que en común tienen la inscripción en la carne de la diferencia y la alteridad (históricamente, mujeres e indígenas han sido cifrados como naturaleza carnal en las representaciones visuales canónicas del arte occidental)–, se corresponden con procesos que discurren sincrónicamente y que terminan reforzando el carácter normativo de la masculinidad.

1.1.4.2. Lo escópico y la jerarquización de lo femenino

Reconocer que en la relación entre masculinidad y razón ilustrada la feminidad ocupa el lugar de la oscuridad, y lo materno el del paradigma de lo femenino (Irigaray, 2007: 10), nos permite ubicar de entrada a la acción fetichista que opera sobre el cuerpo femenino. En el régimen de visión escópico y masculino la mujer es la diferencia, el terror a la oscuridad, la muerte y la vida, lo matérico, lo inestable, la ansiedad de la castración. Ante esta configuración de lo femenino, la masculinidad reacciona en dos órdenes: primero, devaluando, castigando o redimiendo al objeto culpable (femenino); segundo, fetichizado el cuerpo femenino para controlar la amenaza. Sobre esto último, el régimen escópico masculino afina la escoptofilia fetichista en términos de cosificar al cuerpo femenino como “algo en sí mismo satisfactorio”, fagocitando a dicho cuerpo en el presente desde un “instinto erótico [que] se focaliza exclusivamente en la mirada” (Mulvey, 2001: 373). Polaridad fálico/castrado que determina que lo masculino/activo tenga la autoridad para la mirada mientras que lo femenino/pasivo se exponga “para-ser-miradabilidad”, expuesta como objeto sexual, como fetiche (370). Este es “la condición del asentamiento del poder y del acceso al goce” (Metz, 2001: 83). El fetiche es la perversión por excelencia, que se convierte de efecto en causa, que esconde sus presupuestos y se muestra fantasmal: “el fetiche significa el pene en tanto que ausente, es su significante negativo, su suplente, pone un lleno en el lugar de la carencia, pero de este modo también afirma esa carencia. Resume en ella la estructura del repudio y de las creencias múltiples” (83).

Esta fetichización es el código de ciframiento tanto de cuerpos de mujeres, cuerpos feminizados, cuerpos racializados, como de cuerpos abyectos. Es un código, por tanto, de ubicuidad que se naturaliza en el placer visual. De hecho, en la visualidad y en la forma arte, el hombre es la presencia, el presente de la representación. El hombre (lo masculino) es la promesa encarnada, grande, creíble y llamativa. Es el poder prometido: moral, físico, económico, social y sexual, es un poder que se ejerce sobre los otros (Berger, 2000: 53). Mientras que la mujer (lo femenino) ocupa el lugar del control

interiorizado; una constante auto-observación; una presencia culposa, hacia dentro; una demanda de interioridad que la fija como natural, como objeto visual cuyo sentido es ser apreciado desde afuera (54). En el código falocéntrico las mujeres ejercen placer desde la integridad de su cuerpo; los hombres observan el placer, con distancia, con pertinencia y propiedad, y con sentido de propiedad (55). La figura del espectador propietario resume la mirada autorizada masculina para apropiarse de la diferencia (65-66); mientras que la mujer ocupa el lugar de la memoria: plenitud maternal/memoria de la carencia (Mulvey, 2001: 365-366).

1.1.4.3. Lo escópico y la racialización de la masculinidad: emasculación y poscolonialidad

En esta investigación, nuestra atención detenida en los procesos de racionalización del sujeto moderno, obedece a que el siglo XIX supone la emergencia de una masculinidad profundamente racializada que se va a imponer a nivel planetario como el signo hegemónico de una masculinidad civilizatoria. La estadística visual desarrollada en el siglo XIX –que Deborah Poole muestra como una consecuencia de la necesidad de distinción de lo europeo de lo no europeo y que tuvo al intercambio de imaginarios visuales entre América Latina y Europa como telón de fondo (Poole, 2000)–, es una de las tecnologías y metodologías de la visión que conducen a la racialización corporal como rasgo coadyuvante en la racionalización y emergencia del sujeto moderno masculino. Dicha racialización supone la consumación de un proceso histórico (Amodio, 1993) que Bolívar Echeverría lo ubica entre los siglos XV y XVIII y que, según este autor, tiene como trasfondo la “apariencia étnica de la población europea noroccidental” (Echeverría, 2010: 60). La racialización supone el paso de la blancura étnico-racial a la blanquitud cultural como signo identitario-civilizatorio, al punto de considerarse una condición imprescindible que distingue a lo no-moderno como lo no-blanco; racismo identitario (blanquitud) que será constitutivo del tipo de ser humano moderno-capitalista (Echeverría, 2010; Said, 2008; Eng, 2008), puesto que la blanquitud supone “la visibilidad de la identidad ética capitalista en tanto que está sobre-determinada

por la blancura racial” (Echeverría, 2010: 62). Institucionalización y racialización de la blanquitud que define lo que en los Andes, Andrés Guerrero denomina como “frontera étnica” (1998) y que supone la abstracción de la distinción étnica en procesos de distinción cultural que de manera transclasista impregna a las sociedades poscoloniales como las andinas y, específicamente, la ecuatoriana.

Así pues, la masculinidad moderna se constituye en una relación de atracción/repudio de lo matérico corporal femenino y racial. Hablamos, entonces, de una masculinidad configurada en términos diacrónicos y geopolíticos e históricos que acrecienta la afirmación negativa, el “orden dicotómico compulsivo”,²⁴ como mecanismo identitario y heteronormativo y heteroracista en tanto “la masculinidad no solo representa la ley del orden [...], sino que además la produce” (Forastelli, 2002: 124).

Masculinidad moderna, clasista y racializada que explica la corrección corporal y el “mejoramiento de la raza” como derivas de las políticas transnacionales de higienización con las que se hizo frente al crecimiento desbordado de ciudades tan dispares como las europeas o las andinas (Kingman, 2008). Masculinidad racializada que presiona a la emasculación de lo indígena y que tan presente está en los relatos de blanquitud en los que se observa a la masculinidad subordinada atravesar la frontera étnica y adscribir a la *illusio dominandi* (Echeverría, 2010: 67) de dos formas: por un lado con la asunción por parte de la masculinidad emasculada de los rasgos corporales blanco-mestizos, como la vestimenta y el cuidado facial; y por otro, con las acciones ostentosas y de subordinación violenta de lo femenino (Larrea, 2001).

Ahora bien, si la masculinidad que emerge con el sujeto moderno blanco-europeo es constitutivamente racializada, y en esa medida es hegemónica y dominante; y si “los estereotipos raciales y de género dependen de la naturaleza de las relaciones coloniales específicas y de cómo se reestructuraron los contactos entre los colonizadores blancos y los colonizados

²⁴ Butler citado por Guerrero, 1998: 114.

de la época poscolonial” (Segal, 2008b: 192); sin duda la implicación más importante y profunda para las masculinidades y feminidades de las excolonias europeas tiene que ver con el hecho de que la acción de recolonización del imaginario americano-indígena a cuyo servicio se disponen las tecnologías de la visión y la estadística visual, actualiza la colonización en los términos de la colonialidad; esto es, como un mecanismo introyectado, como la frontera étnica, que sigue autorizando el expolio, simbólico y material, esta vez de la mano de un ideal civilizatorio racial y genérico a la vez.

La emasculación, por tanto, no es solo un efecto de la nueva colonización proveniente de ese imaginario genérico y racializado. Es, sobre todo, una constatación de que la “herida colonial” está contenida en unos cuerpos que tensan su existencia entre una afirmación positiva y una negativa en tanto ellos mismos son la diferencia. “Herida colonial” que no deja de operar en la clasificación y aún el exotismo de la multiculturalidad puesto que “solo las otras etnias (supeditadas históricamente por el imperialismo y el colonialismo) son marcadas racialmente y construidas de forma negativa como los otros, los ‘no blancos’” (Martínez Oliva, 2005: 307).

Walter D. Mignolo amplifica la noción de “herida colonial” y la reconoce como vigente en todos los lugares del planeta que ven cómo el sujeto blanco-europeo moderno se instaura como signo y síntoma civilizatorio. En la misma línea comenta Maldonado-Torres:

La experiencia de la herida colonial es común en distintas partes del planeta, aunque las historias imperiales y locales específicas varían. Aunque la retórica de la modernidad y la lógica de la colonialidad, transformadas en la superficie a través de los siglos, se mantenga. De modo que el habitar la frontera, el sentir a distinta escala la herida colonial, esto es, la humillación de ser inferior, lleva a la negación que afirma. (193)²⁵

Frantz Fanon (2009) examina cómo el expolio del conquistador europeo fue justificado por teorías raciales tan subjetivadas en la autopercepción de

²⁵ Para profundizar en la noción de la herida colonial ver Mignolo, 2007.

inferioridad, disciplinamiento y negritud de los pobladores afro. Edward Said (2008), por su parte, observa a las clasificaciones, generalizaciones y evaluaciones de lenguas, razas y tipos como procedimientos que dieron paso a las teorías raciales que justificaron la expansión europea. Emanuele Amodio (1993) analiza cómo la mirada europea del catolicismo inquisitorial inscribió en los cuerpos de los indígenas masculinos americanos una fascinación/terror por unas prácticas corporales que insistieron como sodomitas y que incidió en restarles a los hombres la dignidad de humanos. En los tres casos, es importante señalar que la masculinidad hegemónica y dominante, blanco-europea, heterosexual y universalizante emerge y se consolida en el siglo XIX como respuesta negativa a las prácticas generizantes del cuerpo en las colonias y excolonias; y como una necesidad de reeditar el imaginario colonial de la inferioridad y el salvajismo en unas poblaciones que, así, se resignan al tutelaje, al expolio y a la dominación. De esta manera, se configura además un nuevo colonizador masculino, hegemónico y dominante, que no solo ha naturalizado el expolio sobre otros pueblos, sino que ahora racionaliza y recubre de científicismo su lugar privilegiado que le autoriza al tutelaje y a una supuesta responsabilidad sobre las otras razas (Said, 2008: 302). La subjetivación de esta masculinidad en el imaginario de la blanquitud en las excolonias europeas es a lo que Mignolo también se refiere como “herida colonial” (2007).

La colonialidad de este tipo de masculinidad moderna, hegemónica y dominante, blanco-europea y universalizante, no deja de operar como un mecanismo de ida y vuelta, del centro a la periferia y viceversa, pero también al interior de los sujetos que son examinados desde ese tipo de asignación genérica. De hecho, las masculinidades emasculadas indígenas, así como las sobresexualizadas como las africanas, no solo son un estigma y una respuesta colonial (Gilmore, 2008), sino que además contienen una red del deseo que complejiza la relación entre el sujeto y su cuerpo. En ese sentido, la fijación identitaria del otro (la racialización) es un concepto que “dentro del discurso colonial, es un modo paradójico de representación: por un lado, connota rigidez y un orden incambiable, y por otro, desorden, degeneración y repetición” (Martínez Oliva, 2005: 128), tal como lo demuestra la que Deborah Poole

denomina como “Operática inca” (Poole, 2000), que supuso la escritura en Europa de unos cuerpos indígenas marcados por la mitificación del deseo y la sensualidad. Y esto, en gran medida debido a que la colonialidad supone un proceso de perpetuación del proceso colonial que se sirve, en este caso, de una masculinidad hegemónica y dominante que no cesa de proyectar “a menudo insuficiencias concretas de varios tipos en el “Otro” como algo perverso” (Segal, 2008b: 192). El problema aquí reside en que el dominado corporiza la relación de dominación en términos eróticos naturalizando así la fatalidad en la relación de dominación.

1.1.4.4. La mismidad masculina

¿Es posible pensar en una definición de masculinidad que no separe en un movimiento autorreflexivo lo masculino de lo femenino? ¿Es posible enunciar una masculinidad que no genere alteridad, que evite el juego cartesiano que desplaza a la mujer al lugar del espejo, del reflejo, de la marca y de la negación (Irigaray, 2007)? Esta parecería ser la pretensión de cierta masculinidad que Kimmel denomina como romántica (Kimmel, 2001), presente tanto en cierta literatura contemporánea (Leberenz, 2008), así como en figuras tan mediáticas como la del metrosexual (Teixido, 2005). Pretensión presente también en la falsa sutura de cierto discurso masculinizante del corporativismo gay²⁶ que, creyéndose autónomo, deriva en misógino (Almeida y Vásquez, 2010).

²⁶ Con este término el activismo trans del Proyecto Transgénero en Ecuador, ha denominado a determinadas prácticas corporativas de hombres gays ecuatorianos y de organizaciones no gubernamentales que trabajan exclusivamente con hombres que tienen sexo con hombres, cuyo activismo está determinado por: la adscripción a la agenda sanitarista internacional vinculada a la prevención del contagio del VIH; el sesgo patriarcal que les impide entrar en alianzas con las agendas lésbicas y feministas; el sesgo de clase cuya tendencia más significativa es “agrupar, visibilizar e idealizar un modelo civilizatorio masculino, individual, blanco-mestizo, ciudadano (en sentido liberal), consumista y de clase media hacia arriba”; la estridencia en la convocatoria política mediática sin mayor espesura teórica; y el reformismo legal “consistente en el reclamo acrítico de la ampliación de instituciones jurídicas de las que los homosexuales han permanecido excluidos, sin cuestionar los sesgos de esas instituciones ni proponerles ampliaciones, mejoras, limitaciones o transformaciones” (Almeida y Vásquez, 2010: 33).

Pero tal pretensión es imposible, al menos en el plano de la identidad dicotómica y binaria inscrita en el mismo lenguaje (Millet, 1975). Si hay masculino, es por que hay femenino en unas relaciones de poder dicotómicas que los constituye a ambos: “no existe una sustancia fija e intemporal de la masculinidad” (Segal, 2008a: 164) que la configure por fuera de esa relacionalidad. En ese sentido, lo que interesa no es una definición esencial de la masculinidad, sino las articulaciones y determinaciones que definen lo que es ser masculino; y explicitar las relaciones entre poder, corporalidad y género en la necesidad de observar lo que excede y abyecta la masculinidad. Por tanto, el interés analítico se decanta por el trazo histórico y arqueológico, en tanto la existencia del sujeto solo es posible desde los discursos que históricamente lo niegan.

Un rasgo inicial de lo que podemos denominar como masculinidad en occidente es su autorreflexividad, en tanto el sujeto masculino se constituye como una verdad inapelable, como un ser autorreflexivo que mira desde la luz anterior, que no la cuestiona, que es uno en sí mismo, una mismidad que se mira desde la luz anterior e interior (Irigaray, 2007: 169). Esta autorreflexividad se asienta sobre todo en la jerarquización del cuerpo que privilegia la visión, por un lado; y en la separación y distancia de lo corporal y lo femenino en tanto fluidos y corruptibilidad matérica que evocan en el cuerpo de la mujer a la vida y a la muerte en un continuo.²⁷ Dicha autorreflexividad se traduce en las políticas de la mismidad que históricamente han devenido en la corrección

²⁷ Delumeau indaga cómo, en términos subjetivos, el miedo al cuerpo, a la mujer y a lo femenino, han sido recurrentes y canónicos en las representaciones discursivas en occidente. Dicho miedo se explicaría en el terror (visual) a la sangre vertida durante el parto y en la menstruación, que confirman a la mujer como el lugar nutricio pero también como el lugar oscuro que alberga tanto la vida como la muerte: la sangre vertida visibilizada, por tanto, como la corruptibilidad del cuerpo (Delumeau, 2012: 381). La mujer, así, ocupa el lugar de la corruptibilidad, vinculada a la tierra, a la naturaleza y, por tanto, en continuidad con ella. La mujer –y además lo femenino y lo corporal–, es un continuo entre la vida y la muerte, que lo mismo que es vida es muerte, y por tanto sagrado; y en tanto tal, contenedor de lo prohibido y de su propia transgresión. La mujer pasa a ser, entonces, el gran tabú detrás del cual la materialidad del cuerpo es eludida y consignada como una sombra acechante que acompañará aterradoramente a la masculinidad. Ese terror se vuelve histórico, cuando el cristianismo lo lleva al paroxismo al expulsar, en el culto mariano, la transgresión del cuerpo de la mujer y entronarla como lugar cerrado o del mal o del bien. La figura de la castidad se convierte así en un ideal del bien, mientras que la administración autónoma del cuerpo por la misma mujer, es el lugar del mal, de la culpa. Tan disciplinante es este dispositivo, que la soberanía de la sexualidad de las mujeres será vista por la clínica moderna como un síntoma o una perversión.

corporal y tutelaje sobre todo de mujeres, cuerpos femeninos y feminizados y de todo tipo de práctica corporal abyecta.

Un régimen de visión lo es también de representación (Wallis, 2001: xiii). O al revés: en un régimen de representación se hacen evidentes regímenes de visión condicionados por momentos históricos, políticos y culturales de larga y corta duración. Uno de esos regímenes, el que finalmente se impone vía la modernidad capitalista, es al que nos hemos referido ya y que surge de la convergencia en el siglo *XIX* de los dispositivos de racionalización y subjetivación de la diferencia corporal. A su vez, dicha convergencia actualiza y profundiza la configuración ontológica de un sujeto autorreflexivo, que prescinde de la diferencia, que se yergue a partir de una autorreflexividad para la cual la óptica y la presencia de lo lumínico serán importantes en tanto dadoras de luz en una suerte de soledad en la que la razón se sumerge para encontrar su sentido. Un sentido previo que la antecede, que hace que ese yo masculino sea siempre un yo en sí mismo. Una mismidad que reúne al yo y al yo mismo en un “acoplamiento que siempre comienza de nuevo” (Irigaray, 2007: 173). Una mismidad masculinizante como verdad anterior, absoluta, impenetrable y esencial, como un lugar unitario que produce y absorbe a la misma diferencia (Jay, 2007).

Ahora bien, la mismidad se inscribe históricamente en el continuo desplazamiento de lo corporal, por un lado, y en la fagocitación de la diferencia como mecanismo de control de aquello que perturba al orden masculino. De hecho, lo masculino puede ser entendido como un giro reflexivo que estabiliza la diferencia expulsándola a sus fronteras contiguas. Este principio de expulsión a las proximidades de la norma, en tanto ésta se constituye como expresión afirmativa de aquello que en la frontera se ubica como negado, lo podemos apreciar en las políticas de representación del cuerpo femenino en occidente. Mitificaciones de lo femenino como “el mal” en Pandora y Helena o como “la virtud” en Alcetis y Penélope, en la Grecia clásica (Souvirón, 2008); o como la *mujer fatal* que el cine y las telenovelas arrastran desde lo decimonónico; o como la mujer de porcelana, de cera, autómatas, hinchable o zombi en tiempos más contemporáneos (Pedraza, 1998); todas estas

mitificaciones nos hablan del reverso de una masculinidad que se naturaliza en el mito como el opuesto siempre positivo de lo femenino. Mitificaciones que al confundir “un hecho cultural como un hecho natural” (Souvirón, 2008: 160) han estado presentes de manera consistente en las políticas visuales en occidente al menos en tres niveles:

En el primero, la distinción y separación de las mujeres grava en negativo en los cuerpos de las mujeres y lo femenino los temores y terrores que lo masculino postula como positivos en su mismidad, fagocitando la diferencia. Detrás de la figura heroica del guerrero griego, Souvirón ubica un proceso considerado por el autor sustancial para el naciente occidente en la medida que la imaginería de la guerra y la esclavitud contienen a la negatividad y exclusión de las mujeres como un punto de convergencia y apoyo:

Se puso todo el empeño en conseguir la desaparición de la mujer de toda estructura administrativa, social, política o cultural; en una palabra, en conseguir que la mujer fuera convertida en un objeto más o menospreciado que pudiera ser usado como moneda de intercambio, como una parte del botín de guerra o, fundamentalmente, como nueva y segura manera de afianzar el poder [...] de los nuevos linajes en el nuevo contexto social. (112)

En un segundo nivel, podemos ubicar el traslapamiento del pensamiento mítico-arcaico en discursividades que racionalizan la negatividad del cuerpo y de lo femenino. Jean Delumeau analiza cómo el terror/fascinación al cuerpo de las mujeres y de lo femenino fue el lugar preferente de los discursos del poder masculino. Teólogos, médicos, legistas, pintores y literatos, actualizaron el discurso arcaico del terror/fascinación por la mujer ligado a la conminación a la corrección corporal (Delumeau: 2012). Desde esa negatividad emerge también la noción de sujeto jurídico sino masculino, sí masculinizante, en la medida en que para “representar y representarse” el sujeto abstrae su carnalidad y diferencia, obliterándolas (Falconí, 2013). Lo que supone que tanto en la discursividad como en las narrativas visuales de occidente, el ciframiento de la negatividad en el cuerpo de las mujeres es una prevalencia en la configuración de la masculinidad. Las políticas de representación corporales de occidente,

así como el régimen escópico predominante, son el resultado del traslapamiento de ese discurso mítico-arcaico que atraviesa constitutivamente todo occidente y que, tras la negatividad de lo corporal y lo femenino, procura la afirmación negativa de la masculinidad como una voluntad en sí misma.

En un tercer nivel, la acción fagocitadora de la mismidad supone la constatación de la capacidad de evocación y desestabilización que el cuerpo y lo femenino pueden hacer a lo masculino. La evocación, por mínima que sea, de algún rasgo remoto de feminidad, actúa en el masculino como el grano de sal que da sabor, que trae a la presencia los sabores de un alimento. Exactamente igual, dicha evocación, por mínima que sea, trae al presente y, de algún modo totaliza en el cuerpo, la experiencia de la feminidad, “manchando” la existencia del sujeto masculino (Zizek, 2001: 313). La supresión de esta evocación es la pérdida que da sentido a la melancolía como trazo distintivo de la masculinidad. En otros términos, esa evocación remota actuaría como el exceso de carne, el exceso de vida que el masculino suprime; reprime apenas surge, apenas se siente. Y ese apenas viene precedido por la estimulación, por mínima que sea, de una particularidad corporal, de un guiño, de una excrecencia, de un sentimiento de penetración, de una pérdida sin sentido en el placer, de un lugar que se escapa al control de la mirada y del cuerpo. Ese lugar previo, reprimido, emergente, excesivo, vuelve a hacer presente lo femenino, lo oscuro, la caverna. En ese sentido, la atracción/veneración/rechazo a lo materno, revelan esa melancolía masculina por el lugar perdido-reprimido de la carne, del cuerpo.

Finalmente, la angustia de la mismidad reside en el misterio que rodea a la excedencia, a la diferencia, en tanto ésta “no entrega la clave del misterio de la feminidad”,²⁸ lo que vuelve sintomático el afán masculino por argumentarla en metáforas fálicas o lumínicas (Irigaray, 2007). De ahí que la mismidad sea vista también como la expresión del déficit en la masculinidad propiciado por la negatividad de la diferencia y de lo femenino; negatividad que, paradójicamente, es el requisito para que emerja lo masculino como expresión

²⁸ Freud citado por Irigaray, 2007: 13.

de poder en las relaciones de género y como la medida fundante de la reglamentación y de la representación corporal.²⁹

1.1.4.5. Mismidad y virilidad: autónomos y héroes

Ahora bien, la mismidad masculina, pretendiendo derivar en una masculinidad sólida e impenetrable, abre a la misma masculinidad a un circuito infinito de probación y desafío. Es decir, la mismidad masculina debe sostenerse en tanto mientras más se afirma en la negatividad, más incertidumbres genera. Lo que la abre además, tal y como sucede con el mismo género, a la evidencia de su propia teatralidad y puesta en escena. Lo que implica que la masculinidad nunca se consigue. Todo lo contrario, la agonía perpetua de la masculinidad en términos de requerir ser probada eternamente ante otros hombres (Bourdieu, 2000), demanda un emplazamiento fálico que se fagocita en sí mismo, en la mirada pública y en la gratificación que suspende la citada agonía. Ese emplazamiento es la virilidad, que puede ser entendida en su reverso relacional, es decir, contra lo femenino contenido en la mismidad masculina.

La virilidad como imperativo moral demanda la actuación y la puesta en valor de lo activo en la masculinidad. Esa reescritura de lo activo exalta la potencia sexual, la provisión y la protección como las responsabilidades que hacen viril al sujeto masculino (Gilmore, 1997: 95). A lo que hay que añadir una particularidad en la masculinidad, tanto moderna como arcaica, que es la autonomía. El masculino es el ser que se ensimisma y se fuga de las demandas de la masculinidad, en una suerte de divagación romántica sobre el sentido de su ser, que paradójicamente se reafirma como masculino al tener el coraje de sobreponerse y fugarse, transitoriamente, de las demandas de la

²⁹ El cuerpo masculino es la medida del cuerpo en occidente, tanto en términos formales como en la concepción del mismo lugar del cuerpo en el conjunto de la sociedad: "la medida de la belleza se codificaba a partir del cuerpo masculino" (Lucie-Smith, 1998: 16). El cuerpo desnudo masculino es el ideal y medida de todas las cosas y lo que asistimos a partir del clasicismo renacentista es a una sublimación de este modelo en la asignación de roles positivos que exorcisen del cuerpo femenino la materialidad fluyente al otorgarle valores como la democracia, la pureza, la verdad y la belleza (Lucie-Smith, 1998: 32).

virilidad. Pese a la supuesta fuga, el masculino tiene una falsa autonomía puesto que el principio activo/pasivo al que se debe no lo libera y lo ata a la vigencia de la potencia sexual como rasgo prevaleciente, real o metaforizado, en la pretensión de dominio sobre los cuerpos de las mujeres, los cuerpos femeninos y los feminizados. De hecho,

la preocupación dominante entre los hombres no es siempre la igualdad entre los sexos, tanto como la virilidad, la impotencia, la competencia y el control sobre los cuerpos de las mujeres. (Héritier, 2007: 226)

La virilidad ratifica, en su búsqueda y ostentación, la perpetuación de un orden masculino, androcéntrico, normativo. Al trasvasar esta perseverancia en la sublimación heroica (el héroe) o en la perplejidad de su poder/finitud (el anti-héroe), los cuerpos naturalizan los presupuestos de la masculinidad, y los difuminan en un principio de necesidad natural. Se transmuta, así, la arbitrariedad de la norma social en necesidad de la naturaleza; tal como lo harían, por ejemplo, las prácticas masculinizantes alemanas tanto previas a la I Guerra Mundial como las impregnadas en la estética fascista (Martínez Oliva, 2005: 79-83); así como la exaltación racializada de la belleza masculina en las fotografías del Baron Wilhelm von Gloeden.³⁰ En todos estos casos, la virilidad expuesta inscribía a la corporeidad masculina en principios universalizantes y naturalizantes que ratifican a la virilidad como requisito teatralizado de afirmación de la masculinidad.

1.1.4.6. Masculinidad y afirmación negativa

Si se aprehende desde la mirada, si ésta se encuentra condicionada por relaciones sociales de dominación que asignan a lo femenino el lugar subordinado y a lo masculino el de dominio, y, por tanto, esta mirada ratifica la Ley paterna y la obediencia al padre (Gabbard, 2008), el contacto y deseo corporal que identifica al niño con la madre en tanto ser nutricio, entra en conflicto con la mirada-imagen que denuesta al no pene materno e instituye el

³⁰ Para profundizar en este fotógrafo alemán, revisar <http://vongloedengayhistory.free.fr/>.

temor a la castración como requisito para la masculinidad, generando una dinámica sicótica de opuestos que se nombran y se juntan.

Cuando Metz señala que en la relación dialéctica cada parte contiene un componente de su opuesto, necesiándose mutuamente (Metz, 2001: 55); bien podríamos colegir que no hay creencia masculina total, “sin ningún trasfondo que recoja lo contrario” (82). Lo que supone que el exceso que oblitera la masculinidad nunca desaparece, está ahí, como un retorno amenazante (Kaufman, 1989).

Ahora bien, ese exceso, la carne, ese “Otro”, la “Cosa”, ocupa un lugar sustantivo en la configuración de las nociones de sujeto. La deriva en el pensamiento occidental de este sujeto en tanto persona, ha sido motivo de una exploración sustanciosa en cuanto la persona es el resultado de una conjunción de discursos que, en su sola enunciación, van produciendo en negativo aquello que norman. La enunciación de la persona construye entonces una frontera especular desde donde es habilitada, una frontera en donde lo que se ubica de manera primordial es la no-persona como presencia angustiada y consistente, tal como Diego Falconí la ubica en la arqueología del sujeto jurídico y literario en occidente (Falconí, 2013). Es decir, la construcción discursiva de la mismidad requiere de una afirmación negativa (Moreno Sardá, 1991) que, en su movimiento oscilatorio entre el “apego apasionado” (Zizek, 2001) y la sanción y la reglamentación, disciplina generando un exceso que es una pérdida. Pérdida que nunca desaparece y que se instaura como una amenaza, ante cuyos riesgos la masculinidad surge como discurso de estabilidad, control y fuerza. Exceso, pérdida, amenaza y riesgo que, encarnados en el cuerpo mismo, devienen en corpofobia, homofobia y misoginia como rasgos sobresalientes de la masculinidad primordial.

En un primer momento, la mujer [lo femenino] es puesta como un mero reflejo/proyección del hombre, como su sombra insustancial, que imita históricamente pero nunca puede adquirir la estatura moral de una subjetividad constituida idéntica a sí misma; sin embargo, este status de mero reflejo debe ser renegado, y la mujer [lo femenino] tiene que recibir una falsa autonomía,

como si actuara del modo que lo hace dentro de la lógica del patriarcado en razón de su propia lógica autónoma. (Zizek, 2001: 275)

Falsa autonomía de la mujer y lo femenino en la mismidad masculina, que por negación genera un excedente de placer que es gratificante y una represión excesiva (Horowitz y Kaufman, 1989) que otorgan un reconocimiento dentro del cual tanto lo masculino como lo femenino –o lo masculino/femenino–, pueden existir.

Ahora bien, la masculinidad contemporánea, avocada a una suerte de vulnerabilidades evidentes en “formas corporales desajustadas” –como lo trans, lo intersex y las prácticas sexuales abyectas; o como la emasculación de indígenas y pobres– nos devuelve, desde el exceso, a la materialidad misma de los cuerpos (Forastelli, 2002: 121). En esas “formas corporales desajustadas” la masculinidad se abre, o es abierta, mostrando la urgencia de deconstruir la impenetrabilidad del cuerpo masculino forjada en el principio de la afirmación negativa.

Dicha apertura –que no iluminación–, es consecuencia de una lucha simbólica intensa que muestra tanto los desajustes de la masculinidad como sus propios riesgos. Es decir, si la masculinidad se afirma en lo negativo, como la identidad en la diferencia, es necesario pensar que esa negatividad la vuelve vulnerable. La masculinidad, en la conciencia de su crisis, emerge como el lugar que no puede simbolizar en su totalidad al cuerpo, sino que requiere de su desagregación, de su discontinuidad en términos de deconstruir la ley que la domina. En perspectiva de esa crisis motivada por la emergencia del “desajuste” como resultado de la contestación a la afirmación negativa, la masculinidad se revela como déficit y como repositorio melancólico. Melancolía por lo corporal y femenino amputados, que el arte y los actuales relatos sobre masculinidad pondrían en evidencia (Martínez Oliva, 2005); pero a la vez, que el poder pretende obliterar en figuras mediáticas transparentes que ofrecen una falsa emancipación del cuerpo (Jaúregui, 2008).

1.1.4.7. Masculinidad, homofobia y melancolía

La identificación con la madre-mujer-femenino y su rechazo como expresión del aprendizaje primario y visual de la jerarquía corporal y la subordinación de lo femenino por lo masculino en los espacios de socialización; y la identificación erótica homosexual con el objeto del deseo de esa madre-mujer-femenino –llámese progenitor paterno– y su consecuente rechazo por el demérito social con el que es categorizado el deseo femenino; son condiciones clave para la configuración de la masculinidad y para la entrada del niño al universo sociosimbólico. Ahora bien, el giro reflexivo que Zizek propone (2001), consistiría en que la forclusión primordial, es decir, el rechazo a esos “apegos apasionados” a la identificación con la madre-mujer-femenino y a su objeto del deseo, por tanto, a su apego apasionado homosexual, es un rechazo que luego se convierte en un amor a esa negación: así emerge la homofobia como constitutiva de la masculinidad (Kimmel, 1997). Pero además es una masculinidad que surge heterosexual como una reacción melancólica ante el rechazo a la atracción homoerótica paterna. En ese mismo movimiento reflexivo melancólico, el terror a lo femenino radicaría, por un lado debido a la separación del vínculo materno vía el ingreso de la Ley paterna; y por otro lado, en razón de que la aprehensión visual de lo femenino como devaluado deriva en el riesgo permanente de ocupar lo femenino en términos de subordinación.

En consecuencia, cada uno de los dos sexos funciona como el obstáculo intrínseco en virtud del cual el otro sexo no es nunca ‘plenamente él mismo’: el ‘hombre’ es aquello por lo cual la mujer nunca puede realizarse plenamente como mujer, alcanzar su autoidentidad femenina, y viceversa, la ‘mujer’ materializa el obstáculo que impide la autorrealización del hombre. (Zizek, 2001: 291)

En la búsqueda de una subversión radical, que descoloque la norma, que opere sobre ella una destitución subjetiva que instaure otro régimen corporal; las mujeres y lo femenino tendrían, en virtud de su catalogación con lo corporal –y por tanto en una relación de continuidad con lo corporal–, más posibilidades de esa destitución. Esto lo podemos apreciar en la paráfrasis que hace Zizek a

Jaques-Alain Miller a propósito de la relación entre pulsión de muerte “sin muerte” y la diferencia sexual:

Las mujeres no están tan plenamente identificadas con su fantasía, ‘no todo’ su ser está atrapado en ella; por esta razón les resulta más fácilmente distanciarse del fantasma, atravesarlo, mientras que los hombres, como regla, enfrentan un núcleo fantasmático condensado, un ‘síntoma fundamental’, la fórmula básica del goce a la que saben renunciar, de modo que todo lo que pueden hacer es aceptarla como una necesidad impuesta. En síntesis, el ‘atravesamiento del fantasma’ es concebido como femenino y la ‘identificación con el síntoma’ como masculino. (Zizek, 2001: 316)

Así, la masculinidad bien podría ser equiparada con la pulsión de muerte en tanto, al igual que esta, no se satisface en la consecución de la meta, sino que esa consecución es la que genera, de suyo, el goce (doloroso) que la sostiene. En esa búsqueda la masculinidad está acechada por la “Cosa” (mujer-femenino), cuya presencia es un excedente, gozoso, pero que paradójicamente la masculinidad no alcanza a pesar de dominarla. Así, la masculinidad reniega nuevamente de la “Cosa” (cuerpo-femenino) y se aparta de la consecución de sí misma como meta.

El arte, oscilante entre lo real y la realidad, logra subjetivar a la “Cosa”, a la “Cosa-Cuerpo”, a la “Cosa-Mujer” –en el sentido más batailleno–, para emerger al terror de lo corporal que la experiencia del sujeto elude. En ese sentido, los monstruos que encuentra el arte siempre van a estar referidos a la violencia de todo tipo, a la muerte y a la sexualidad, que son vividos por el ser sexuado y lingüístico, con terror y fascinación (Bataille, 2007: 55).

1.1.5. PROHIBICIÓN Y EMERGENCIA DE LA NORMA MASCULINA

En todo este contexto de mismidad masculina, homofobia y melancolía constitutiva, opera la relación altamente productiva entre prohibición y transgresión. De hecho, en cuanto a la primera, hay que subrayar que las

prohibiciones, como el incesto, nos remiten siempre a lo que está ahí previo, al desborde de lo corporal, a la sexualidad como algo que es constitutivo del sujeto en tanto es reprimida. El incesto, que ya contiene una culpa, por tanto, una prohibición y una transgresión gozosas, nos remite a una alteridad que está por fuera del cuerpo mismo en tanto Ley externa, pero que se subjetiva en la experiencia interna en tanto ideal regulatorio, en tanto principio de organicidad de la subjetividad. De esta manera, la prohibición se halla incorporada a la conciencia del sujeto, a su subjetividad, en igual proporción que la Ley. El cuerpo heterosexual y la masculinidad como principio regulador, son el resultado y la expresión de estas prohibiciones, de esta interdicción paterna. Pero lo que más perturba a esta administración corporal, es que la “Cosa” que rodea a ese principio sicótico, sigue estando allí como despojo, como un despojo cuya existencia silenciosa excede la norma y también las capacidades de esta para captar ese exceso. Porque la “Cosa” que señala Žižek (2001), es un “nosotros mismos” en contra de la alteridad; en contra de nuestro propio cuerpo en su relación de continuidad con la naturaleza. Continuidad que se distancia, que se abre, que se interrumpe con la presencia de la Ley paterna, con el principio de realidad que constriñe al principio del placer (Marcuse, 1969), con ese “deber ser” gozoso que definiría al sujeto masculino. Entonces, la “Cosa” no sería otra que el cuerpo polisexual, amorfo, presimbólico. Ese presimbólico es el exceso corporal que opera como un riesgo que hace necesaria la prohibición así como su efecto.

Resumiendo: el sujeto se halla subjetivado desde la prohibición y desde el discurso que es normativo y jerárquico (Foucault, 1995, 1999; Butler, 2002, 2006); pero conteniendo lo que esa prohibición elude, que es la experiencia excedente de lo corporal. Para Bataille, ese cuerpo despojado es monstruoso en la medida en que es un “núcleo sólido” muy próximo, es la “violencia del impulso sexual” solapada en la piel de la mismidad (Bataille, 2007: 58). Violencia sexual que, como la de muerte, estaría reprimida como lo está la “sangre de parto” y la “sangre menstrual” que, aunque evidencias de la violencia, de un exceso de cuerpo en el cuerpo mismo, Bataille las considera como subsidiarias del núcleo primordial que sería la violencia sexual y la de guerra. En una sociedad en la que las relaciones de poder patriarcales

“interdictan” los cuerpos, los de las mujeres encarnan el horror a la sangre y la fascinación por lo nutricional. Así se explica porque “el pánico a lo femenino ha sido recurrente” (Segal, 2008a: 165), y porque la masculinidad dominante “alteriza” a los cuerpos de las mujeres requiriendo de su presencia marginal para reafirmarse.

El terror a lo femenino, a la mujer y a los cuerpos feminizados, será en última instancia un terror al cuerpo mismo. En ese sentido, la masculinidad, en términos de constitución primordial de un sujeto que es tal como consecuencia de una forclusión primordial, es un estado de terror al cuerpo mismo, a sus fluidos, y a su transitoriedad; un estado de terror al cuerpo excedente que la mismidad inscribe o re-escibe en la diferencia. Terror masculino por los fluidos seminales, las excretas, y la sangre de parto: a la descomposición de lo viviente, a su corrupción.³¹ Terror que elude el “vínculo que hay entre promesa de vida –que es la promesa del erotismo–, y el aspecto lujoso de la muerte. Que la muerte sea también el primer tiempo del mundo, la humanidad se pone de acuerdo en no reconocerlo” (Bataille, 2007: 63). Terror masculino que grava como obscenos a los aspectos de la sexualidad pues en ellos se asocian orgásmica y agónicamente muerte y vida (Vernant, 1990), en tanto “la vida siempre es un producto de la descomposición de la vida” (Bataille, 2007: 59).

1.1.5.1. Transgresión y ratificación de la masculinidad

Ahora bien, la masculinidad en los términos de la afirmación negativa, es un espectro en el que conviven, de forma constitutiva, prohibiciones y transgresiones, que a su vez son la frontera desde donde se anuncia no solo la normatividad sino su irreverencia.

La prohibición, así como la ley que la instituye, participan de la transgresión del mismo objeto que constriñen. La prohibición domina al cuerpo

³¹ Michel Feher señala que la obsesión del cuerpo en occidente está asociada a tres preocupaciones recurrentes que le dan valor: la asociación entre epidemias sanitarias y contacto sexual; la disociación de la sexualidad de la reproducción; y la adición de prótesis corporales como expresión de la finitud y caducidad del cuerpo (1990: 11-17).

generándole un exceso de placer, en tanto tal le permite al sujeto emerger a lo simbólico desde la añoranza y la melancolía por la polisexualidad reprimida, por la identificación homoerótica suspendida, por el cuerpo despojado de corporalidad. En ese sentido, las represiones y prohibiciones que dominan al cuerpo, participan de su misma materialidad, por tanto, las prohibiciones están cargadas de lo que las transgrede. Las fronteras corporales, entonces, estarían marcadas no solo por aquello que quieren demarcar sino por la posibilidad de su misma transgresión. La masculinidad, así, lleva en su interior una feminidad constitutiva, es grávida de ella, y lo es más mientras más la constriñe. De la misma manera, las reglas de constricción, corrección y disciplinamiento corporal, están cargadas por la irreverencia; es más, la irreverencia, el exceso es lo que les da sentido. Entonces, la regla, la norma, contienen un exceso, un exceso de corporalidad que, aunque despojo, está ahí; y es desde ese exceso que se puede, al menos en principio, subvertir la norma desde dentro.

En ese sentido, el trabajo de Judith Halberstam sobre el *drag king* muestra cómo esta expresión teatral opera sobre esos excesos perturbadores de la masculinidad, evidenciando “el artificio de la masculinidad dominante [...] a menudo, poniendo de relieve los trucos y los elementos del sexismo en que se basa la masculinidad de los hombres” (Halberstam, 2008: 293). De esta manera, el *drag king* transgrede la noción de masculinidad como lugar cerrado, tocando esos excesos de cuerpo y teatralizando los mecanismos de corrección corporal desde los cuales se demanda sobriedad al cuerpo masculino. Así, la trasgresión del *drag king* abriría al cuerpo masculino y lo mostraría frágil en su teatralización. Lo contrario, y operando también sobre los excesos de la norma masculinista y heterosexista, sería lo efectuado por el corporativismo gay (Almeida y Vásquez, 2010), el esencialismo y el biologismo para abordar las masculinidades y las feminidades (Héritier, 2007), o el “milenario” indígena (Trowsell, 2012).³² Estas acciones generan una sutura en falso entre el

³² Milenario es el término reapropiado en la región andina, básicamente de Ecuador, por el movimiento indígena en las décadas de los ochenta y noventa desde cierta tradición de resistencia y lucha indígenas que asumía en el milenario una filosofía de la resistencia que contemplaba “el regreso de las huacas, el rechazo a la religión y cultura europea y la promesa del triunfo de las antiguas divinidades y el regreso del Inca” (De Zavalla, 2001). En lo que consideramos una lectura contemporánea del milenario, se vuelve a insistir en la noción de una verdad anterior que estaría dominando una generización de los cuerpos que en lugar de

despojo resultante de la transgresión y el ideal regulatorio; sutura en falso que, como el discurso multicultural, posponen la desestabilidad de la norma al reificarla en el despojo corporal.

Volviendo a la lógica inmanente del exceso y la transgresión, es pertinente señalar para nuestra investigación los procedimientos de sacralización del cuerpo y de mistificación del cuerpo masculino sacrificial. En ese sentido, la contingencia corporal del exceso y la transgresión le permiten a Bataille invertir sugestivamente los términos al señalar que “el mundo profano es el de las prohibiciones [mientras que] el mundo sagrado se abre a unas transgresiones limitadas. Es el mundo de la fiesta, de los recuerdos y de los dioses [en la medida en que] es sagrado lo que es objeto de una prohibición” (Bataille, 2007: 72).

Y es que la transgresión, que contiene en su interior la aceptación del horror y del rechazo, contiene un nivel de obediencia, de éxtasis normativo, de regulación implícita que la hace devenir en sagrada, en contemplación salvífica, tal como lo muestran las representaciones de la vulnerabilidad masculina inscritas en la iconografía religiosa renacentista (Greer, 2003), en donde la transgresión supone asumir que “el placer estaba vinculado a la transgresión. Pero el Mal no es la transgresión, es la transgresión condenada. El Mal es exactamente el pecado” (Bataille, 2007: 133). En ese sentido, la representación de la masculinidad sacrificial plantea una erótica contra-masculinizante en el sentido de inscribir en el cuerpo masculino un placer que desestabiliza al cuerpo, que lo abre y lo vulnera, mostrando la tensión productiva entre prohibición y transgresión:

[..] la actividad erótica no siempre pose[a] abiertamente ese aspecto nefasto, no siempre es esa resquebrajadura; pero, profundamente, secretamente, siendo como es la resquebrajadura lo propio de la sensualidad humana, ella es

situarse en la oposición binaria estaría organizando la diferencia corporal en términos de complementariedad entre masculino y femenino (Trowsell, 2012). Ciertamente, esta perspectiva asume al principio binario como preexistente a la cultura, y además desconoce los altísimos niveles de tensión genérica que, como la violencia de género, que legitiman dicho principio binario.

lo que impulsa al placer. Lo mismo que, cuando nos percatamos de la muerte, nos quita el aliento, de alguna manera, en el momento supremo, debe cortarnos la respiración. (111)

Ahora bien, en esos desplazamientos, resistencias, negaciones, excedencias y negociaciones “gratificantes” de lo corporal, construcciones patriarcales como la heterosexualidad y la masculinidad –situadas sobre todo en occidente–, generan un movimiento significativo: el paso de la ambivalencia sagrado-profano al de la mismidad sagrado-sagrado. Y es que el cristianismo gradualmente desprovee a lo sagrado de la transgresión, ubicando a la discontinuidad en la eternidad, ya no como un tránsito, sino como el fin en sí mismo: el cristianismo vuelve sagrada la discontinuidad, “imagina la inmortalidad de seres discontinuos” (126); trastocando la transgresión –que podría llevar a la continuidad muerte/vida– repudiándola, volviéndola un mal. Y lo hace justamente apartando al cuerpo femenino que es el garante de lo continuo. En términos históricos, la investigación de Facundo Tomás (1998) nos permite ubicar este repliegue de lo transgresor en el debate sobre la virginidad de María hacia el siglo IV, que condujo a la emergente ortodoxia cristiana del momento a configurar un cuerpo que engendra al hijo del dios masculino sin ocupar la pasión y el desborde propios del contacto carnal. En medio del debate sobre los dos cultos a María que se sucedían en los primeros siglos del cristianismo (a la madre que encarna, que concibe y pare; y a la virgen que es iluminada y engendrada por la divinidad masculina), se impone de manera institucional la dimensión abstracta y patriarcal de una mujer que deja de ser carne para engendrar al salvador:

[El hijo de dios] salió del seno tal como había entrado por el oído: sin pasión ni corrupción. ¡Qué extraordinaria y dialéctica forma de sintetizar la naturaleza auténtica del cristianismo!: ¡Dad a la carne lo que es de la carne y a dios lo que es de dios!; encarnación sin pasión, vida humana sin corrupción: la materia reconocida y subordinada al espíritu; el espíritu supremo ligado para siempre a la carne humana. (57)

Así María, que por mujer y cuerpo femenino ocupa de suyo el lugar de la carnalidad, ya no evoca la transgresión; en su lugar, su cuerpo se transubstancia como divino en tanto discontinuo, sin mácula, transgresión o profanación. Un cuerpo extático y en éxtasis de unicidad, no de ambivalencia: un cuerpo que expulsa a la transgresión sagrada y a la contaminación constitutiva y pagana entre profanación y consagración (Agamben, 2005). Insistimos: la expulsión de la transgresión lo es también del cuerpo. La divinidad de lo discontinuo supone un espíritu sin carne, sin transgresión, sin profanación. El mal se opone a lo sagrado y lo sagrado ya no contiene a lo transgresor. Se instaura así la política del mal en el cuerpo y la del bien en el alma (Irigaray, 2007). Ambas se van a relacionar por oposición y ya no por su contaminación mutua, por su transgresión constitutiva. El cuerpo –y lo femenino en tanto lugar del cuerpo– dejan lo sagrado y ocupan el lugar del mal, lo que impedirá a la transgresión ser la antesala de una destitución simbólica de aquel desprecio constitutivo al cuerpo.

De esta manera, el cristianismo expulsa a la transgresión de lo sagrado divinizando lo discontinuo. Esto lo libera para consagrarse a la relación luz/oscuridad, tan dominante en la razón ilustrada y en las tecnologías de la luz, la observación y el observador. Así, la institución de lo divino como lo discontinuo supone la consagración del orden patriarcal en tanto Dios es el bien “cuyo límite es de la luz, y en ese ámbito ya no queda nada maldito” (Bataille, 2007: 129). El patriarcado, en el giro autorreflexivo de la mismidad, entrona a la masculinidad como el fin último, como el Dios del bien, como lo discontinuo sagrado, como un ideal regulatorio con todas las implicaciones de discontinuo, interdicto y escotofílico. En esa operación, el cuerpo –prohibido y transgresor– queda como un registro, una mancha que se instaura como vergüenza y pudor (Nussbaum, 2006), que lo mismo que determina la subjetividad masculina, define y abstrae en la estética y la belleza la separación entre normatividad y “animalidad”, entre el bien y lo corporal, entre la luz masculina y el cuerpo como falta (Irigaray, 2007).

Dicho esto, podemos entender como dispositivo de control y disciplinamiento al exacerbado culto a la madre en las sociedades

latinoamericanas, o la misma distinción virgen/puta con que la sexualidad burguesa evalúa a la mujer (Núñez, 1988). Efectivamente, la tensión entre virgen y puta evidencia una masculinidad que ocupa el cuerpo femenino en términos violentos, y sublima esa ocupación negando a la misma mujer el goce autónomo al sacralizar su cuerpo en la figura sagrada de lo virginal. De esta manera, la desestabilización del cuerpo masculino que podría llegar vía el compromiso con el goce placentero femenino, es refrenada a tiempo por la sublimación de ese riesgo en un cuerpo sagrado (el de la virgen y la madre) que deja de ser transgresor para ser “la transgresión condenada”. Y este apego a la sacralidad discontinua de lo femenino, lo que hace finalmente es volver opaco el anhelo melancólico masculino por aquello femenino que se ha negado y renegado en la masculinidad hegemónica, convirtiendo a lo materno/virginal en “la cadena más sólida que enlaza el deseo homosexual al mundo normal, su más segura normalización” (Hocquenghem, 2009: 58). Así, el terror a lo femenino como lugar de desestabilización de lo masculino, encontraría en la sacralización de la discontinuidad en la figura de la madre/virgen, un dispositivo ideológico eficaz de control de los cuerpos femeninos, que estarían llamados a no perturbar el ideal regulatorio final –la masculinidad heteronormativa–, que prescribe la subordinación, el tutelaje y el disciplinamiento de lo femenino y lo feminizado.

En ese sentido, la distinción estética entre hombres y mujeres por su distancia y proximidad a la animalidad (Bataille, 2007) –en tanto la animalidad evoca la vuelta a la continuidad, a la muerte, a la muerte/vida–, es la que la representación visual cristiana consigna como belleza; por tanto, una belleza que se cuida en función de que su sensualidad no exude sexualidad; belleza que se vuelve canónica en tanto plana y normativa, y que perturba cuando desde sí misma el placer emerge como algo perturbador, desequilibrante (Didi-Huberman, 2005). Animalidad presente, por cierto, en toda belleza en tanto ésta está allí para ser manchada: “cuanto mayor es la belleza, más profunda es la mancha” (Bataille, 2007: 151).

Y después de todo este recorrido, nuevamente volvemos al cuerpo negado; a la “Cosa-Mujer”; al cuerpo degradado que se queda, como la carne

en el cristianismo, ya no dentro de la transgresión sino excéntrico, por fuera de ella. De ahí que la belleza del cristianismo ocularcéntrico, patriarcal y masculinista, se yerga como un rechazo a la animalidad, como un dispositivo disciplinatorio que por un lado contempla su mácula “por la alegría que se saborea en la certeza de profanarla” (Bataille, 2007: 150); pero que en ese mismo movimiento ratifica a la corporalidad y a la feminidad, en “el mismo sentido que la animalidad” (151). Esto explica porque hombre y mujer sean juzgados en términos éticos y estéticos.

En contraste con esta presión canónica, hay que señalar el sinnúmero de representaciones sensuales del cuerpo que aun en el cristianismo medieval o renacentista, por ejemplo, siguieron insistiendo en una corporalidad que invitaba a la seducción y a su propia transgresión. Las representaciones de Santa Ana, María Magdalena, Salomé o San Sebastián, nos hablan de una periferia de las imágenes en donde los cuerpos convocan a la transgresión del placer. Pero aún en estas representaciones fronterizas, la pretensión de instituir lo discontinuo como sagrado se impone, en tanto estas representaciones finalmente terminan asociando la belleza al bien, y la contundencia de lo sexual es siempre un exceso de la imagen que el interpretante completa en medio de represiones y temores corporales: el “Mal” será aquello que estas mismas imágenes consagran desde la irreverencia, al punto de celebrarlo en el cuerpo placentero.

1.1.6. MASCULINIDAD/MASCULINIDADES

Hemos revisado cómo la relación entre prohibición y transgresión es constitutiva a la conformación de la masculinidad normativa. Esta masculinidad se recrea en la modernidad y se instituye como hegemónica y dominante al racionalizar los arcaicos presupuestos de la masculinidad en términos de verdad científica y universal. Pero al operar sobre un tejido social de inequidad e intersectar con otras variantes de discriminación como la racial-étnica o la etaria, lo que hace es proliferar en distintas expresiones de ser masculino. De ahí que el término masculinidades exprese la proliferación de la norma, pero

también sus límites y contradicciones. De hecho, esta pluralidad de masculinidades se complementan y/o compiten con la dominante y hegemónica, en términos de reforzarla o destituirla.³³ No obstante esta pluralidad, hay que señalar que su carácter de excepcionalidad ubica a esas masculinidades en los límites de la norma pero no por fuera de ella. Esto implica que lo normativo de la masculinidad prescriba también desde esos límites y hacia esos límites, mostrando a las masculinidades plurales en pugna por legitimar los comportamientos sociales (Aresti, 2010).

Por tanto, la noción de masculinidades permite reconocer que entre los mismos sujetos masculinos existen tensiones, variabilidad y alteridad en la jerarquía activo/pasivo. Esto es así, en tanto que, como hegemónica, la masculinidad procura homogeneidades y fragmentaciones que devienen, como lo plantea R. W. Connell, en masculinidades hegemónicas, subordinadas, cómplices y marginadas (Connell, 1997) como prácticas significantes y como disputas de sentido.

Asumidas así, la pluralidad de las masculinidades sería la resulta de las intersecciones de clase, etarias, étnico-raciales, de identidad de género y de orientación sexual como efectos de las distintas posiciones frente al poder (Connell, 1997; Kimmel, 2001, 2008; Sánchez-Palencia, Hidalgo, 2001; Carabí, Armengol, 2008; Eng, 2008; Gilmore, 1997, 2008). Lo cual implica que en el campo del deseo no todos seamos iguales: el género, la raza y la clase operan matizando la relación de posesión/poseído en los diversos tipos de masculinidades (Martínez Oliva, 2005). Y es que éstas, por más disidentes y alternativas que pudieran ser, lo son frente a lo dominante y hegemónico, por un lado; y no pueden obviar la determinación de lo femenino en su constitución.

Esto último es recordado desgraciadamente por prácticas atávicas como la violencia de género que nos advierte constantemente que las masculinidades plurales, disidentes o alternativas lo son como compromiso con

³³ La destitución de la masculinidad dominante y hegemónica es propiciada al menos en el plano de lo simbólico y de ciertas relaciones emergentes impulsadas básicamente por la incidencia del feminismo: Ver, por ejemplo: Bonino, 2001; Kimmel, 2001; Almeida y Vásquez, 2010.

la desnaturalización de la masculinidad hegemónica y dominante y como señal de otra alianza con lo femenino ya no en términos de subordinación, tutelaje y apropiación. Y es que la violencia contra las mujeres, lo femenino y los cuerpos feminizados, y contra los hombres feminizados, emasculados o precarizados, inscribe en el cuerpo de la masculinidad –ya sea dominante o plural–, un registro persistente del terror/fascinación por lo carnal, por el exceso, por el excedente de la simbolización, como si se tratase de una fascinación soterrada por el “retorno de lo reprimido” (Marcuse, 1969: 27-37). En la sociedad patriarcal, de represión excedente, clasista y sexista, en donde el heterosexismo, el racismo y el sexismo son actos de violencia regulados (Kaufman, 1989), la violencia de género genera una expectativa por las derivas e intensidades del principio activo/pasivo. Los límites y posibilidades de las masculinidades diversas radican en cómo se afronta dicho principio. Una conciencia y prácticas críticas de desmontaje de ese principio conduce a relevar de los cuerpos la erótica latente en el deseo de posesión y de subordinación. Desgraciadamente, la proliferación de masculinidades diversas, como la racializada, se anclan en el principio activo/pasivo para posibilitar mecanismos de legitimación y sobrevivencia simbólica del sujeto masculino no hegemónico y no dominante. Esto lo podemos apreciar por ejemplo, tanto en las masculinidades sobresexuadas afro (Eng, 2008), o en las emasculadas indígenas (Larrea, 2001; Echeverría, 2005). Justamente, la presente investigación indaga en las masculinidades diversas planteadas en los registros corporales ecuatorianos/andinos/latinoamericanos que de suyo están consignados como cuerpos negados de la plena masculinidad moderna y civilizatoria.

1.1.6.1. Masculinidades otras frente al modelo hegemónico masculino y escópico

Como lo hemos venido planteando, la irrupción de masculinidades diversas es y ha sido una constante, muy a pesar o como consecuencia de los férreos ideales regulatorios que impone la masculinidad hegemónica y dominante. A continuación proponemos una ejemplificación de cómo opera la

destitución o suspensión de lo escópico como estrategia estética ante la imposición de códigos corporales heteronormados. Luego, revisamos el caso de los enchaquirados, que tanto en la colonia así como en los actuales tiempos, nos remiten a una puesta en escena del cuerpo y la masculinidad que conflictua la mirada heteronormada blanco-europea.

1.1.6.1.1. *El sensualismo frente a la abstracción del cuerpo*

El perspectivismo renacentista instituyó una relación de obligatoriedad entre obra-objeto y espectador-sujeto que configuraba la mirada fija, extática, distante y voyeur; la jerarquización del ojo por sobre el resto del cuerpo; y, sobre todo, la consagración de la realidad en la representación. Si el sujeto moderno masculino emerge en el siglo XIX como consecuencia de la abstracción de las políticas de la mirada, este sujeto no hubiera sido posible sin el código perspectivo que legitimó y acusó la carencia y desposeimiento del cuerpo como efecto de la mirada escópica rígida y ansiosa.

Pero el alto renacimiento vio enfrentar a lo clásico y la regularidad con lo excesivo y lo desbordante de un barroco que propuso al sensualismo, y por tanto a la inmanencia corporal, como protagonista del conocimiento (Calabrese, 1994). Y es que el barroco es una explosión sensual donde las hay:

en su alboroto magnífico: movimiento incesante, riqueza imponente del color y la composición, efectos teatrales producidos por el juego libre de la luz y la sombra, mezcla indiscriminada de materias y técnicas, etc. (Panofsky, 2000: 39)

Sensualismo y emplazamiento corporal, extasío de la mirada y destitución de la misma por la contingencia del placer. Al afinar todos los recursos plásticos y arquitectónicos, el barroco es considerado por Panofsky como “el segundo gran clímax” del Renacimiento y no su decadencia (107). Y qué decir del barroco latinoamericano y andino, que al extasiar la mirada en términos de iluminación total y enceguecedora, permitió la entrada de rasgos

indígenas como la cromática o la presencia de seres antropomorfos o animales sagrados presentes sobre todo en edificaciones religiosas como la Catedral del Cuzco o las iglesias de La Compañía o de San Francisco en Quito (ver anexo 1, figs. 1-9); eso sí, siempre desde una jerarquía representacional.

En ese sentido, y para efectos de la relación entre la desestabilización de la mirada por el éxtasis sensual y la tensión corporal entre placer y corrección, qué mejor ejemplo que la cristología sangrante y penitente que se puede observar en el Museo Fray Pedro Gocial, en el Templo de San Francisco en Quito (ver anexo 1, figs. 10-13). Momento de suspensión del poder ocularcéntrico vía el sensualismo, y recuperación, vía el dolor salvífico erotizado, de un cuerpo que regresa como tal, aunque sea con las marcas de su transgresión. Hablamos, por tanto, de un gran momento de suspensión del régimen escópico de distinción y jerarquización del cuerpo, que será absorbido finalmente por el discurso mariano colonial y luego por las políticas públicas de higienización.

1.1.6.1.2. *La inmanencia corporal divinizada*

Otro momento significativo de cuestionamiento al régimen masculino escópico-occidental y blanco-europeo y a su pretensión clasificatoria y jerarquizante, lo encontramos en los enchaquirados en la Costa central ecuatoriana.

El caso sucede en la región geográfica mencionada y en los años posteriores a la Conquista y ha sido recuperado gracias al trabajo acusado del antropólogo ecuatoriano Hugo Benavides y que se plasmó en su artículo titulado “La representación del pasado sexual de Guayaquil: historizando los enchaquirados” (2006). En este trabajo, el autor, al revisar las crónicas de los conquistadores, revela el estupor con que los cronistas relatan las prácticas corporales homosexuales de los enchaquirados, pobladores huancavilco-manteños que ocuparon un vasto territorio de lo que hoy es Ecuador. A nuestro modo de ver, dos son las afrentas de los enchaquirados que se pueden

observar en el relato de los cronistas. La primera se refiere a la práctica homosexual, pública y normada en la población, aceptada y no rechazada ni denigrada por la masculinidad patriarcal presente en esas tierras. Y es que en los cuerpos de los enchaquirados no hay exceso ni expulsión, sino lo contingente que entra en contacto con otros cuerpos. Ya no hay exuberancia sino en la mirada del conquistador. No hay exceso, más que como resultado de la acción de negación de esos mismos cuerpos en la mirada del cronista. No hay despojo en tanto el cuerpo está celebrado: pero si hay despojo en la demanda de orden, clasificación y ubicuidad de los cuerpos por parte de la mirada cristiana. En ese sentido, el orden que reclama el cronista es un orden metafísico que lo protege a él de la amenaza de la heterodoxia corporal. Porque, precisamente las prácticas homosexuales con las que se encuentra el conquistador, actualizan los miedos al “retorno de lo reprimido” en unos sujetos masculinos cuya represión corporal era funcional al cristianismo inquisitorial que acompañó y justificó la conquista. La visualidad que impone la mirada del conquistador está preñada de interdicciones, en cuyas negaciones, en cuyas articulaciones, en cuyas afirmaciones podemos ver el reflejo en negativo de unos cuerpos que no pueden ser representados en la lógica de la afirmación negativa que trae el conquistador (2006).

La segunda afrenta es más problemática, sobre todo porque pone en tensión sexualidad, masculinidad y discurso religioso. Dicha afrenta tiene que ver con que la práctica homosexual enchaquirada forma parte de una ritualidad sagrada y por tanto normada. Acceder a lo divino, sacralizando unos cuerpos que no necesitan sacrificio ni negación, unos cuerpos que no son el objeto de ritual de paso alguno, sino que son en sí mismos el canal de lo divino, su expresión; son el polo opuesto a la sacralización y entronizamiento de lo discontinuo que construyó el cristianismo (Bataille, 2007): “estos hombres participan en uniones carnales como signo de santidad y religión, durante sus fiestas y días santos, especialmente con los señores y otras autoridades” (Benavides, 2006: 149). Dura constatación para un imaginario religioso europeo que había entronado a la discontinuidad en lo sagrado, mientras que en las colonias los enchaquirados exaltaban la divinidad desde la continuidad corporal y matérica.

Si para el cristianismo el cuerpo es una falta y un pecado (Gubern, 2004), no habrá dejado de resultar perturbador para el cronista que desde esa materialidad del cuerpo se acceda a la divinidad, sin desechar ni expulsar ni castigar al cuerpo. En los enchaquirados, es el cuerpo en su totalidad el que conduce a la presencia religiosa, para vivirla en él, en la piel misma. Semejante afrenta a la visión masculinizante y pecaminosa del cuerpo cristiano, transgresión visual en la visualidad del cronista, y suspensión del proyecto civilizatorio, no podían más que resolverse vía el aplacamiento del cuerpo y la racialización de la práctica sexual heterodoxa. El cronista, finalmente, relata cómo el contacto sexual heterodoxo es asunto de unos pobladores a los que describe físicamente como bestias animales³⁴ y que luego del contacto (forzado) con la cristiandad acceden al culto y a la disciplina cristianas.³⁵

Ahora bien, nuestro énfasis en el caso de los enchaquirados no desconoce la inscripción de estos cuerpos en estructuras patriarcales claramente definidas y normadas, previas a la conquista española.³⁶ Lo que va a hacer la iglesia será el repliegue del cuerpo vía su condena. Además, no desconocemos que en el relato del cronista los enchaquirados eran los sodomizados y que eran enterrados vivos junto a las mujeres del cacique a la muerte de este. Es decir, pese a su autonomía corporal, los enchaquirados ocupaban el lugar de la subordinación de lo femenino, característica primordial del patriarcado. No obstante esta constatación, sigue siendo inusual que para que el hombre acceda al orden de lo continuo en el rito sagrado, deba feminizarse, es decir, volver al cuerpo matérico.

El trabajo de Hugo Benavides fue uno de los insumos teóricos que utilizó Ana Almeida –fotógrafa, activista y directora del Proyecto Transgénero en Ecuador–, en la muestra fotográfica Wuankavilka Trans en el 2012. En ella Almeida relata la cotidianidad y precariedad de las condiciones de vida, al tiempo de retratar el gozo, la seguridad, autonomía y fortaleza de la heterodoxa

³⁴ Lizárraga citado por Benavides, 2006: 151.

³⁵ Cieza de León citado por Benavides, 2006: 151.

³⁶ Frank Salomon deja entrever una fuerte estructura patriarcal en su descripción sobre las ajustadas normas de matrimonio en los señoríos étnicos andinos. Ver Salomon, 2011: 240-244.

identidad de género trans de los pobladores de Engabao, una comuna de la provincia costera de Santa Elena cuyos pobladores ocupan el territorio huancavilco-manteño desde tiempos precolombinos y son los herederos del lugar étnico y de la práctica cultural de los enchaquirados.

Los trabajos de Benavides y Almeida cuestionan a la masculinidad como principio de organización de la asimetría del poder entre hombres y mujeres, que conduce a clasificar, subordinar y ubicar a los cuerpos en relación con un principio básico de ordenamiento y subordinación que coloca a lo masculino en una relación de poder privilegiado frente a lo femenino que se subordina.

Los enchaquirados revelan la discontinuidad del régimen escópico en el sentido de cómo la visión escópica requiere estabilizarse en función de permitir la emergencia de lo masculino; o al revés, la práctica enchaquirada muestra las exigencias de la mirada patriarcal y la alteridad como resultado de dicha presión. La mirada del cronista devela la propia imposibilidad de la modernidad europea para validarse desde la emergencia de los cuerpos, desde la materialidad misma. Al mismo tiempo, esa mirada expresa una voluntad histórica por validar al ser desde la óptica interna, la mirada interior, desde lo primigenio que requiere un abandono de lo matérico (mujer) en una acción autorreflexiva masculina en donde lo materno-mujer es una angustiante evocación, que debe ser controlada e incluso extinguida puesto que en el orden simbólico, la encarnación de lo femenino supone la adscripción a una subordinación en la jerarquía masculina.

1.2. RÉGIMEN DE VISIÓN MASCULINO EN ECUADOR

En el campo del arte en Ecuador –así como en todo lugar en donde la institución arte emerge para reglamentar la producción simbólica–, la masculinidad ha sido históricamente el lugar autorizado para la enunciación y para la fijación del canon en tanto marco de referencia con pretensión universalista. En dicho campo, la enunciación de lo humano ha sido una prerrogativa masculina. Incluso cuando en los sesenta la expansión del campo

del arte permite reconocer que los hombres son “una construcción de género y no la representación de la condición humana” (Segal, 2008a: 164) –lo cual implicó una contestación a la noción atávica en el arte que asociaba masculino y hombre con humano (Lucie-Smith, 1994, 1998; Warr, 2000; Gubern, 2004)–, en el campo del arte en Ecuador la masculinidad siguió siendo equiparada tanto con los valores de lo humano así como con los signos de lo universal (como lo latinoamericano o lo nacional). De esta manera, la conflictividad aportada por la complejidad étnico-racial o por las fracturas en la noción de clase o por la misma precariedad de aquellos masculinos ubicados en los bordes de la norma, son eludidas tras la marca de lo latinoamericano o lo nacional (Rodríguez Castelo, 2006; Rodríguez, 2008a; Kronfle, 2009; Rocha, 2011). De ahí que es sumamente pertinente afirmar que la representación de la masculinidad en Ecuador oscila entre la elusión y la contingencia del cuerpo, tal como ha sucedido en general en la historia del arte allí donde esta institución ha arraigado. Oscilación que nos permite, dicho sea de paso, observar las rupturas y continuidades de lo masculino en las representaciones visuales.

En ese sentido, la masculinidad en el arte en el Ecuador puede ser ubicada como la acción de autorreflexividad del sujeto masculino que se valora como sujeto histórico privilegiado dentro de un proyecto de Estado-nación moderno. Esa autorreflexividad se constituye como el *mainstream* del campo, y se presenta como mirada autorizada tanto para representar las pocas exaltaciones positivas de lo masculino con que cuenta el arte ecuatoriano; como en las sí recurrentes representaciones de sujetos emasculados, tanto en el paisajismo (ver anexo 1, fig. 14) o en el indigenismo (ver anexo 1, fig. 15) o en la neofiguración (ver anexo 1, fig. 16), por ejemplo. No deja de ser sintomática, como veremos más adelante, que en ese *mainstream* de las representaciones visuales, las citas a la masculinidad se refieran básicamente y de manera canónica a la fijación del cuerpo indígena a la naturaleza en tanto corporalidad degradada y subjetivada desde la categoría de clase. Triple naturalización de lo indígena y lo étnico-racial operada desde la masculinidad autorizada del artista: en tanto continuidad de lo natural; en tanto asignación de la precariedad como su rasgo sobresaliente; y en tanto clase oprimida y vuelta pasiva por el poder capitalista y terrateniente.

A continuación revisaremos cómo se estructura toda esta práctica referida al campo del arte en tanto campo de visión y régimen de representación, lo que nos servirá como una gran contextualización para situar las disputas de sentido en las que se inscribe la producción de Eduardo Solá Franco, Wilson Paccha y el performance *Transtango*.

1.2.1. VISUALIDAD, MASCULINIDAD Y ARTE EN ECUADOR: ETNICIDAD E IDENTIDAD CULTURAL

En esta parte pasaremos a ubicar los marcos de referencia que determinan la visualidad del arte en Ecuador y su incidencia en el tratamiento del cuerpo y la masculinidad.

Casi al iniciar este texto, señalábamos a dos determinaciones que han marcado la representación del cuerpo en el arte ecuatoriano en el siglo XX: la búsqueda sintomática de la identidad; y la producción de alteridad desde los sectores mestizos del país.

Ambos factores están relacionados y componen lo que nosotros consideramos como visualidad del cuerpo en el arte ecuatoriano; es decir: un conjunto de códigos perceptivos de jerarquización, clasificación y ubicuidad de la mirada como resultantes del tejido económico, cultural, ideológico, político e histórico del país, y cuya función es organizar el lugar social de los cuerpos tanto dentro del imaginario, como anticipando las condiciones para la simbolización y la representación, visual en este caso. Y es que la visualidad no deja de ser “un nebuloso tejido de imágenes y de fantasías socialmente compartidas, que generan motivaciones y escalas de valores comunes y que cohesionan a los miembros de un grupo” (Gubern, 2004: 20).

La búsqueda de identidad, y las políticas corporales subsecuentes, están anticipadas y devienen en la generación de alteridad. Dicha búsqueda opera sobre la diferencia, es más, la crea como condición para su constitución,

haciendo de la identidad “un juego que debe ser jugado contra la diferencia” (Hall, 2013: 353). Los mecanismos de esta suerte de binarismo en el que deviene la relación identidad/diferencia, componen lo que líneas arriba denominamos como afirmación negativa y que nos permitió ubicar la emergencia de la masculinidad justamente como la expresión de una identidad que requiere expulsar –o al menos controlar– lo diferente, lo no masculino. Esa afirmación negativa de la identidad no solo crea alteridad, sino que la sostiene permanentemente como una relación especular necesaria.

Ahora bien, en términos de las representaciones corporales en Ecuador, la búsqueda de identidad ha estado relacionada con la sintomática afirmación de una identidad mestiza a partir de la distinción negativa y/o exótica del cuerpo indígena. La población mestiza, sobre todo la que configura la clase media emergente en el siglo XX en Ecuador –productora de gran parte del arte pictórico de dicho siglo–, sector que, en pugna con la burguesía local, piensa, debate y concretiza el proyecto nacional,³⁷ es la que protagoniza, no de manera exclusiva, esta búsqueda identitaria incluso apenas surgida la independencia.³⁸ Y lo hace como consecuencia de la emergencia de la nación como el discurso de la “comunidad imaginada” que la autoriza ante las otras repúblicas emergentes, ante el fuerte regionalismo y desagregación internas y, sobre todo, ante las dificultades de asumir lo indígena como consecuencia tanto de la acción colonial como de la imposibilidad de eludir su presencia

³⁷ El historiador Enrique Ayala Mora destaca en la burguesía de fines del siglo XIX e inicios del XX su carácter de “clase nacional”, no tanto por pensar al país en términos de Estado-nación sino por romper “la vigencia del Estado Oligárquico Terrateniente y [cumplir] varias tareas en la consolidación nacional del Ecuador”. No obstante, la burguesía ecuatoriana se ha caracterizado por su incapacidad “de realizar varias transformaciones democráticas que unificaran la nación; [que liquidaran] los rasgos precapitalistas de la sociedad de una vez; [y que promovieran] una cultura nacional de raíz popular” (Ayala, 1994: 205). Todo lo contrario, la burguesía nacional ha incidido en la fragmentación regional; en una articulación desigual al capital extranjero sin un equilibrio de fuerzas al interior del país; y ha influenciado fuertemente en la adscripción a las modas estéticas, culturales y artísticas europeas.

³⁸ La historiadora del arte Alexandra Kennedy señala que apenas iniciada la república “algunas de las propuestas [estéticas] esbozadas incluían el rescate o vuelta al acervo cultural del arte y la literatura coloniales, creencias y cultos precolombinos, instituciones y costumbres de diversas épocas históricas” (Kennedy, 2012: 24). Por su parte, y ya iniciado el siglo XX, Eduardo Kingman señala como la relación entre raza y nación estuvo patentada en la difusión del salubrismo, la educación física y la gimnasia, que se introyectan a inicios del siglo XX en Ecuador, y que tienen que ver tanto con la noción de mejoramiento de la raza como con la subjetivación de un proyecto nacional para el cual las teorías del mestizaje son cruciales (2008).

cultural y física. Búsqueda que, planteada desde las clases dominantes y las élites culturales, de las cuales las clases medias dan buena razón, están permeadas por el orientalismo con el que Europa alterizó lo asiático (Poole, 2000; Said, 2008) y que podemos apreciar en el paisajismo de Joaquín Pinto o el costumbrismo de Camilo Egas (ver anexo 1, fig. 14 y 17).

Esa búsqueda se contemporiza con la estructuración de identidades alrededor de la configuración de los Estados-nación en el siglo XIX; y está profundamente marcada por las pretensiones universalizantes de la Ilustración. Lo que hace heredera a esa búsqueda no solo de la acción lumínica de la Ilustración, sino de los procedimientos de alteridad que el pensamiento ilustrado conlleva. De hecho, Homi Bhabha, al referirse a la crítica poscolonial a los proyectos de Estado-nación, repasa el apunte que Partha Chatterjee hace en relación al vínculo entre razón ilustrada, alteridad y nación, y cita a Chatterjee:

el nacionalismo [...] busca representarse en la imagen de la Ilustración y no lo logra. Pues la Ilustración misma, para afirmar su soberanía como el ideal universal, necesita su Otro; si pudiera actualizarse en el mundo real como lo verdaderamente universal, en realidad se destruiría a sí misma.³⁹

Como veremos más adelante, políticas urbanas como el ornato y luego el salubrismo en ciudades como Quito a fines del siglo XIX e inicios del XX, actualizarán el imaginario racista y colonial a partir de los preceptos del pensamiento ilustrado y científicista que pretenden organizar una ciudad que emule a la metrópoli al menos en su configuración espacial.

1.2.1.1 Revolución liberal, nación y racialización

Ecuador ingresa al siglo XX en medio de una profunda revolución con el triunfo del liberalismo, lo que supuso una apuesta por una modernidad en la

³⁹ Chatterjee citado por Bhabha, 2010: 388.

que el laicismo se vinculaba: al desarrollo técnico;⁴⁰ a la crítica de la sociedad precedente, conservadora, religiosa y profundamente arraigada en los modelos europeos;⁴¹ y, sobre todo, a la irrupción del sentido de “pertenencia nacional” que “incorporó a los sectores medios y populares urbanos [a] lo que podríamos denominar el proyecto nacional mestizo” (Ayala, 1994: 242). El mestizaje en dicho proyecto, no obstante, es un lugar altamente conflictivo: por un lado sirve de argumento para afirmar una identidad étnica en construcción; y por otro oblitera lo indígena en las figuras de lo exótico y lo aborígen. Mientras tanto, las condiciones del vasallaje terrateniente colonial hacia los indígenas –apoyadas en un imaginario hacendario y profundamente conservador y religioso–, y el racismo de las clases medias no son erradicados por el proyecto liberal (236-241). Y es que si bien el liberalismo supuso una gran fractura entre el mundo hacendario y las nuevas formas de emergencia laboral, obrera, mestiza; aún así, a pesar de que las políticas educativas tendían a construir un sentido distinto de la incorporación de los sujetos a las ciudades, las prácticas educativas “no estuvieron en condiciones de eliminar el juego de oposiciones sociales y étnicas, basado en la reproducción del sistema de hacienda e incorporado, en el largo plazo, al sentido práctico y a las mentalidades” (Kingman, 2008: 324).

En ese contexto, el proceso de alteridad y racialización del cuerpo a inicios del siglo XX en Ecuador, se da en condiciones de definición del sujeto mestizo como agente de la modernidad y en la necesidad de que lo que más adelante se va a llamar como lo popular, devenga en una asunción de lo mestizo como el lugar en el que lo indígena aparece como un rastro de identidad telúrica y no tanto como una espesura cultural ni como un lugar de

⁴⁰ Si bien en el período anterior, marcado por la impronta del conservador García Moreno, se da un gran impulso a la obra pública, a la investigación y a la educación, dichos avances estaban asociados a un Estado represor, por un lado, y confesional por el otro (Ayala, 1994). En el liberalismo, la construcción del ferrocarril, por ejemplo, supone un hito de modernización y de distinción del régimen garciano.

⁴¹ Paradójicamente, mientras la intelectualidad del momento se debatía entre una apropiación local de los signos de la modernidad estética y una fuerte crítica a los impactos del laicismo (Tinajero, 1990), en las incipientes políticas públicas sobre la ciudad el ornato era impulsado por las “élites a partir de sus propias prácticas de exclusión y separación [de la población indígena], que habían pasado a dominar el ambiente social de la época” (Kingman, 2008: 325). El ornato “normaba el comportamiento y las relaciones de las élites, así como sus criterios de distinción, diferenciación y separación con respecto a los otros” (326).

contradicciones políticas ocasionadas justamente por el mismo modelo de modernidad en asenso. Proceso en contracorriente puesto que mientras la apertura a la modernidad se preveía en lo urbano, la vida cotidiana del sujeto mestizo ciudadano de inicios del siglo XX guardaba “estrecha relación con el campo” (2007: 89). Entonces, el sujeto de inicios de siglo necesitará ser pensado en una operación de repliegue de lo indígena por rural y atrasado y permitir la emergencia de la noción de pueblo y mestizo como el lugar de la modernidad. Así, el imaginario de lo indígena se re-exotiza y se controla, y las nociones de mestizo y pueblo emergen con toda la potencia que la nación requiere para su asentamiento.

De esta manera, la modernidad reactualiza la alteridad desde este remozamiento y reforzamiento de la racialización; pero a la vez abre la posibilidad de su propio cuestionamiento. Este es el caso del indigenismo, por ejemplo, que al cuestionar el oprobio de la modernidad capitalista y la necesidad de una identidad nacional mestiza, desplaza a lo étnico-racial a favor de la categoría de clase de modo que en las nociones de pueblo y de sujeto mestizo del proyecto nacional “no habían sino explotadores y explotados, y en espacios rurales, repentinamente feudalizados, solo terratenientes y campesinos. Entre unos y otros la única barrera era la clase, porque ni el color ni la etnia contaban más” (Bonilla, 2007: 40).⁴² De ahí que la articulación entre clase y etnia –y desde luego el género, que a pesar de no ser valorado por la intelectualidad del momento, es un elemento clave en la configuración identitaria, tal como lo demuestra su presencia sintomática, sobre todo en la literatura–, sea importante para entender la dinámica de la estructura de la identidad en la visualidad en los Andes. Es preciso ubicar esas articulaciones en tanto el privilegio de una categoría por sobre la otra tiende a esconder y obliterar conflictos de poder implícitos en relaciones de desigualdad dada, tal como puede pasar con conflictos de clase que son eludidos por privilegiar el análisis étnico (2007). Un análisis así nos permite entender que el sujeto

⁴² El discurso de la identidad nacional mestiza desplazó lo étnico/racial a segundo plano. Así, lo indígena fue visto desde la óptica de clase, distinguiéndolo y separándolo de la mismidad mestiza y generando una doble alteridad: hacia los otros y hacia sí mismos. Para profundizar en el privilegio de la categoría de clase sobre la étnico/racial, ver Cueva, 1986; Ribadeneira, 1987; Benites Vinuesa, 1987.

mestizo moderno, al igual que todo sujeto, en tanto expresión del proyecto nacional, es un sujeto que emerge gracias a la alteridad y la racialización, en tanto:

el pueblo son también los 'sujetos' de un proceso de significación que deben borrar cualquier presencia previa u originaria del pueblo-nación para demostrar el principio prodigioso, viviente, del pueblo en tanto proceso continuo mediante el cual la vida nacional se redime y se significa como un proceso que se repite y se reproduce. Los retazos, remiendos y harapos de la vida cotidiana deben convertirse una y otra vez en los signos de una cultura nacional, mientras el acto mismo de la *performance* narrativa interpela un círculo cada vez mayor de sujetos nacionales. (Bhabha, 2012: 392)

Y es que en todo este proceso, el lugar de lo mestizo, así como el de las clases medias, es crucial en tanto los discursos que circulan en la ciudad andina disciplinan y controlan el cuerpo en aras de la modernidad y el progreso. El ornato, el higienismo y el salubrismo, son discursos que para el sujeto mestizo significarán ciudadanía y modernidad, pero que para el indígena suponen la ratificación de la precariedad corporal y la autorización para tutelarlos e intervenirlos.⁴³ Así, para lo mestizos lo indígena se fue re-configurado como la alteridad, como lo otro que les permitía saberse tan mestizos como no indios. Parafraseando a Hall, este racismo de los mestizos no se da porque éstos odian a los indígenas sino porque no saben quienes son ellos sin los indígenas (2013: 352).

Esta producción de alteridad –tan similar, en sus mecanismos, a la que crea la masculinidad normativa– está precedida y es causante de una ambivalencia: por un lado, la búsqueda de identidad requiere la separación física de lo indígena en los entornos tanto rurales pero sobre todo urbanos (Guerrero, 1998); y por otro, requiere de la abstracción de esa separación en las mentalidades del mestizo en un procedimiento que Butler, citada por Andrés

⁴³ En su investigación, Kingman ubica que “muchos médicos higienistas fueron partidarios del mejoramiento de la raza a través de la eugenesia” (Kingman, 2008: 327). De hecho las políticas higienistas suponían “tanto el mejoramiento de los cuerpos como la modificación de las costumbres” (322).

Guerrero (1998), denomina “orden dicotómico compulsivo”⁴⁴. Este último procedimiento es el más complejo del mestizaje, pues supone la afirmación de la identidad negando la diferencia. Guerrero denomina a este procedimiento como frontera étnica, y supone la constitución de una identidad mestiza, blanqueada de lo indígena.

Esa búsqueda de la identidad instituye la frontera étnica en el interior de los mismos cuerpos de la población mestiza, en el sentido de organizar, disciplinar y controlar unos cuerpos que se hallan atravesados de distintas formas por lo indígena. Y este es quizá el nudo crítico del mestizaje y una de las expresiones de nuestra condición poscolonial. Agustín Cueva (1986) relata el drama del criollo Gaspar de Villarroel (1587-1665), hijo de españoles, jerarca de la iglesia católica (fue obispo de la arquidiócesis de Santiago de Chile), pero nacido en Quito, en los andes, español en territorio americano, que cuando viaja a España es estigmatizado por los españoles como indígena en suelo español. Cueva encuentra en la figura de Gaspar de Villarroel el drama del mestizaje americano, andino y ecuatoriano, que vuelve difícil asumir una conciliación en términos positivos y no exotizantes con lo indígena (Cueva, 1986).

La clase media, encargada de llevar adelante el proyecto nacional, lo hará con dificultades y contradicciones en tanto está enajenada en dos sentidos: en el primero niega a lo indígena, y por lo tanto su imaginario de lo nacional es restringido y desagregado. En el segundo, se asimila a proyectos culturales foráneos, lo que le vuelve difícil habilitar los rasgos populares como signos de unificación nacional:

El blanqueamiento y la blancura [...] han reinado tanto en el Ecuador como en sus países vecinos, sirviendo simultáneamente como damnificación y como esperanza de la cultura nacional y de la sociedad moderna. Damnificación por no ser sociedades compuestas de una población blanca, y esperanza por querer serlo, dando así inicio a una serie de políticas y prácticas dirigidas al

⁴⁴ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Capítulo 1, Paidós, Barcelona, 2007, citado por Andrés Guerreo en Guerrero, 1998: 114.

‘mejoramiento de la raza’ y a la adopción de valores, costumbres, actitudes y conocimientos ajenos y universales. (Walsh, 2009: 25)

Esta enajenación es una marca colonial y el sustrato del ser criollo impregnado en las clases medias de inicio del siglo XX (Cueva, 1986). Para Cueva, estas clases medias, al echar “lo vernáculo en la sombra de la clandestinidad” (293), estarían no solo expulsando lo indígena sino volviendo ilegítima a la cultura mestiza. Ilegitimidad que impregnará la política corporal de distinción y jerarquización que Guerrero denomina frontera étnica (1998), y que Bolívar Echeverría la concibe como una de las explicaciones del imaginario social y de las políticas de blanquitud étnico-racial (Echeverría, 2010).

1.2.1.2. Frontera étnica y disciplinamiento corporal

En el contexto del liberalismo, el siglo XX en Ecuador se inaugura en medio de un intenso agenciamiento de instituciones privadas y públicas para disciplinar y controlar los cuerpos en unas ciudades que, como Quito, crecían acelerada y caóticamente. Es más, en el mismo proyecto liberal la secularización de la sociedad autoriza pasar de una mirada fatalista del cuerpo, propia del régimen religioso terrateniente, hacia los inicios de una preocupación científica que propiciará el desarrollo de “dispositivos modernos de control de las poblaciones basados en el salubrisimo, el ordenamiento urbano, el sistema escolar y la Policía” (Kingman, 2007: 91).

La preocupación sobre el cuerpo se había patentado en las nociones de ornato⁴⁵ a fines del siglo XIX que se traslaparán y complejizarán en las de higienismo y salubridad de inicios del siglo XX. Lo que en ambos momentos subsistirá será el tratamiento a la presencia étnica. En el primer caso se excluye lo indígena, en el segundo se lo mejora racialmente (2008). En todo

⁴⁵ El liberalismo trajo consigo “una tendencia a la diferenciación y adcentamiento de los espacios, en términos de ordenamiento urbano, pero también de limpieza étnica. [...] Lo contradictorio de este proceso de separación social radica en que en el país, al mismo tiempo, se estaba planteando la necesidad de construir un Estado moderno, basado en parámetros como los de la formación de una cultura nacional unificada y la ciudadanía” (Kingman, 2008: 358).

caso, en ese proceso ubicamos dos consecuencias relevantes. La primera tiene que ver con la ratificación de lo indígena como lo telúrico, lo matérico, lo subordinado y lo tutelable. La segunda consecuencia es la instauración, en la subjetividad de los individuos mestizos, de la frontera étnica, que supone una internalización del racismo como un requisito de ingreso a la modernidad naciente con la que el proyecto liberal permite emerger a Ecuador como país en el contexto de la modernidad a inicios del siglo XX. En ambas consecuencias, el agenciamiento del cuerpo supuso un proceso de subjetividad de la racialidad y una fronterización étnica de la vida cotidiana (2008). Repasemos esta última por su relevancia para nuestro análisis, en tanto afecta a todos los habitantes del país andino, pero de manera singular a la clase media que, como dijimos líneas arriba, es la que se encargará de pensar lo nacional y de sufrir, en el campo de lo cotidiano y de las representaciones visuales, el problema de la identidad como una molestia atávica.

La frontera étnica es la consecuencia y el mecanismo de alteridad del mestizaje y la expresión más perturbadora de la colonialidad (Walsh, 2009). Se trata de un mestizaje que pretende rechazar, negar, expulsar al otro a los márgenes, sin reparar que la alteridad que crea produce un extrañamiento en el propio cuerpo mestizo, puesto que “el Otro no está afuera sino también dentro del uno mismo, de la identidad. Así, la identidad es un proceso, la identidad se fisura. La identidad no es un punto fijo sino uno ambivalente. La identidad es también la relación del Otro hacia el uno mismo” (Hall, 2013: 353).

La frontera étnica está ligada constitutivamente a la noción de mestizaje y de lo nacional. En este marco histórico, se constituye como una matriz binaria de percepción mental de apreciación, clasificación y jerarquización al interior de un mismo cuerpo. En ese sentido, es una matriz naturalizada en los cuerpos por el poder, de la misma manera que está la masculinidad y la feminidad. Y una de las vías de esa naturalización tiene que ver con su actualización permanente en el discurso estético, tanto del arte como de las prácticas culturales cotidianas. Sus implicaciones son muchas y variadas al interior del mismo sujeto que la enuncia y la despliega: instaura la construcción discursiva de la diferencia como dominada en el orden simbólico; violenta en el cuerpo de

los mismos mestizos los anclajes del tipo que sean con lo indígena, reproduciendo la violencia colonial primordial; “acrecienta el recelo del Otro y particularmente el recelo de los cuerpos” (Kingman, 2008: 328) de los mismos mestizos, al igual que lo hace el salubrismo.

La literatura indigenista da buena cuenta de este proceso en figuras epítomes como la del chulla andino,⁴⁶ ser masculino de ascendencia indígena-mestiza, de clase media baja, que para ascender socialmente y ser reconocido públicamente, blanquea su cuerpo ya sea en su vestuario, en sus modales o en el cortejo amoroso.

Ejemplar también es el reiterado uso, en la vida cotidiana, de expresiones indígenas para devaluar la identidad del mestizo desde el mismo mestizo: expresiones tan comunes entre los mestizos como “runa” (persona en kichwa), o “longo” (joven en kichwa), marcan sobre su cuerpo de manera potente la vergüenza, en el primer caso, y lo insignificante, en el segundo.⁴⁷ Y en términos colectivos, decidoras son las políticas de regeneración urbana y las patrimoniales de los centros históricos, que incorporan a las ciudades poscoloniales en las rutas del turismo, ofertando arquitectura y espacio público vaciados de la conflictividad que suele ser asociada en estos lugares a los indígenas residentes o migrantes.

Guerrero señala tres rasgos de la frontera étnica que para nuestro estudio son relevantes: la frontera étnica genera una violencia contra la diferencia; delimita lo étnico-racial en la relación coerción/resistencia; y plantea al ciudadano mestizo como lo dominante, lo autorizado (Guerrero, 1998: 115). La mentalidad del mestizo será, entonces, “una renta diferencial simbólica de

⁴⁶ En *El chulla Romero y Flores*, Jorge Icaza relata los patéticos esfuerzos personales del protagonista para contener y ocultar sus rasgos indígenas y para evitar ser reconocido como tal. Ver Jorge Icaza, *El chulla Romero y Flores*, Libresa, Ministerio de Educación, Universidad Andina Simón Bolívar, 2006, Quito.

⁴⁷ Ariruma Kowii, en “(In)Visibilización del kichwa: políticas lingüísticas en el Ecuador”, Tesis doctoral, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2013, demuestra cómo la vigencia del uso de términos como runa –que en quichua significa persona y en castellano es una adjetivación para referir a lo insignificante o atrasado–, ejemplifica las limitaciones de la traducción cultural de las políticas lingüísticas contemporáneas y las dificultades en la implementación de la interculturalidad desde el Estado.

no ser indio” (117), pero además reeditaré la vocación profética, mesiánica y administradora de la alteridad que el conquistador europeo se dio a sí mismo (Said, 2008).

Pensada desde la frontera étnica, la masculinidad mestiza se debatirá entre la autorización masculina, y la represión de lo indígena en tanto evocación de una masculinidad emasculada que históricamente cifró a los masculinos indígenas “como muchachos tontos e ingenuos [...] excluidos de la plena hombría” (Kimmel, 1997: 60). Esta fronterización es el contenido ideológico de la masculinidad racializada, y si bien aquella también sirve para delimitar subjetivamente la presencia afro que es significativa en Ecuador, ha servido y sirve para hacer presente lo indígena siempre en términos de negatividad, aun en la misma población afro.

Al interior de lo mestizo, entonces, lo indígena se reprimirá de la misma forma que el masculino dominante reprime cualquier atisbo de feminidad. Y al igual que la feminidad, la represión de lo indígena en el cuerpo mestizo le autorizará a la masculinidad mestiza para ocupar el lugar de lo ciudadano y del sujeto moderno en un incipiente Estado-nación. Así, la virilidad deberá demostrar a los otros, y así mismo, no solo una competencia y control en el dominio de lo femenino, sino también de lo indígena. En ambos casos, represión de lo pasivo, de lo débil, de lo telúrico y de lo matérico, como lo ejemplifica el dramático caso del alcalde indígena de una localidad de la sierra centro de Ecuador, elegido en 1996, y que para apaciguar sus inseguridades fruto del contacto e interrelación con la administración pública mestiza, se travestirá de mestizo exorcizando así todo rasgo indígena, tan evidente, por cierto, en su fisonomía y hábitos culturales (Larrea, 2001). Y es que al igual que la masculinidad, la frontera étnica le debe en gran parte su fortaleza a una teatralización que la naturaliza, encarnando e invisibilizando sus mecanismos de dominación, subordinación y tutelaje.

En este tejido social e ideológico se debate el problema de las identidades en Ecuador. En la segunda mitad del siglo XX, la búsqueda de la identidad volverá a borrar a lo indígena al citar lo en tanto esencia telúrica,

precolombina, como rasgo que acrecienta un sentido de lo latinoamericano. A pesar de que el asenso del movimiento indígena pondrá en cuestión las prácticas de subordinación y tutela, no logrará evacuar de las mentalidades mestizas la tensión entre lo indio y lo no-indio. El movimiento indígena, al cuestionar el discurso nacional por excluyente y racista, acrecentará el problema de la identidad en la población mestiza en tanto el debate interior del sujeto ya no será entre afirmar lo externo y expulsar lo indígena de la piel y la conducta.⁴⁸ Con la afirmación de lo indígena por los mismos indígenas, una de las disyuntivas del mestizo será entre mantener el racismo como signo identitario, o definitivamente reconocer a lo indígena dentro de un Estado como el ecuatoriano que instituirá la plurinacionalidad y la interculturalidad como consecuencia de la lucha sostenida de los mismos indígenas (Walsh, 2009; Ayala, 2011).

Hablamos por tanto, de una visualidad de los cuerpos que en Ecuador se debate entre las tensiones sobre lo identitario y la construcción de alteridad como mecanismo de control y disciplinamiento. Así, la masculinidad emerge contradictoria, en una doble operación de afirmación negativa, tanto genérica como racial. Se trata de una representación visual de una masculinidad que aparece ambivalente entre una mostración tímida (reflejada en la imposibilidad de erotización mediática de figuras mestizas con una fuerte fenotípica andina) y una ostentosa (tan evidente en el machismo como en la violencia de género). Cabe un último inciso: la persistencia de fuertes figuras públicas masculinas en el poder público bien puede ser leída como la puesta en escena de ese imaginario mestizo que hereda del régimen colonial el sentido del patronaje hacendario y que no ha dejado de recrearse en los espacios que la virilidad militar mantiene desde la Independencia.

⁴⁸ Como se mencionó, el arte, pero sobre todo la literatura indigenista va a dar cuenta de este drama.

1.2.2. VISIBILIDAD, MASCULINIDAD Y ARTE EN ECUADOR: INDIGENISMO Y NEOFIGURACIÓN

En el terreno de la visibilidad repasamos las condiciones de representación, es decir, los rasgos de enunciación que configuran una voluntad de representación detrás de la obra. Un análisis de las representaciones en ese sentido, implica asumir por estética a la relación que la obra –del tipo que fuera– plantea entre los códigos perceptuales –visualidad– del interpretante y los rasgos formales, de lenguaje y semánticos de una obra. Este carácter relacional privilegia la experiencia estética como rasgo constitutivo de la visibilidad, y dentro de ella a la noción benjaminiana de aura, en el sentido de ser el imago que pone en movimiento un percepto. Justamente, Didi-Huberman recuerda que para Benjamín, el aura también era “la única aparición de una lejanía, tan próxima como pueda estar” (2006: 348). La experiencia estética, por tanto, es el espacio dentro y fuera de la obra, la condición relacional del sujeto interpretante, que vuelve a este tanto un sujeto en la obra como un tras la misma.

Así pues, cuando abordamos las condiciones de la visibilidad en el arte ecuatoriano, nos planteamos abordar las representaciones desde la experiencia estética, por tanto, en su dimensión más connotativa e ideológica. Esta estrategia de análisis nos pone del lado de la espesura significativa y contra la transparencia del discurso publicitario de las pantallas contemporáneas (Martín-Barbero y Rey, 1999), que en su preciosismo e hiperrealismo reafirma el lugar de la experticia técnica y de la genialidad como lugares privilegiados de producción visual (Didi-Huberman, 2006).

Asumida así la visibilidad, desde la experiencia estética, nos remite al valor de la obra como rasgo y vínculo entre el interpretante y lo que Didi-Huberman llama efectividad procedimental (2006). La dimensión procedimental, que el análisis requiere para examinar en la obra sus rasgos diagnósticos y farmacológicos a los que aludía Gombrich (2003), procura ubicar en el interpretante una comunidad significativa que reconoce en la obra una huella, que lo emplaza a él como el lugar de percepción de lo sensible, de lo

matérico. Así, la obra reposa en la dialéctica reflexiva de un “otrora en un ahora” (Didi-Huberman, 2006: 339), en tanto actualiza la memoria en contra de la transparencia del presente.

La visibilidad, así entendida, nos remite a un campo visual de la representación sobre el que nuestra mirada embiste y que de nosotros toma posesión desde una experiencia estética, dialéctica y procedimental, que activa la memoria, el punto de vista, en tanto “lo que es dado a ver *mira a su espectador*”⁴⁹ (2006: 337).

1.2.2.1. El indigenismo

El indigenismo como corriente estética cifrada en la literatura y en la plástica ecuatorianas, tiene al modernismo literario como su precedente más significativo, al que ciertamente se opone en términos de cuestionar en este lo que se ha llamado como evasionista y burgués. Ambos movimientos surgen en el primer tercio del siglo XX, aunque el modernismo literario lo hace muy cerca del inicio del siglo y el indigenismo casi al finalizar la década de los treinta. No obstante, la convergencia del indigenismo con el modernismo se da en tanto este último piensa el proyecto nacional desde la literatura, y en el caso concreto de los modernistas de Quito y Guayaquil, desde la lírica. En ese sentido, según el crítico literario Fernando Balseca, el evasionismo con el que se estigmatizó al modernismo literario debe ser revisado a partir de la constatación de que la literatura en Ecuador, incluso impregnada por la diferencia regional entre Sierra y Costa, “ha sido un discurso que parece haber entendido el potencial de la nación, aun en medio de sus conflictos y contradicciones; de hecho, buena parte de la llamada literatura nacional fue producida con el afán de convenir y mitigar esas diferencias” (2009: 79). Y en esa gran tendencia por el proyecto del Estado-nación, “los modernistas buscaron erigir espacios nacionales y las diferencias que hallaron no fueron óbice para posponer sus planes cultural y estético” (80). A pesar de esta

⁴⁹ Las cursivas son del autor.

puntualización necesaria, Balseca señala que la idea de los modernistas como evasores de la realidad persiste, como también persiste el común acuerdo de que estos escritores, que murieron casi todos en la juventud y por el suicidio, lograron “uno de los gestos más radicales y más extraños en el arte: probar con la vida lo que escribían sobre el papel” (86). Y en ese gesto de testificación, los modernistas entablaron un diálogo intenso con las corrientes literarias europeas, colocando al modernismo latinoamericano como uno de los primeros intentos por traducir el bagaje europeizante en términos de unas demandas estéticas locales.

Esta puntualización es muy importante en dos sentidos: en el primero, porque el indigenismo ecuatoriano va a criticar justamente el sesgo europeo de sus predecesores, y va a desarrollar en términos formales y temáticos un lenguaje muy potente y singular, que en el caso de la plástica, permeada por el muralismo mexicano (Rocha, 2011), alcanzará signos de ser una filosofía y movimiento cultural generado totalmente desde América Latina. Y para la zona andina esta impronta va a ser fundamental en tanto vehicula las tensiones propias del mestizaje en una de las estéticas fundamentales para Ecuador a lo largo del siglo XX. En un segundo sentido, el indigenismo respecto al modernismo literario va a plantear un problema de autoridad en la representación. Esto es, que mientras los poetas modernistas llevan su propia vida al arte, haciendo de este un canal de un proyecto estético en el que los artistas se posicionan generalmente en primera persona, los artistas indigenistas se autorizan en una posición de privilegio para hablar a nombre de otro, alterizando el cuerpo del otro. Y este procedimiento estético fue tan potente que llegó a convertirse en la estética oficial de la nación. De allí que indagar en los procedimientos de extrañamiento del cuerpo que procura el indigenismo sea tan importante para dar cuenta de cómo se configuran las masculinidades y sus complejidades identitarias en el contexto de la configuración del Estado nacional.

Hecha esta precisión inicial, hay que señalar que las representaciones corporales en el arte ecuatoriano han enfatizado recurrentemente en la búsqueda de la identidad, ocupando así lo indígena, o incluso lo mestizo, cierta

teatralización en el campo visual. Se trata de una corporalidad que, como la masculinidad, requiere representarse (Leberenz, 2008) en una economía de los bienes simbólicos en la que lo indígena, al igual que la mujer, sirve de mercancía y capital simbólico (Bourdieu, 2000; Gilmore, 2008) para el sujeto mestizo que los relata y representa visualmente. Esto explica cómo, si por un lado se incorporaban referentes indígenas como elementos de la nacionalidad, se “colocaba en condiciones de subordinación a las culturas indígenas” (Kingman, 2008: 335). Si bien el indigenismo a inicios del siglo XX supone un punto de inflexión en la adscripción estética a los modelos europeos, en términos de la búsqueda de identidad planteó una inscripción de lo indígena como lo incivilizado. Así, el sujeto mestizo que representa a lo indígena y lo plantea como componente de la identidad nacional, termina colocando a lo indígena del “otro lado de la frontera” étnica (Guerrero, 1998: 117), como una alteridad que se consolida en el acto de un cierto reconocimiento formal de la existencia de lo indígena; en su cosificación en tanto lugar matérico, de la naturaleza andina, de la clase y de lo popular; y expulsado de la mismidad del propio sujeto mestizo. Revisemos algunos rasgos que explican esta estrategia estética.

El campo cultural de inicios del siglo XX en Ecuador vive “un ajuste subjetivo para poder responder a la crisis de la que también es portadora la modernidad” (Balseca, 2009: 57). En ese “ajuste subjetivo”, la identidad y la reivindicación de lo local irán ascendiendo como problemas constitutivos del “proyecto nacional mestizo”. La literatura indigenista recogerá esos problemas proveyendo, junto a cierto pensamiento estético del momento (Benites Vinuesa, 1987), contenidos políticos “auténticos” a la plástica indigenista naciente (Greet, 2007: 95-96). Se configura así una propuesta estética que supuso todo un programa artístico y político que hizo de la identidad del indígena oprimido el signo distintivo tanto dentro como fuera del país. De hecho, el indigenismo es una de las primeras estrategias estéticas locales que desarrollaron lenguajes particulares en América Latina frente a lo que había venido siendo el influjo europeo (94).

El indigenismo en Ecuador tuvo en sus inicios fuertes detractores provenientes de la tradición romántica decimonónica.⁵⁰ Revisar esas tensiones nos permite reconocer la continuidad de las preocupaciones por la identidad como rasgo fundante de lo nacional y como estrategia que prevalece en la representación de lo corporal en el arte ecuatoriano.

En la tradición decimonónica, las relaciones entre arte, verdad y belleza dominan tanto la producción artística como la crítica del arte en el Ecuador de fines del siglo *XIX* y principios del *XX*. Pero quizá el lugar más problemático y que empata con el indigenismo posterior, tiene que ver con el acentuado desarrollo del paisajismo, e incluso del Romanticismo, tan enraizados en las representaciones decimonónicas. En el paisajismo la demanda de lo precolombino y lo telúrico como rasgo identitario fue predominante en la configuración de las narrativas nacionales, en tanto “el principio de nación estuvo vinculado en los inicios al de etnia y después al de territorialidad” (Kennedy, 2012: 24). Este tipo de narrativa visual suponía “la búsqueda de paisajes típicos, locales, regionales o nacionales, levantar cartografías del terreno, estudiar el clima o la conformación geológica, la cultura y sus habitantes o la capacidad productiva del territorio” (19).

⁵⁰ Las relaciones verdad-belleza dominan la crítica decimonónica del arte en Ecuador en ámbitos tan dispares como el principio de imitación o la corrección corporal –sobre todo de mujeres e indígenas– denominada como “buen gusto” (Prieto, 1986: 14-15). Fernando Tinajero plantea que estas nociones de estética prevalecen en la conservadora crítica de arte que decurre paralela al Indigenismo y que teóricamente se plantea superar al positivismo “no para dar un paso hacia delante, sino para refundir la libertad en el ámbito de la conciencia” (Tinajero, 1990: 205). Destacan en esa crítica la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos y el Grupo América, para quienes “la literatura que expresaba la realidad concreta de un pueblo diferenciado por sus ingredientes indígenas y africanos no podía merecer ningún reconocimiento” (206). Prueba de esa presión descalificadora que debe enfrentar el Indigenismo en sus inicios, es la negación del primer premio del Salón Mariano Aguilera en 1935 a la obra de Eduardo Kingman, uno de los pintores más destacados del Indigenismo en Ecuador. El jurado de dicho premio estaba conformado por Jacinto Jijon y Caamaño, Isaac J. Barrerra y Carlos Manuel Larrea (los tres integrantes de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos), que rechazó la obra argumentando “el uso poco natural del color y la deforme anatomía de los personajes, al tiempo que rechazó la obra, aludiendo que era una mala imitación del muralista mexicano Diego Rivera” (Greet, 2007: 98). Este episodio muestra de manera ejemplificadora como la primera mitad del siglo *XX* en Ecuador estuvo dominada por una tensión entre una tendencia estética en ascenso, muy ligada a las corrientes internacionales más progresistas en el terreno político y cultural, y otra tendencia conservadora que denostaba, entre otras cosas, la acción devastadora que a su criterio había tenido el liberalismo sobre el Estado confesional ecuatoriano (Tinajero, 1990; Greet, 2007).

Ahora bien, en el paisaje decimonónico, pero sobre todo en el paisaje costumbrista, el indígena estaba adscrito como naturaleza, como presencia matérica, como cuerpo; tal como lo estaba en las representaciones de la “operática inca” tan comunes en el siglo XVIII en Europa (Poole, 2000) y que permitieron emerger la identidad del yo burgués europeo a partir de la diferencia con el no-europeo (73). De la misma forma, en el paisaje costumbrista la presencia del indígena forma parte de un proyecto visual que deviene en la construcción de una identidad mestiza en la que el indígena es solo un registro del pasado a ser evocado de forma estereotipada en función de un supuesto acervo de lo nacional. Aun los más “respetuosos” paisajistas, como Joaquín Pinto o el mismo Camilo Egas, reafirman la fijación de lo indígena con la naturaleza, estetizándolo románticamente en tanto bello e ideal, como parte del paisaje y las costumbres locales, y en el caso de los hombres con una masculinidad emasculada, “excluidos de la plena hombría” (Kimmel, 1997: 60).

El indigenismo, que se venía fraguando en el paisajismo y en el costumbrismo, rompe con estas dos estéticas cuando entra en diálogo con el muralismo mexicano (Tinajero, 1990) que lo impulsa y le da un sentido internacional. Es en este momento cuando el indigenismo opera un desplazamiento de la estética romántica y simbolista (Greet, 2007: 94), al representar al cuerpo indígena como víctima de toda la violencia del colonizador y el terrateniente; como expresión de las injusticias derivadas de la lucha de clases; y como parte del “proyecto nacional mestizo” e “insumo” fundamental para el debate sobre la identidad. La crítica artística al Romanticismo como evasión, individualismo y “fuga hacia adentro [...] impregnada de patetismo” (Benites Valencia 1987: 135), fue acompañada de la potente crítica cultural al racismo, arribismo y clasismo de las clases medias nacientes contenida en la literatura indigenista, por ejemplo.

Ahora bien, entre una “opinión pública que se constituía a partir de criterios racistas” (Kingman, 2008: 304) y los puntos de vista del salubrisimo que “eran esgrimidos a partir de criterios positivistas que se presentaban como políticamente neutros” (304), el indigenismo supone una ideología estética y

política que pretendiendo incidir en la toma de conciencia sobre la opresión, devino en la consecución de más alteridad. Y lo hizo prefigurando al mestizo como sujeto nacional de la modernidad. De ahí que el “chulla” (Icaza, 2006) sea también el protagonista de la ambigüedad de un mestizaje que actúa tanto como ideal regulatorio así como la expresión de sus propias fronteras internas. Este sujeto mestizo que critica Jorge Icaza (2006) opera de forma muy parecida a como lo hace el caballero inglés. Retomando el análisis de John Barrell sobre la noción de “caballero inglés”, Homi Bhabha plantea como esa noción se amplifica como la expresión nacional al representar obsesivamente y de manera insegura “las fronteras de la sociedad y en los márgenes del texto: [...] El ‘lenguaje común’ hipostasiado que era el lenguaje del caballero, fuese este Observador, Espectador, Viajero, ‘Común a todos en virtud de que no manifestaba la peculiaridad de ninguno’ [...] era definido básicamente mediante un proceso de negación –de regionalismo, ocupación, aptitud–, de modo que esta visión centralizada del ‘caballero’ es, por así decir, ‘una condición de potencial vacío que, según se imagina, puede comprenderlo todo, y que sin embargo no puede dar pruebas de haber comprendido nada’” (Bhabha, 2010: 391).

Esta búsqueda ansiosa por la identidad mestiza que de forma cultural e ideológica al proyecto del Estado-nación, va a impulsar al indigenismo como estética de la nación (Greet, 2007: 98-103). Así, las clases medias encontrarán en el indígena al catalizador de sus temores identitarios profundos.⁵¹ Y si bien la construcción de la nación no era asunto solo de esta clase social, la configuración del indigenismo como la estética oficial le permitía a los intelectuales y artistas de clase media saberse no excluyentes y autorizados para avanzar en la construcción del proyecto nacional. De hecho, para Benjamín Carrión⁵² el asunto del indigenismo era crucial para la nación. Su

⁵¹ Fernando Tinajero destaca que el Indigenismo y el realismo social eran expresiones “formidables” de una clase media que se identificaba con lo popular, lo subalterno y lo indígena a falta de una identidad propia y permeada por las nacientes ideas socialistas y la conciencia de las crisis económicas y políticas de Ecuador. Esos movimientos estéticos y culturales hicieron de lo indígena y lo popular un rasgo sustancial “de una cultura nacional-popular” (Tinajero, 1990: 199).

⁵² Benjamín Carrión es una figura central en la configuración de lo nacional en el ámbito cultural. Siendo miembro de una familia acaudalada serrana no dejó de pensar y ocuparse en la configuración del proyecto nacional. Fue uno de los creadores de la Casa de la Cultura

apoyo al pintor Eduardo Kingman⁵³ se explica en gran medida porque encontró en Kingman “a un artista plástico que expresaba un espíritu renovador, una preocupación centrada en aspectos sociales y un interés expreso en la herencia cultural ecuatoriana” (Greet, 2007: 100). No obstante ese apoyo, en general la propuesta indigenista terminó reafirmando la alteridad pues:

se hablaba en nombre de los otros pero se los excluía. O en su defecto, se los incluía discursivamente, para ignorarlos en los hechos. Se los definía y se los clasificaba dentro de un confuso sistema de ciudadanía excluyente. [...] Las comunidades y grupos indígenas habían sido incorporados a los intereses económicos y sociales de la nación, pero no formaban parte de la nación. Aunque participaban activamente en acciones públicas, habían sido excluidos del debate de lo público. (Kingman, 2008: 355-356)

En términos de representación corporal, es preciso señalar que obras como las de Eduardo Kingman, Diógenes Paredes, Bolívar Mena Franco, Sergio Guarderas, o un primer Oswaldo Guayasamín, sobresalían en su distinción del realismo de Víctor Mideros o Camilo Egas (ver anexo 1, figs. 18-23). Estos dos últimos, cultivadores del costumbrismo, plasmaban desde el preciosismo a unos sujetos indígenas sobre los cuales el rasgo más sobresaliente era la pasividad. Así, tanto mujeres como hombres indígenas se proponían a la mirada del espectador como un lugar estable, como un registro telúrico tan quieto como fatal. Los indigenistas, en cambio, desde una mirada psicológica, deforman los cuerpos con dramatismo y energía por efecto de la cromática y la disposición de la desmesura del cuerpo en lugares privilegiados de la superficie visual. En Eduardo Kingman, por ejemplo, la musculatura exagerada insiste en la determinación de la opresión (ver anexo 1, fig. 18).

Asunto importante para la representación de la masculinidad, es que los cuerpos de musculatura exagerada eran negados en tanto individuos, puesto

Ecuatoriana, que lleva su nombre, y además de escritor es reconocido como un importante gestor cultural del país.

⁵³ Eduardo Kingman es uno de los iniciadores del Indigenismo en la plástica en Ecuador. Su obra, junto al mismo indigenismo, irrumpió en el canon romántico decimonónico (Greet, 2007). Kingman y el Indigenismo pictórico ecuatoriano propusieron un campo visual distinto respecto al indigenismo mexicano y peruano. Kingman planteó una recuperación de la cromática dramática del arte colonial, muy ligada al dramatismo del claroscuro de Velázquez (2007).

que lo que hace el dramatismo cromático y gestual de la obra indigenista es generalizar sobre esos cuerpos el sufrimiento como rasgo de identidad del sujeto indígena. Se trata de una castración racial (Eng, 2008) que evidencia cómo el artista mestizo, heterosexual y de clase media, emascula al indígena en tanto no lo reconoce viril, masculino, potente. Es una emasculación que supone una atracción/repulsión por ese cuerpo que puede ser tutelado en tanto se le ha retirado su potencia viril. Por tanto, masculinidad emasculada doblemente, en tanto el indígena no se representa como una fuerza viril y no es un sujeto individual con una subjetividad singular. De ahí que los gestos de dolor como lenguaje pictórico de los hombres, sea también un síntoma de vergüenza, aquella que “es lenguaje de la naturaleza, que se supone que traiciona lo más recóndito y lo más verdadero a un tiempo, es en realidad un lenguaje de la identidad social, así naturalizada, bajo la forma, por ejemplo, de la ‘vulgaridad’ o de la ‘distinción’ llamada natural” (Bourdieu, 2000: 84).

En este punto resulta interesante hacer un gesto de comparación y contraste con otras representaciones de la masculinidad en el mismo período. Mientras en los andes ecuatorianos, la masculinidad se representaba como emasculada, como externa al sujeto mestizo, lo que propiciaba una negación de su misma corporalidad; el ideal masculino de belleza en la propaganda de la Primera Guerra Mundial estuvo asociado a la fuerza, la sobriedad y la altivez. Es el hombre nuevo que se regenera personalmente y a la nación; es un guía y salvaguarda de la nación. Es el lugar del valor, la fuerza de voluntad y el autocontrol; de la camaradería; de la fortaleza serena; de la autonomía; del sentido del deber; del equilibrio moral; del honor, la rectitud, la salud mental y sexual (Lomas y Arconada, 2003: 162). No es aventurado señalar que los artistas ecuatorianos del momento, tan integrados como estaban al circuito internacional, no hayan mirado en esos cuerpos externos un referente no tanto para plasmarlo en su obra, como para identificarse con él en su propia subjetividad. Lo que haría más turbulento al indigenismo que, como dispositivo de control, trazaba unos cuerpos que lo mismo que fascinaban, evocaban el rechazo a la espesura matérica y corporal de lo indígena.

De ahí que las representaciones visuales del indigenismo destacaban la naturaleza corporal del trabajador, generalizándolo como ser colectivo, y en ese gesto, uniformándolo y negándole la espesura que da la heterogeneidad (Greet, 2007). Si el activismo al que urgía este arte es innegable, también es cierto que la unidad nacional en torno al abuso del indígena no se tradujo en políticas de erradicación de la violencia estamentaria ni de superación de la división racial del trabajo, que desde la colonia ha resignado a los indígenas a los trabajos manuales más básicos y denigrantes. Es más, la aceptación de la lógica de la dominación a partir de los rasgos externos, como el sexo y el color de la piel (Bourdieu, 2000), vincula la textura de la piel con la del lienzo indigenista en un efecto destino/vocación que configura lo indígena como una monstruosidad que, al estar incrustada en el cuerpo mismo del sujeto mestizo, evoca tanto al deseo como a la repulsión.

Así, el indigenismo y el realismo social, si bien enfrentan al romanticismo del paisajismo que embellecía lo natural –con indígena dentro–, como forma sensualista de re-crear la realidad vista desde las élites; y si bien el indigenismo supone un punto de quiebre frente al asimilacionismo de las corrientes estéticas europeas; el indigenismo incurre en una cosificación, exotismo y fatalismo de la corporalidad indígena que, en términos de masculinidad, re-emascula los cuerpos de los hombres indígenas en el fatalismo de la precariedad (Sanjinés, 1998). De esta manera, la conflictividad intrínseca que plantea una identidad étnico-racial presente en las poblaciones mestizas, es controlada en tanto el componente indígena del mestizaje es colocado en separado; deslindado del sujeto mestizo-clase media: control compulsivo de la marca indígena en el cuerpo mestizo que, apoyado en la emasculación, autoriza a la subordinación y tutelaje de lo indio. Por tanto, instauración de la “frontera étnica” en términos visuales y ratificación de la identidad negativa para pensar tanto el mestizaje como el mismo género. Los cuerpos se disciplinan, el campo artístico se vuelve más autónomo, y los proyectos visuales ratifican la alteridad en términos de jerarquía, clasificación y ubicuidad corporales.

A partir de 1940, el Estado ecuatoriano asume como oficial la propuesta estética indigenista, lo que condujo a ésta a su formalización y crisis. De portadora del discurso de emancipación pasó a formar parte del registro visual conservador que se extenderá hasta los años sesenta. Sin duda el indigenismo permitió ubicar al país como una centralidad en el contexto latinoamericano y no en un periferia más (Greet, 2007: 119), en un diálogo intenso con el muralismo mexicano, por ejemplo, o con el Realismo social en Estados Unidos –ambos países visitados con frecuencia por Kingman o Guayasamín, por ejemplo–. La institucionalización del indigenismo diluyó las implicaciones sociales del movimiento.

1.2.2.2. La neofiguración

La crítica a la articulación entre la estética nativista y la exaltación exotizante de lo indígena por el indigenismo y desde el Estado, va a propiciar un abordaje problemático del cuerpo a partir de los años sesenta. El nativismo, que la crítica de arte Marta Traba atribuye a lo que ella define como países cerrados como Ecuador, Perú y Bolivia (Rocha, 2011: 5), dejaba entrever a las clases medias como el lugar “acomplejado de lo nacional”.

Si desde los años treinta hasta los sesenta, la preocupación por la identidad étnica deviene en el surgimiento y consolidación del indigenismo; a partir de los años sesenta –y hasta bien entrada la década de los ochenta–, los artistas emergentes del momento, ante el desencanto por el fracaso de la emancipación que ofrecía el indigenismo (Tinajero, 1991), lo van a contestar desde la neofiguración. Esta, como estrategia estética, supone la descomposición de la figura –básicamente humana– como señal de disconformidad y resistencia al orden; y en la deriva ecuatoriana se abrirá al desarrollo e inscripción de la simbología precolombina que, formalizada, ratificará al sujeto subalterno como protagonista de la modernidad estética y como signo de resistencia en el contexto de la Revolución cubana, el ascenso

de los proyectos nacionalistas y las crecientes injerencias de los Estados Unidos en la política y la economía locales.⁵⁴

La neofiguración en el Ecuador es uno de los momentos más significativos de la modernidad artística en el país andino (Kronfle, 2009). El ejercicio crítico que hicieran los artistas de los sesenta y setenta en el Ecuador fue importante en relación a posicionar el cuerpo como un contendedor de historia y de vida y no como un soporte de la razón; por tanto, como un lugar de denuncia y de desborde, de fealdad y de monstruosidad como consecuencia de las dictaduras imperantes en Latinoamérica. No obstante, la neofiguración ratificó los lugares atávicos de la identidad tanto en el plano del lenguaje como en las connotaciones que suscita. En el primer caso la crítica de arte Susan Rocha sugiere que, a pesar de que la neofiguración supuso una desjerarquización de la obra vía el vaciamiento del rostro, el no uso del boceto, la relación sensual a través de la mancha y la deformación y el surgimiento del inconsciente a través de la desmesura, a pesar de esta desjerarquización, el régimen de visión ocularcéntrico y masculinista seguía vigente en tanto el lenguaje plástico seguía siendo tributario del código renacentista: el cuidado por la geometría, las líneas de fuga, la proporción y la composición develan el tributo de los artistas locales a los códigos renacentistas, relación que ellos mismos la manifestaban abiertamente (Rocha, 2011).

Con respecto a lo segundo, en la neofiguración, así como sucedió en el indigenismo, el cuerpo se desfigura para en ese gesto revelar las marcas de las injusticias. Si el cuerpo en el indigenismo se desfiguraba para acentuar los impactos de la injusticia social, en la neofiguración se descompone, se desfigura, se deforma y vuelve monstruoso no tanto para objetivar las estructuras de subordinación como para ser el Otro “ancestral que debía ser recolectado, apropiado y que permitía consolidar una reivindicación americana. De este modo, en términos de representación, se ejecutan rupturas formales

⁵⁴ Entre los artistas más significativos que se adhieren a la neofiguración y que trabajan gran cantidad de su producción desde esta tendencia estética, podemos citar, por ejemplo a: Galo Galecio, Nelson Román, Nicolás Svistoonoff, Carlos Viver, Carlos Rosero, Luigi Stornaiolo (ver anexo 1, figs. 24-30), José Unda, Ramiro Jácome, Washington Iza, Hernán Zúñiga (ver anexo 3, figs. 1-4).

mediante nuevos lenguajes amparados en la noción de vanguardia, pero se mantiene una mirada estética y moderna sobre la etnicidad como sustancia de la identidad” (Cevallos, 2011: 65).

En este sentido, llama la atención los abordajes del cuerpo, sobre todo en los años sesenta, en un momento de inflexión estética en el arte ecuatoriano. Efectivamente, los años sesenta producen una suerte de apropiación substantiva de la modernidad desde un lenguaje particular en Ecuador. Pero, mientras los debates sobre el cuerpo en la escena internacional –que eran propiciados en gran medida por mujeres, feministas, académicos y activistas sobre todo en Estados Unidos y algunos países europeos– problematizaban las nociones constitutivas del campo artístico moderno –los soportes, la fijeza y la temporalidad, la genialidad, la circulación museística–; el lugar cartesiano del sujeto; y el proyecto mismo de la modernidad; en Ecuador la deriva del cuerpo no supuso su criticidad como tal sino un pretexto para abstraer en el cuerpo la crítica a los desajustes del proyecto nacional.⁵⁵ Mientras el *body art* problematiza la alteridad que genera el mismo arte y ubica al cuerpo de mujeres e indígenas como cuerpos marcados y definidos por la carne, en Ecuador el abordaje del cuerpo, de la mano de la antropología, devendrá en una cosificación, utilización y alteridad de lo primitivo, de lo precolombino, de lo Otro tan presente en la neofiguración.⁵⁶

Finalmente, en todo este devenir de las estéticas predominantes en el siglo XX en Ecuador, el cuerpo se consigna como un lugar de la atracción/rechazo, un deber ser problemático y siempre una posposición. En esta última, vale recabar la incidencia que ha tenido la configuración del canon artístico desde su institucionalidad y desde el accionar del discurso de la crítica

⁵⁵ Es justamente a esta abstracción del cuerpo al que críticas del arte en Ecuador como Susan Rocha denominan el “cuerpo social” (Rocha, 2011).

⁵⁶ Con respecto al Anti-Salón de Guayaquil, iniciativa del grupo Los Mosqueteros, cuya presencia fue negada en el I Salón de Vanguardia de Guayaquil realizado en 1969, en el periódico *El Comercio* de junio de 1969 se decía lo siguiente: “El uno concibe su temática como ‘la agresión de todo contra el mínimo intento humano’, el otro ‘una América aún en estado fetal que busca su propia y definitiva formación’, el tercero como ‘una necesidad implacable de volver al Hombre’ y, el último como un ‘imperativo de expresarse más decente y directamente’”. *El Comercio*, junio de 1969, citado en Cevallos, 2011: 60.

de arte como espacio de disputa de sentido, en los contextos tanto del indigenismo como de la neofiguración.

1.2.2.3. Cuerpos e institucionalidad del arte: indigenismo y neofiguración

Un buen referente de lo acaecido en las representaciones visuales en el campo del arte en Ecuador es el Salón Mariano Aguilera.⁵⁷ Antonio Jaramillo ubica cómo en el auge de los salones de arte el canon artístico se constituyó a partir de una operación constante de alteridad (Jaramillo, 2012). Dicha alteridad, en lo que a representaciones corporales se refiere, se despliega de manera contundente en el indigenismo y en la neofiguración, dos corrientes estéticas preponderantes en Ecuador. El Salón Mariano Aguilera, hoy Premio Mariano Aguilera, reporta una cantidad significativa de premiaciones a obras adscritas a estas dos corrientes estéticas, que se convierten en canónicas en el tratamiento del cuerpo y en la enunciación del lugar de la identidad cultural. Significativo también es el hecho de que los galardonados provienen en casi su totalidad de sectores medios, son mestizos, han estado involucrados en la formación académica del arte y sostienen vínculos cosmopolitas con Latinoamérica y Europa. Además, del total de premiaciones en 91 años del Salón, 66 son a hombres y 14 a mujeres (Oña, 2010: 100-106). La disparidad de género en la premiación no solo evidencia la jerarquía masculina en el

⁵⁷ El Salón Mariano Aguilera es el salón de arte más antiguo de Ecuador. Su lugar de convocatoria es Quito. Empezó en 1917, teniendo como telón de fondo el triunfo de la Revolución bolchevique en Rusia, y de la Revolución liberal en Ecuador. Se instauró gracias a la donación del edil quiteño Mariano Aguilera (el premio lleva su nombre) de un inmueble para que, con el capital fruto de su arrendamiento, se premiara a lo más destacado de la producción artística del país. A lo largo de sus 91 años, el Salón ha desarrollado 58 convocatorias puesto que no ha estado abierto todo ese tiempo. Distintas coyunturas, tanto extra-artísticas como referidas al propio desarrollo del campo, derivaron en el cierre temporal del Salón. El Salón ha premiado a pintores sobresalientes de la plástica ecuatoriana como Camilo Egas, Oswaldo Guayasamín, Eduardo Kingman o Araceli Gilbert. Su cobertura siempre fue nacional, a pesar de no haber salido nunca de Quito. Fue testigo del surgimiento de otros salones como el de Guayaquil y el de Julio, también en Guayaquil, o el de El Ejido, en Quito; y de bienales, como la de Cuenca. Su trayectoria, no obstante, le posiciona como el principal referente en cuanto a salones de arte en Ecuador. Tal significación tiene, que en 2012, cuando el Salón pasa a ser Premio Nacional Mariano Aguilera para dar mayor cabida a la ya constituida escena contemporánea del arte en el país, la convocatoria de ese año reunió a un inmenso grupo de artistas, sobre todo jóvenes, a nivel nacional.

campo del arte en Ecuador, sino una suerte de división sexual del trabajo estético. Efectivamente, mientras el indigenismo es casi en su totalidad manufactura de hombres, las premiadas apenas aparecen en la neofiguración; siendo su presencia más sentida, aunque mínima sin duda, en la abstracción, la escultura figurativa, no figurativa y organicista, y en el arte contemporáneo.

Esta generización del campo artístico se vuelve más sintomática si la comparamos con lo que sucede en regiones como Europa y Estados Unidos en los mismos períodos de tiempo. Si bien el indigenismo y la neofiguración significan momentos de reafirmación de lo local, la presencia en las redes internacionales en las que se movían los artistas, mayoritariamente hombres, no significó un acentuado diálogo conceptual o formal con las corrientes más transgresoras del arte en la escena internacional, sobre todo a partir de los años sesenta. En la escena europea y estadounidense en el primer tercio del siglo XX, las mujeres ya ocupaban un lugar destacado, aunque mínimo sin duda, tanto en la producción artística como en la gestión del arte (Chadwick, 1999). A partir de los años sesenta, esa presencia va ser innegable y altísimamente productiva para el arte. Tendencias como el *Body Art* serán desarrolladas básicamente por mujeres; éstas estarán en todas las corrientes y estilos propiciando la expansión del campo a nuevos formatos, soportes y protocolos en el arte; pero sobre todo a nuevos discursos que, tanto desde dentro como por fuera del campo artístico, lo abrirán y lo complejizarán (Grosenick, 2002).

El Salón Mariano Aguilera es una muestra que nos permite reconocer que el problema de la identidad, así como el de la generación de alteridad que la acompaña, es protagónico mayormente en artistas hombres, mestizos y de clase media. Este lugar de enunciación, que nutre el discurso de la modernidad, seguirá estando presente incluso en el arte contemporáneo más actual (Kronfle, 2009). Lo que nos lleva a afirmar, con todas las reservas del caso, que la modernidad ha propiciado una deriva en el arte ecuatoriano que, al enfatizar en la búsqueda de la identidad nacional, ha reafirmado a un sujeto masculino y mestizo, en detrimento de lo indígena y de las mujeres, sobre los cuales el mismo arte no ha dejado de propiciar alteridad tanto en las

representaciones visuales mismas, como en la articulación del arte con otros discursos convergentes en el desarrollo del proyecto nacional, como el médico (Kingman, 2008), el jurídico (Falconí, 2013) o el educativo (Goetschel, 2008). Así, se reafirma en nuestro medio el proyecto moderno en el arte, como parte de un régimen ocularcéntrico que “define, nombra, ordena, clasifica, cataloga, categoriza”, desde una autoridad que “segrega, acumula, selecciona, clausura” (Wallis, 2001: xiii).

1.2.2.4. Crítica de arte y ratificación de la alteridad

Ahora bien, en todo este proceso es oportuno destacar el lugar de la crítica de arte en Ecuador. En un movimiento que podríamos llamar de complicidad con la generación de alteridad en el indigenismo y la neofiguración, la crítica de arte en el país andino ha sido profundamente formalista, hasta incluso en la escena del arte contemporáneo (Álvarez, 2009). Dicha crítica, tal como pasa en otros lugares geográficos, incluye sus propios protocolos de evaluación, crítica y validación; incidiendo en “representaciones conceptuales que embisten a la realidad de una opacidad mítica” (Wallis, 2001: xiii). Tal es el caso del más canónico de los críticos de arte en Ecuador, Hernán Rodríguez Castelo (2006), que al validar exclusivamente la forma y el lenguaje, legitimó una autonomía del arte que ratificaba la alteridad que por fuera del campo constituían tanto el indigenismo como la neofiguración.

Si la modernidad estética del siglo XX en Ecuador consolida la mirada extrañada hacia el cuerpo (en contrapelo a los procesos de objetivación de los cuerpos que se dan en otros países, sobre todo en Estados Unidos y Europa), lo consigue no solo como expresión del régimen escópico, sino porque, además, el formalismo sintomático de la crítica, que cuestiona Lupe Álvarez, clausura o al menos pospone enfoques y articulaciones teóricos más problemáticos y enriquecedores. Este formalismo, que opera como una suerte de *continuum* en el campo del arte ecuatoriano, tiene implicaciones importantes tanto dentro como por fuera del mismo campo. El formalismo enfatiza la noción de genialidad, sobre todo masculina, blanca y heterosexual, consolidando el

lugar del sujeto como incorpóreo y trascendente, que primero es pensamiento racional antes de existir. Así, el formalismo como lugar recurrente de la crítica en Ecuador, deviene en descorporizar al arte y a la cultura, impidiendo reconocer que los objetos y las prácticas culturales están “in-corporadas” en la sociedad (Jones, 2000: 20).

Esta crítica, encerrada en el formalismo y, por tanto, en los hitos de la visión ocularcéntrica, es generadora y cómplice de alteridad. Y esto sucede no solo por proponer sus argumentos desagregando las connotaciones de las obras, y omitiendo sus fuera de campo constitutivos; sino porque hay una cierta conciencia de complicidad con el inexorable peso de la naturaleza y la fatalidad de la carne que el régimen escópico fija en el cuerpo de indígenas y mujeres. Complicidad, finalmente, con el velo al cuerpo que las estructuras de la masculinidad moderna trazan sobre los sujetos no normados (2000).

1.2.3. MASCULINIDAD Y CUERPOS VULNERABLES: ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN

El problema étnico-racial y el de lo popular van a ser los marcos comprensivos que se instauran como uno de los rasgos de la visualidad y la visibilidad de los cuerpos en el arte en Ecuador.⁵⁸ La dificultad para tratar este asunto en el país andino se revela como central en la búsqueda de la identidad. En esa búsqueda, el cuerpo es un déficit tanto desde inicios del siglo pasado como hasta lo que llevamos del actual. No sucede lo mismo con las tres prácticas que analizaremos a continuación. Eduardo Solá Franco, desde sus inicios como pintor –tiempo que coincide con el primer tercio del siglo XX que analizamos– nos remite a un homoerotismo que no tiene salida posible ni en el discurso étnico-racial del indigenismo ni en la preocupación por la identidad popular de la neofiguración. Wilson Paccha, por su parte, heredero de la neofiguración, irrumpe con unos cuerpos masculinos que implosionan como metáfora de la crisis de identidad característica del último tercio del siglo XX a

⁵⁸ Un problema, por cierto, que siempre está propiciando una falsa disyuntiva entre lo propio y lo ajeno, lo nuevo y lo viejo (Kronfle, 2009; Cevallos, 2011).

nivel global (Bhabha, 2013). En ambos, su singularidad surge justamente porque el primero se construye de espaldas a las determinaciones culturales y formales del momento; y el segundo en ironía abierta a todo el imaginario de la identidad y lo nacional que pervive en la cultura popular, en una complejización y arribo de la precariedad al plano estético (Kronfle, 2009). Por su parte, el performance *Transtango*, inscrito en las prácticas artísticas contemporáneas, va a plantear la destitución final del binario desde sus implicaciones más conflictivas: el género, desde lo trans; la dupla étnico-racial, desde la crítica decolonial; y finalmente la masculinidad hegemónica, desde las masculinidades híbridas, femeninas, trans (Halberstam, 2008; Almeida y Vásquez, 2010).

Ante la pervivencia de un discurso homogeneizante en lo identitario y lo étnico-racial, estos tres ejemplos sitúan al cuerpo y a la masculinidad en el lugar de conflicto. Y la mirada desde donde lo proponen es desde la de unos sujetos que toman conciencia de los mecanismos jerarquizantes de la masculinidad y la emplazan como el sitio de la vulnerabilidad humana.

1.2.3.1. Vulnerabilidad

La vulnerabilidad de lo masculino debe entenderse como la conciencia del sujeto de los procedimientos de la masculinidad; como constatación de lo forcluido-reprimido; y como el resultado de la desimbolización del cuerpo masculino. En todos estos estados de conciencia, el riesgo es el mismo: el contacto/identificación con lo femenino y con lo más matérico del cuerpo:

El peligro de que lo masculino pueda caer en lo femenino abyecto amenaza con disolver el eje heterosexual de deseo; conlleva el temor de ocupar un sitio de abyección homosexual. (Butler, 2002: 291)

Esa conciencia, por mínima, desagregada o esporádica que pueda ser, permite apreciar que la consecución de la masculinidad aporta un gran contingente de dolor que las gratificaciones del poder compensan con las prerrogativas masculinas que lo que hacen es diferir a lo reprimido al tiempo y

lugar de una molesta sombra. Suprimir lo pasivo (femenino) por lo activo (masculino); ostentar lo activo por la vía de la competencia y la insensibilidad; aguardar temeroso la reacción patriarcal ante el mínimo rasgo de feminidad; perder del sentido común emotivo, la capacidad de cuidado; y esconder el dolor dirigiéndolo contra sí mismo, como en el caso de las adicciones; suponen contener el temor a la vuelta de lo femenino reprimido (Kaufman, 1997).

Planteada así la masculinidad, ella misma es un zona de lo vulnerable en la medida de que emerge como negación de lo femenino y sobrevive gracias a que aguarda lo femenino melancólicamente, en una renegación que lo que hace es volverlo presente en el mismo acto de la ausencia. Pero además el cuerpo, esa materialidad que es ausentada en la masculinidad escópica, siempre es un recuerdo de corruptibilidad, penetrabilidad y finitud contra las cuales la masculinidad hegemónica se presenta cerrada e inexpugnable. Paradójicamente, esa masculinidad sólida, férrea, que se vale de la hiperbolización corporal para ocupar, cual falo, el espacio total de la representación, mientras más despliega su potencia, más dudas sobre sí misma plantea. Tanto así, que el solo discurso que nombra, ordena, clasifica y jerarquiza, puede también desestabilizar, irrumpir, vulnerar la superficie y las profundidades de la masculinidad. En ese sentido, Judith Butler, citada por Fabricio Forastelli, señala que el cuerpo

solo adquiere existencia social a partir de esos actos performativos del discurso por los que el lenguaje llega al cuerpo, y lo toca materialmente (el insulto, el agravio, la burla, el ridículo, etc.). El lenguaje nos convierte en sujetos en la medida en que nos incluye en un circuito de reconocimiento, por medio del que también nos hace vulnerables. En el otro extremo, lo que la vulnerabilidad pone en juego es la posibilidad de que ese nombre no sea pronunciado sino que por el contrario se lo use para desaparecer, y por tanto nos produzca en el circuito de la abyección. La abyección borrona fronteras, pero no las depone completamente. Contamina identidades, pero no las hace por eso equivalentes.⁵⁹

⁵⁹ Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York, Londres, Routledge, 1997, citada por Fabricio Forastelli en Forastelli, 2002: 123.

En suma, es una conciencia de la fatalidad de ser víctimas de una regla de la cual también se es beneficiario. De ahí que ubicar a los hombres como vulnerados por la masculinidad, a ésta la debilita (Segal, 2008a: 172-173).

Desde el lugar-conciencia de la vulnerabilidad, proponemos la obra de Eduardo Solá Franco, Wilson Paccha y el performance *Transtango* como momentos teatrales, tal como lo es la misma masculinidad. Teatralidad que tanto habilita como destituye de la norma a los cuerpos, pero sobre todo a los cuerpos diferentes.

1.2.3.2. La teatralidad de lo masculino

La masculinidad es algo que siempre está a prueba. El recurso de la virilidad la revela como un proyecto inacabado, que siempre está siendo desafiado. El hecho de que varias masculinidades operen frente a una hegemónica, no disuade el principio de la demostración, que es la que organiza a la virilidad. Ésta exige blandir lo fálico como signo de afirmación, de identidad frente a lo que no lo es o lo que no lo tiene, frente a la diferencia. La virilidad evoca al falo, es una metáfora de la Ley paterna, en tanto su solo emplazamiento activa la mirada, el juicio, la observación a la distinción de lo fálico de lo que no lo es. Independientemente de que esa resolución devenga en misoginia, o en camaradería, o en una no jerarquización de los sujetos implicados en la prueba, la virilidad demuestra la masculinidad, ante los otros o ante sí mismo, pero demostración de algo que está allí y requiere completarse. De esta manera, la virilidad ratifica la incompletion de la masculinidad y convierte a ésta en el ideal regulatorio cuya meta no es alcanzarla sino el mismo camino de su consecución. Así vista, toda masculinidad emplaza a su portador a una teatralización, a asumir el principio activo/pasivo sea en términos permanentes, como en la masculinidad dominante y hegemónica; o eventuales, como en las masculinidades racializadas emasculadas o sobrevirilizadas o en las masculinidades femeninas o feminizadas. En todos los casos, la masculinidad genera una teatralidad que la configura, que la sostiene.

1.2.3.2.1 *Melancolía y fatalidad*

Hemos venido reiterando cómo la masculinidad es la resultante de una operación de expulsión –por tanto de pérdida– de lo corporal en tanto lugar nutricional y materno y apego primordial; así como de lo homosexual por rechazo al deseo femenino devaluado. Y hemos insistido en que en el régimen escópico y luego en la emergencia del sujeto masculino moderno, opera una jerarquía de la mirada sobre el cuerpo, que lleva a devaluarlo y a vivirlo también como una pérdida.

Sobre el carácter de esa pérdida la masculinidad se construye como una melancolía. Ésta consiste en principio “en una especie de duelo provocado por una pérdida” (Chemama y Vadermersch, 2004: 421). Pérdida que no es ajena, que no está por fuera del sujeto: finalmente la feminidad que expulsa reside en su propio cuerpo. Es, por tanto, una pérdida a su identificación narcisista (Freud, s/f), a su pasión por sí mismo, que en el giro reflexivo masculino supone desear la regulación de esa pasión vía la homofobia de la que el mismo sujeto es víctima y que se proyecta cual operación superyoística hacia los otros masculinos. La homofobia sería la expresión más ostentosa de esa melancolía.⁶⁰

Por tanto, la masculinidad hace al sujeto melancólico en la medida en que este sufre en sí mismo la pérdida de lo femenino y de la afirmación positiva de todas las implicaciones de apertura que su cuerpo proporciona. Esa pérdida tiene de entrada tres rasgos que el sujeto masculino evoca ahí donde el cuerpo lo pone en riesgo.⁶¹

⁶⁰ Como ya se señaló, la conciencia de la melancolía puede derivar en cierto romanticismo que pretende suturar en falso la pérdida de lo femenino y del mismo cuerpo. Ese sería el caso de las también citadas políticas sexuales multiculturales como la metrosexualidad (Teixido, 2005) o la misoginia del corporativismo gay (Almeida y Vásquez, 2010).

⁶¹ Lugares/zonas corporales que ponen en riesgo a la masculinidad son, por ejemplo: la sensación anal, la emergencia del cuerpo al recibir o brindar afecto, o la exaltación misma de la masculinidad de musculatura hiperbolizada.

El primero tiene que ver con el hecho de que lo que se pierde existe porque es evocado, tanto porque el cuerpo mismo lo convoca como porque la exacerbación de la masculinidad, que insiste en la represión de lo no masculino como en los ejércitos por ejemplo, mantiene en suspenso lo que para esa masculinidad es un riesgo, una fantasía no deseada y una amenaza.⁶² Por tanto, lo que se pierde es lo que siempre está allí, nunca ha faltado y el sujeto masculino “lo posee por medio de su pérdida misma y esta posesión ahoga el deseo” (Chemama y Vadermersch, 2004: 423).

El segundo tiene que ver con el vínculo amoroso con el que se suele defender y procurar la masculinidad, como en los rituales viriles, en donde lo más amado es el cuerpo masculino que logra vencer a lo femenino, controlarlo y hasta supuestamente expulsarlo. Esa masculinidad fija en el resultado de la virilidad un vínculo amoroso que al amar al cuerpo afectado, amputado, desmembrado de femineidad, ama también su muerte. Este apego amoroso hace de la melancolía una expresión sintomática en donde el sujeto ama eliminar lo femenino como si amase a algo más que a sí mismo. No es de extrañarse que se celebren los triunfos de la masculinidad como una metáfora del triunfo de lo masculino sobre su opuesto, como si el sujeto masculino gozara con “la satisfacción de reconocerse como el mejor de los dos, como superior al objeto” (Freud, s/f: 13).

El tercer rasgo, derivado del anterior, tiene que ver con la toma de conciencia de los efectos destructivos que esa masculinidad procura en el cuerpo humano. Por esta vía, la masculinidad melancólica puede llevar a su propia destitución simbólica, a la simbolización de lo forcluido y, por tanto, al advenimiento de una muerte, real o metafórica, en la “que ya no hay palabra posible, ni posibilidad de dirigirse al Otro, salvo en ese instante en que el sujeto, llegando al extremo de su ‘des-ser’, cae y se reencuentra al fin [...] en la muerte” (Chemama y Vadermersch, 2004: 423). Este proceso, que sería el límite de la masculinidad melancólica, y que finalmente el cuerpo mismo no lo

⁶² La masculinidad patológica ocupa el centro en la vida militar: “debilidad y ansiedad masculina por no alcanzar el ideal hiperbólico de dominio y maestría” (Martínez Oliva, 2005: 322); es una masculinidad que encuentra su salidad en la violencia y la guerra.

resiste y lo vive dramáticamente (en enfermedades coronarias o en accidentes cardiovasculares, por ejemplo), es absorbido en un sistema opresivo de relaciones de género que ofrece un después de esa destitución simbólica. Esa oferta es un estado de situaciones en donde las formas crueles de afirmación de la masculinidad son ratificadas (como la violencia de género), así como el principio activo/pasivo que domina la generización de los cuerpos.

La masculinidad melancólica, entonces, consiste en el duelo por una pérdida que actualiza y revaloriza al objeto perdido en la negación de la añoranza erotizada de esa pérdida. Pérdida en cuya conciencia ella misma es superada por la vía del “retorno de lo reprimido” (Marcuse, 1969). Pérdida y evocación melancólica que en términos de políticas corporales suponen un giro reflexivo del sujeto, tal como lo denomina Žižek (2001). Este giro consiste en “la inversión de la regulación del deseo en deseo de regulación” (311). El deseo de regulación opera sobre lo que la masculinidad debe dejar de lado, expulsar, para poder emerger como tal. Así, si la evocación de lo femenino supone la ensoñación erótica con la satisfacción que proveía lo nutricional, el deseo de regulación hará que la masculinidad se satisfaga en reprimir aquello que provee una satisfacción primordial. Esa regulación, por tanto, es pérdida, y su evocación erótica negada es la melancólica.

La evocación melancólica es por aquello que la masculinidad expulsa, rechaza, reniega para ser tal. Una melancolía que es constatación de lo inalcanzable del goce por la pérdida de lo que lo propiciaba; pero a la vez una pérdida que opera como el grano de sal que “mancha la existencia del sujeto” (313). Así pues, la masculinidad, para saberse tal, requiere, en el rito de la virilidad por ejemplo, saber que ha perdido –en este caso lo femenino y al cuerpo mismo como experiencia sensible en tanto lugar pasivo y devaluado en la dupla activo/pasivo–; pero pérdida que, además, debe ser negada en su añoranza. La masculinidad como melancolía, por lo tanto, sabe de la pérdida, la requiere, pero a la vez la añora. Es, por tanto, un proceso en el que lo expulsado no está fuera sino integrado en la subjetividad masculina por efecto de la afirmación negativa. Lo expulsado –por tanto lo femenino y lo corporal mismo–, es integrado por la melancolía, esta es fiel a lo perdido, “no renuncia a

su apego al objeto perdido. Se descubre así un movimiento de regreso: es el del objeto perdido que vuelve como resto en la melancolía” (Cevallos, 2012: 98)

Masculinidad melancólica, además por efecto del renunciamiento del amor homoerótico narcisista en dos momentos. En el primero por la pérdida de esa identificación narcisista que resulta del sobrexcedente de placer que el adulto transfiere al cuerpo del niño fijando, en la insistencia en la generización de la criatura, el placer erótico en lo fálico/castrado. En un segundo momento, la renuncia es a un momento placentero en los varones que tiene que ver con la relación especular, narcisista y de apego erótico con la identificación paterna, con aquel objeto de deseo materno que le devuelve al niño una imagen agrandada de lo que él es, como un superego que ratifica al narciso.

Resumiendo, la melancolía en la masculinidad es la conciencia de lo que ésta pierde y renuncia para saberse tal. Ahora bien, en otro nivel, la relación entre masculinidad y melancolía tiene que ver con la falta. La masculinidad, al igual que la pulsión de muerte, encuentra satisfacción y goce –placer de dolor, según Zizek (2001: 320)–, no en su consumación sino en el camino a la meta. Esta en sí es inalcanzable, su consecución es lo que propiciaría el goce, la satisfacción y la gratificación. La imposibilidad de la masculinidad alienta su búsqueda, la que es gozosa. La melancolía en la masculinidad opera, por tanto, ratificando la falta y garantizando la gratificación en la consecución del ideal regulatorio.

Ahora bien, la dupla contradictoria entre pérdida y falta va a configurar la fatalidad como el teatro de la masculinidad. Al mismo tiempo, esa fatalidad es una cierta conciencia silenciosa de la vulnerabilidad del cuerpo en el régimen de la masculinidad; una vulnerabilidad que acompaña a la masculinidad animándola a superarla; que se presenta como “evocación/invisible” aun en los lugares dominantes de la jerarquía binaria. Conciencia de la finitud, pero fatalidad de destino, del sino de un cuerpo que se desagrega como condición de supervivencia.

A partir de este conjunto de enunciaciones nos aproximaremos a las propuestas de Eduardo Solá Franco, Wilson Paccha y el performance *Transtango*. Pero será la obra del primero, la que nos permitirá desplegar con mayores implicaciones las nociones de melancolía y fatalidad.

1.2.3.2.2. Parodia e histrionismo

El segundo escenario en el que la masculinidad se teatraliza está determinado por dos recursos justamente teatrales. Son la parodia y el histrionismo, la primera actúa por vía de la metáfora, el segundo por la exageración expresiva.

La virilidad puede ser vista como una expresión paródica en el sentido de que actúa como una metáfora del falo; de la interdicción paterna; de aquella presencia omnipresente y patriarcal que basta con ser evocada en los artilugios del lenguaje, para que conmine al orden, a la disciplina, a la jerarquización del cuerpo. En suma, la virilidad es una parodia metafórica que advierte sobre la vigencia o riesgos del principio activo/pasivo como rector de la masculinidad.

Ahora bien, la parodia invierte el orden del signo, desestabiliza el significante y establece con el referente la ambigüedad atracción/rechazo. Quizá esa es la fuerza más provocadora de la parodia; que la convierte en una antesala de la transgresión, e incluso permite dudar del carácter disruptor de la misma, aproximándonos a la abyección que es el nivel más problemático de la desestabilización normativa.

Pero la parodia también tiene la fuerza de la lógica carnavalesca; esto es, que su inversión del orden significante inscribe la temporalidad; la finitud de su transgresión; el carácter simbólico de la misma y, por tanto, sus límites en tanto representación. De allí que, en el entorno de las masculinidades, la parodia *drag queen* así como desafía a la feminidad y a la masculinidad al exacerbar sus rasgos más estereotipados; conmine a la restitución de la estabilidad binaria como reacción al vacío al que es llevado el sujeto masculino

por la ridiculización de sus engranajes constitutivos. La parodia *drag queen* no deja de ser una crítica al binario, afirmándolo en la ocupación histriónica de lo femenino.

La masculinidad puede ser entendida como una gran parodia de la Ley paterna; como su metáfora ansiosa, en la medida en que la masculinidad debe probarse, debe ser emplazada al terreno de la teatralización viril y en ella correr tanto el riesgo de ser destituida como la gratificación de ser reafirmada. Virilidad metafórica y teatralizada, en el sentido de que para negar lo que la opone, debe sentir la pérdida del objeto melancólico; debe ser atravesada por esa pérdida; debe experimentar eróticamente en su cuerpo –aunque sea como una simple evocación– aquello que se esmerará por someter. Teatralización riesgosa, parodia de corta duración, que conmina a la norma en medio de la ansiedad por su desestabilización.

El otro elemento de la teatralidad tiene que ver con el histrionismo. Si por tal denominamos a la exageración expresiva, el guiño viril lo es, aún en sus formas corporales más sobrias así como en su ubicación en el intertexto en la superficie del discurso textual. Ahora bien, si por histrionismo entendemos a aquello que se exagera y se desborda, no hay mejor escenario que lo popular para asistir a su teatralización.

El arte moderno que emerge en Ecuador con el indigenismo y luego se consolida con la neofiguración, construyó un sujeto masculino subalterno “como objeto sublime de la conciencia occidental” (Rodríguez, 2008a: 27). Un arte que abstraigo al cuerpo del arraigo a la materialidad, a la cultura, a la geografía y a la tradición populares, que y fue tan inmaterial como universalizante en la remarcación del estereotipo. La exotización, fatalidad y resignación con las que el indigenismo generizó el cuerpo del indígena; y la abstracción de lo telúrico que la neofiguración propuso; revelan las dificultades del sujeto mestizo para con su mismo mestizaje. El arte moderno permitió eludir esas dificultades en “representaciones abstractas que se pretenden universales” (Rodríguez, 2008a: 27). Si el arte moderno en nuestro país fue una excusa para no “representarnos a nosotros mismos en nuestro anclaje

material, perceptivo, geográfico, cultural o social sin referirnos a un universal abstracto y desterritorializado” (27), lo popular que pretendió administrar siempre le excedió. No nos referimos a lo popular en tanto la categoría moderna de pueblo y por tanto clase. No nos referimos ni al exotismo del folklore ni a la idealización romántica del costumbrismo (García Canclini, 1990). Afirmamos lo popular en términos de su exceso y desborde, de su disposición irrenunciable a lo público y de su disputa y tensión constitutivas con lo civilizatorio. Lo popular a lo que nos referimos es una embestida, desde dentro, a lo hegemónico.

En esa dimensión de lo popular tienen cabida lo histriónico y lo paródico. Es más, el histrionismo remite a lo popular aún cuando permanentemente se trata de normarlo, como en el caso de las feminidades trans que por mostrar una feminidad histriónica –que evoca a lo “masculino forcluido”–, son expulsadas de los límites de lo público.⁶³

Histrionismo y parodia que, ubicados por derecho propio en lo popular, nos devuelven al cuerpo como una resulta de lo que la modernidad expulsó; un cuerpo precarizado como expresión de su excedencia; un cuerpo devaluado en la jerarquía masculina y escópica. En suma, un cuerpo grotesco que, “a diferencia de lo cánones modernos [...] no está separado del resto del mundo, no está aislado ni acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. [...] Un cuerpo [...] eternamente creado y creador” (Bajtín, 2003: 25).

Precisamente, Wilson Paccha y el performance *Transtango*, al utilizar el histrionismo y lo paródico como estrategias de enunciación y representación, generan unos cuerpos masculinos grotescos en la medida tanto de su emplazamiento público, como de la transgresión de los códigos visuales del canon corporal.

⁶³ Como sucede con el insistente acoso policial que sufre la población trans en la ciudad ecuatoriana de Guayaquil, en cuyas zonas intervenidas bajo el criterio de “regeneración urbana” dicha población es expulsada (Sancho, 2011).

En la obra de Paccha, lo grotesco emerge por la estridencia del color y la forma; por el desborde y patetismo de sus personajes; por las apelaciones constantes a la cultura popular. Es un cuerpo que lo mismo es seminal como nutricio; que emplaza a la vida tanto como a la muerte; que no es simple evocación sino presencia material en la misma obra plástica. Y en el performance *Transtango*, lo grotesco surge por la arrogancia de unos cuerpos que se arriesgan por la destitución identitaria; por unos cuerpos que contienen toda la información generizada, sin jerarquizarla, sin fragmentarla y sin eludirla; por unos cuerpos que emplazan al orden colonial heteronormativo, pero que en un movimiento sensualista, exceden al formalismo de la mirada, a la ocupación privilegiada del ojo patriarcal.

Cuerpos los de Paccha y los del performance *Transtango*, que hacen de la desestabilización un lugar grotesco y perturbador para la mirada normada y escópica.

1.2.3.2.3. La inestabilidad identitaria

La inestabilidad identitaria es el tercer escenario de la teatralidad masculina. Entendida como el reverso del orden heterosexual, esta inestabilidad tiene que ver tanto con las fuerzas históricas que clasifican, jerarquizan y autorizan un lugar social para el cuerpo; como con la resistencia a la normatización. Tiene que ver además con el lugar del cuerpo como despojo desde el que siempre emerge la masculinidad como una identidad estable, fija y encerrada en sí misma.

Pero la inestabilidad identitaria sobre todo implica tanto un nivel de conciencia de los mecanismos de la masculinidad para emerger como tal, como con las consecuencias de esa emergencia. Es decir, la inestabilidad oscila entre un *en sí* que es el lugar del mismo cuerpo como totalidad no fragmentada; y un *para sí*, que es la conciencia de la normatización y de sus efectos en la misma corporalidad. En este segundo momento de la oscilación se inscribe la propuesta performática *Transtango*, en tanto la inestabilidad

identitaria sobre la que se apoya es una crítica tanto a los modelos de “interiorización” y “epidermización” (Fanon, 2009: 44) de la norma corporal, como a la deshumanización a la que conduce la normatización corporal, racial y económica.

Transtango junta en el escenario a un transmasculino con una bigénero (Almeida, Vásquez, 2010), unidos en la sensualidad heterosexual que exige el tango, pero parodiándola desde el contacto entre una *drag queen* y un *drag king*. Solo en esta enunciación, *Transtango* ya transgrede los anclajes de la estabilidad indentitaria masculina que básicamente lo que hace es vincular de manera forzosa la identidad masculina a los hombres y la femenina a las mujeres. De esta manera, ambas vestiduras en escena vuelven a la heteronorma inestable, riesgosa, seductora..., destituyéndola, en tanto logran hacer del contacto homoerótico un emplazamiento político puesto que colocan la identidad genérica en “una lucha no solo contra las definiciones de la masculinidad y de la homosexualidad tal y como son reiteradas e impuestas por los discursos sociales heterosexistas, sino también contra esas mismas definiciones tan seductora como fielmente reflejadas por aquellos cuerpos masculinos (en buena medida inventados y contruidos culturalmente) que llevamos en nosotros mismos como inagotables fuentes de excitación” (Bersani, 1995: 96).

Transtango nos permite además entender la inestabilidad identitaria al menos en dos líneas de interpretación de la erótica sobre la que se asienta. En la primera, este performance procura una reacción de identificación/desidentificación vía el placer visual escópico y por la evocación afirmativa de lo excedido en el momento de la masculinización normativa del transitorio personaje femenino. En esa reacción se inestabiliza la distancia y carencia corporal que provoca lo escópico, y se critica al placer en la desposesión de lo humano que generan los protocolos clasificadores. De esta manera, se logra cuestionar, vía la crítica a la relación escópica, a la interiorización de la mentalidad opresiva en el deseo homosexual que, sin esta crítica, combina y confunde, como todo deseo sexual “pulsiones de apropiación y de identificación con el objeto del deseo” (Bersani, 1995: 96).

La otra línea de interpretación tiene que ver con la relación entre emergencia de lo inhumano como consecuencia de la inestabilidad de lo humano y el excedente de placer. *Transtango*, al desplegar su crítica sobre la normatización de los cuerpos, lo hace también sobre la formalización visual que la sostiene. Esta crítica es un emplazamiento a la fobia al cuerpo como miedo a lo biológico –parafraseando a Fanon (2009: 147)–; que se revela en el miedo al vacío identitario al que conduce la crítica al binario. En esta crítica, lo que surgen son unos cuerpos patetizados por el reconocimiento de su exclusión constitutiva. Unos cuerpos que intercambian, interceptan y combinan lo masculino con lo femenino para colocar al sujeto en la zona de la generización, que es la zona de la inhumanidad, la zona de la no clasificación, la zona que hace posible el discurso de lo humano.

Y en esta acción de desestabilización, de inestabilidad identitaria, estos cuerpos procuran un terror ambiguo: terror gravoso y placentero al reconocer que la “internalización” de la opresión es placentera en tanto produce un espacio de reconocimiento social, de humanidad formateada. Placer que es excedente puesto que nunca podrá dar cuenta de un cuerpo emancipado.

Transtango, en su crítica a la heteronormatividad nos devuelve un cuerpo ampliado, en su multivocidad, sin fragmentaciones, pero también con las tensiones inscritas por la norma. Al poner a consideración de la subjetividad esta potente transgresión, *Transtango* sugiere una destitución de esa humanidad formateada por otra que no exige clasificación; o, desde otro punto de vista, reivindica la inhumanidad como signo de resistencia y autonomía corporales. Y en ese gesto, la propuesta deviene en placentera. Es el placer de la irrupción y quizá del desplazamiento a la zona de lo abyecto, en donde el cuerpo, desde su materialidad integral, se resiste a la normatización, aunque sea *queerizada*.

Estamos, por tanto, ante una crítica a las políticas del cuerpo que lo enuncian como verdadero; crítica, entonces, a la articulación entre el discurso y el poder “[que] es lo que hizo Verdadero a ese régimen [de lo verídico/corporal],

lo que permitió a ese régimen hablar de la identidad, en nombre de la verdad, para el resto del mundo” (Hall, 2013: 349).

CAPÍTULO 2

SOLÁ FRANCO: EL MASCULINO FATAL

La obra plástica de Eduardo Solá Franco (Guayaquil, 1915-Santiago de Chile, 1996) está presente en casi todo el siglo XX, y para intentar entenderla como un momento estético que problematiza las representaciones del cuerpo y la masculinidad en Ecuador, es importante empezar contextualizando las coyunturas económicas, políticas y culturales que se suceden en el país andino, y también las de fuera de ese territorio, sobre todo porque, a pesar de que el artista tiene como punto de partida y referencia vital a su natal Guayaquil, gran parte de su vida y de su producción artística se realiza allende las fronteras ecuatorianas.

Durante el siglo XX el campo del arte en Ecuador posicionó un deber ser del artista, pero además unas tematizaciones que se han manteniendo a pesar de la expansión del campo artístico sucedido en el país con contundencia e institucionalmente en la década de los noventa.⁶⁴ El quehacer artístico en la primera mitad del siglo XX estuvo signada por el indigenismo, una corriente que a decir de críticos como Marta Traba (Rocha, 2011), supuso al inicio un posicionamiento del arte ecuatoriano en la escena artística internacional, pero

⁶⁴ Algunos teóricos e historiadores del arte en Ecuador refieren, y con razón, al trabajo de artistas como Araceli Gilbert, Manuel Rendón Seminario y Lloyd Wulf, en la década de los cincuenta, como iniciadores del arte contemporáneo ecuatoriano (Jaramillo, 2012). No obstante, el arte contemporáneo institucionalmente se consolida en el país en la década de los noventa como consecuencia del agenciamiento de una nueva generación de artistas cuya producción circula en redes discursivas tan dispares como el activismo político, las residencias de arte o los pocos concursos de arte periódicos. Además de esta presencia contundente, suma a la situación actual del arte contemporáneo ecuatoriano una gestión institucional pública comprometida con la promoción tanto de obras como de procesos y prácticas artísticas contemporáneas; una presencia creciente de la academia en el debate teórico contemporáneo; y una renovación de los espacios canónicos de circulación como los salones y los museos.

que luego devino en una endogamia crítica de la que da buena cuenta el ya referido Salón Mariano Aguilera (Oña, 2010).⁶⁵

El artista, como la vanguardia de la sociedad, era el llamado a ser el portaestandarte de la nueva objetividad; pero además era el que proponía unas tematizaciones que emparentaban con el discurso político que en el momento estaba marcado por la impronta del socialismo, el comunismo y los movimientos de izquierda (Robles, 2006; Greet, 2007; Zapata, 2010;). En ese contexto, la masculinidad en la que se veía envuelto el artista y la que representaba, era justamente la del salvador y la del salvado. Para el indigenismo el deber ser del artista era junto a los oprimidos, generalización que, como la de pueblo, lo popular y lo étnico-racial, estaban dominadas por la interpretación de la inequidad desde la perspectiva marxista de clase.⁶⁶

Eduardo Solá Franco (a continuación nos referiremos a él como Solá Franco) se asumió, a su manera, en el lugar mesiánico del artista; pero su homosexualidad latente y su extracción de clase burguesa suponían para los intelectuales y artistas de la época todo un riesgo ideológico y moral.⁶⁷ Solá Franco era un hombre no capacitado para ser el artista que el momento político reclamaba al arte en Ecuador, de la misma manera que no lo estaba otro gran maltratado, Pablo Palacio (Robles, 2006; Falconí, 2008, 2011). Su masculinidad molestaba, incomodaba, acechaba; era una masculinidad no hegemónica y, por tanto, no tenía la autorización –tanto de la *intelligentzia* como de la élite económica y social a la que se pertenecía el autor– para existir públicamente.

⁶⁵ En el Capítulo 1 ya hicimos referencia a este salón. De esa información destacamos que este concurso es el más antiguo del país y que en el año 2012 sufre una renovación profunda que implicó pasar de la figura del salón a la de premio, y además comprometerse con el auspicio en la formación de los jóvenes artistas de la escena contemporánea ecuatoriana. Este cambio vino precedido de décadas de estancamiento del salón que, de manera sintomática, privilegió y estimuló las tendencias estéticas canónicas como el indigenismo y la neofiguración.

⁶⁶ Rastrear en el tiempo y geográficamente esta acción de generalización estética nos lleva a constatar que la misma ya sucedió a fines del siglo XIX en el desarrollo del orientalismo europeo. Esta tendencia estética suponía una generalización de los pueblos conquistados en Asia vía su exotización, lo cual precedía y muchas veces se imponía a la singularización del sujeto (Said, 2008).

⁶⁷ Respecto de la obra de Solá Franco, el crítico ecuatoriano Cristóbal Zapata señala que aparece “precisamente en un momento en que la *intelligentzia* ecuatoriana libraba una ardua batalla entre una minoría que acogía ardorosamente las poéticas de vanguardia y una mayoría que defendía a rajatabla el papel social del arte y la literatura” (Zapata, 2010).

Es sobre esa masculinidad que pondremos todas las herramientas analíticas, pues consideramos que es allí donde Solá Franco se vuelve grande y perturbador. Hay quienes pretenden restituir la obra de Solá Franco como una impronta en el arte ecuatoriano (Kronfle, 2010); nosotros creemos que ese entusiasmo debería trasladarse a ponderar lo que consideramos es lo más rico y profundo del artista: su peculiar forma de enunciar la masculinidad, tanto en relación para el medio artístico ecuatoriano como para los tiempos en que lo hizo. De hecho, el artista es grande en la medida en que propone lo homoerótico en Ecuador y América Latina, apenas iniciada la década de los cuarenta, cuando el indigenismo propugnaba una masculinidad emasculada para el sujeto indígena y una mesiánica y heroica para el artista. Hay críticos para quienes tematizaciones como la señalada vuelven al artista pionero en el campo cultural de la región, más allá de la calidad o no de su obra (Dupuy, 2011). Pero Solá Franco irrumpe con su homoerotismo con gran habilidad y maestría pictóricas; sus autorretratos, por ejemplo, son la prueba de cuán avanzado llegó a ser el artista en el manejo del trazo, del color o de la profundidad.

Por lo tanto, la masculinidad a la que asistimos se consigna como un proyecto visual de gran manufactura que remite a un acumulado estético que resulta de la vocación de acopio con la que Solá Franco conoció el arte europeo, sobre todo renacentista. Y es un proyecto de masculinidad que remite a una serie de fobias y transgresiones respecto al cuerpo que se vehiculan en lo que hemos denominado melancolía y fatalidad masculinas en una misma obra. Es en este contexto teórico que más adelante desarrollaremos las dimensiones de masculinidad, homosexualidad y homoerotismo presentes en la obra de Solá Franco, así como las que creemos posibles rasgos de disenso y fuga de las masculinidades hegemónicas y dominantes. Para revisarlas trazaremos unas cuantas pistas biográficas, tanto de la trayectoria vital del artista como de sus influencias estéticas y de su participación en el campo del arte internacional. Seguidamente situaremos nuestra apreciación sobre la distinción entre homosexualidad y homoerotismo presentes en la biografía y obra del autor. Luego examinaremos, desde las nociones de melancolía y

fatalismo, algunos rasgos problemáticos y decisivos en la puesta en escena de la masculinidad en Solá Franco y que tienen que ver tanto con su filiación al simbolismo, su manejo del retrato, así como con la noción sacrificial del cuerpo, el manejo del deseo, la desnudez y el erotismo.

Es preciso señalar que el análisis que proponemos se lo hace cruzando rasgos biográficos, artísticos y culturales del artista, básicamente en su obra pictórica. Solá Franco es un artista multidisciplinar y prolífico. Sus trabajos literarios, dramáticos, coreográficos e incluso cinematográficos, tienen en la pintura su punto de referencia, de partida y de llegada: para el artista, la pintura es su razón de ser (Solá Franco, 1996) y en ella el homoerotismo y la masculinidad tienen presencia casi exclusiva. Esta es la justificación para que en esta investigación hayamos preferido detenernos en su obra pictórica. Ahora bien, la obra plástica de Solá Franco es prolífica más en cantidad que en tematizaciones. Junto a sus cuadros, las casi 3.600 páginas ilustradas del diario gráfico de su vida (Kronfle, 2010) nos dan idea de cuán intenso y comprometido para el autor era el oficio de pintar. De todo ese enorme bagaje hemos optado por sus retratos, en donde el autor, como veremos más adelante, llega a niveles de expresividad destacados respecto a la masculinidad homoerótica. Además hemos recurrido a distintos cuadros que sin ser autorretratos hablan con contundencia de las búsquedas y propuestas homoeróticas del artista. Esta producción ha sido agrupada en las tematizaciones desde donde abordaremos las relaciones entre masculinidad y representación artística, y aunque algunas obras permitan un mayor y casi exclusivo análisis sobre tematizaciones específicas, otras obras serán de utilidad para reflexionar más de un tema. En su debido momento se irán citando las obras con la codificación respectiva.⁶⁸

⁶⁸ Para trabajar las obras del artista se recurrirá a dos de sus más importantes catalogaciones: la primera es la que se hiciera en 2004 en el contexto del "Proyecto Umbrales del arte en el Ecuador", en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo en Guayaquil; proyecto concebido y dirigido por Lupe Álvarez y que tuvimos la posibilidad de conocer gracias a la colaboración generosa de la historiadora Malena Bedoya. Para nuestra investigación se utilizará la numeración empleada en la catalogación "Obras precuradas" referidas a Solá Franco. La segunda catalogación es la realizada para la muestra "Solá Franco: el teatro de los afectos", que se llevó a cabo en el 2010 en el Museo Municipal de Guayaquil. De esa muestra, la catalogación que utilizaremos es la empleada para la publicación *Solá Franco: el teatro de los afectos*, editada por Rodolfo Kronfle y Pilar Estrada y publicada en el 2010. Para ambos

2.1. BIOGRAFÍA

Solá Franco nace en Guayaquil en 1915 y fallece en Santiago de Chile en 1996. Hijo de una acaudalada y próspera familia catalano-ecuatoriana dedicada al comercio internacional, su vida fue dedicada casi exclusivamente a desarrollar sus inquietudes estéticas, en parte gracias a la posición económica de su familia y progresivamente debido a su propia gestión personal (Solá Franco, 1996). Su primera infancia la vive en medio del disfrute palaciego en Guayaquil y los primeros viajes a Europa.⁶⁹ Son años “felicísimos” (184) de relativa tranquilidad. Pero los recursos imparables con los que la familia apoya desde temprana edad la formación artística de Solá Franco⁷⁰ en Ecuador y Europa, sufrirán una merma cuando llega la recesión mundial en la década de los treinta y el negocio del cacao, en el que al parecer estaba comprometida la familia Solá Franco,⁷¹ se ve afectado drásticamente (Chiriboga, 1988). No obstante, el apoyo, aunque mermado, que recibe de su familia le permitirá seguir formándose y viajando por Estados Unidos, América Latina y Europa. De sus estancias más significativas, para el autor lo son de manera iniciática sus primeras temporadas en Estados Unidos.⁷² Viaja allí desde los diecinueve años y a partir de ese momento Solá Franco va a desarrollar, a nuestro modo de ver, cuatro rasgos importantes en su trayectoria artística y en su relación con el

casos se cita el nombre de la obra y cuando no existe este dato se consigna “Sin título”; luego se cita en paréntesis: año o años de la obra y de no constar este dato se designa f/aprox. (fecha aproximada) o s/f (sin fecha); luego se refiere la fuente, en el caso de la publicación *Solá Franco: el teatro de los afectos* se cita “Kronfle y Estrada, 2010”, y en el caso del “Proyecto Umbrales...” se cita “Umbrales”; finalmente se consigna el lugar exacto de ubicación de la obra, en el caso de la publicación se cita el número de página y en el caso de Umbrales se cita el número en el catálogo “Obras precuadas” seguido del número general de la catalogación.

⁶⁹ Un ejemplo de cuan holgada era la vida de Solá Franco en su infancia lo constituye uno de sus relatos de sus viajes por Europa partiendo desde Barcelona. En esos viajes el autor relata que les era usual, tal como lo hacían las burguesías comerciales y terratenientes ecuatorianas de la época, viajar “con algunas personas de servicio traídas de Guayaquil” (Solá Franco, 1996: 184).

⁷⁰ Respecto al apoyo paterno la historiadora del arte María Barrera-Agarwal señala: “Sus padres, según todo testimonio, han sido particularmente sensibles a los requerimientos originados en su vocación artística y en su personalidad” (Barrera-Agarwal, 2010a: 173).

⁷¹ Solá Franco relata así esa parte de la biografía familiar: “quebró la bolsa de Nueva York y, en ese fragor, descendieron los precios de nuestro cacao” (Solá Franco, 1996: 186).

⁷² En la detallada investigación que María Barrera-Agarwal hace de las temporadas de Solá Franco en Estados Unidos, la historiadora de arte afirma que “la experiencia neoyorquina ha transformado a Solá Franco en aspectos mucho mayores que el lenguaje” (2010a: 177).

campo del arte: el primero tiene que ver con su aparente facilidad para armar redes de apoyo en el campo artístico entre las élites culturales de los lugares a los que va.⁷³ El segundo rasgo que inicia en Estados Unidos es una suerte de conciencia culposa entre su creciente práctica de viajero trashumante y cosmopolita y sus reiterados y traumáticos retornos a su lugar de origen.⁷⁴ El tercer rasgo es la adscripción en su imaginario de vida de algo que ya se prefiguraba en su niñez: la obsesión por las formas y modos de vida de la decadente aristocracia europea, así como por los hábitos palaciegos que retrató en su estancia en Estados Unidos y que con gozo vivió más tarde en Europa.⁷⁵ Y el cuarto rasgo, que organiza los tres anteriores, es su determinación a pintar y a resolver su identidad en el arte y para el arte. Estos rasgos van a ser constantes en toda su vida personal y artística.

Desde estos rasgos constantes en la obra de Solá Franco, apreciamos más de una contradicción en la misma obra del pintor. Dichas contradicciones nos llevan a interrogarnos cómo un artista con una obra erótica tan irruptora en Ecuador y América Latina haya sostenido fuertes apegos a la jerarquía católica (Kronfle, 2010), a la parafernalia decadente de la aristocracia europea,⁷⁶ y al

⁷³ Algunos ejemplos al respecto: en Nueva York Solá Franco logrará el patrocinio de Edmund William Graecen, una “figura indispensable en la historia de la pintura impresionista estadounidense del siglo veinte” (Barrera-Agarwal, 2010a: 175); también en Nueva York es patrocinado luego por Camilo Egas, pintor costumbrista ecuatoriano, profesor y figura artística destacada del realismo social que en ese entonces se promovía en Estados Unidos (Dupuy, 2011); en París André Maurois, novelista y ensayista francés de gran reputación y prestigio, auspiciará la que el autor considera como su mejor muestra en 1949 (Solá Franco, 1996: 192); también en Francia departe en el círculo del destacado artista y sobre todo cineasta Jean Cocteau, de quien es amigo personal; de vuelta a Estados Unidos se vincula a la compañía de Bob Joffrey, fundador de “Robert Joffrey Ballet”, una de las academias de danza contemporánea más prestigiosas de ese país (Solá Franco, 1996; Barrera-Agarwal, 2010a; Dupuy, 2011).

⁷⁴ Solá Franco desde pequeño refiere de manera casi traumática las temporadas en las que debe volver a Ecuador. Ya sea por lo que él considera no es un ambiente propicio para el arte o la cultura, ya sea porque su obra y su persona son condenadas, o ya sea porque en Ecuador él considera que no puede hacer todo lo que quisiera hacer en el campo del arte, Solá Franco siempre va a reportar molestia en su regreso a su país natal. Por ejemplo, en la década de los cincuenta, y luego de una temporada en París que él consideraba como triunfal, cuando vuelve a su país natal recuerda esa decisión en estos términos: “siguiendo mi mala costumbre, decidí volver a Ecuador. [...] No logré hacer absolutamente nada” (1996: 192).

⁷⁵ Del tiempo en Nueva York, en los años treinta, Solá Franco lo evocará de la siguiente forma: “Me obsesionaba la elegancia de las mujeres, su belleza y el oropel de los clubes nocturnos” (1996: 187).

⁷⁶ “Siempre he tenido obsesión por todo lo que se refiere al París del Siglo XVIII y los reyes, las intrigas de la corte, María Antonieta y la Revolución; quizá como contraste al lugar donde nació, desprovisto de historia y esplendor”, en Eduardo Solá Franco, *Al pasar*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 2008: 335; citado por Kronfle, 2010: 48.

clasicismo de la arquitectura, el vestuario o el modelaje femenino europeos. Nos interrogamos además cómo en la mentalidad de un artista heterodoxo para la época puede subsistir la noción de la función social del arte como expresión excelsa de la naturaleza humana y como faro de la sociedad, mientras a contracorriente tiene conciencia de un lenguaje pictórico como el simbolismo que le sirve de artilugio para vehicular un homoerotismo con fuertes cargas de individualidad y narcisismo. ¿Cómo puede combinar el autor su asunción profética como artista con su pasión visual y casi solitaria hacia los cuerpos masculinos, a sus pectorales y piernas, cual mirada que se “chorrea” (Didi-Huberman, 2007: 14) ensimismada sobre el modelo y el espectador? Finalmente, los “apegos apasionados” a su madre y a lo materno, ¿serán el límite de la irrupción de Solá Franco o volverán a su obra más provocativa, perversa y transgresora?

Una primera evacuación de estas indagaciones nos lleva a reparar en la proveniencia oligárquica del artista, lo que le permite viajar y conocer las formas variadas de sexualidad y erotismo que el desarrollo capitalista propiciaba en Estados Unidos y Europa hacia fines ya del siglo XIX (D’Emilio, 2006). Pero a la vez, el carácter conservador de Solá Franco respecto a su familia y a su religiosidad (Solá Franco, 1966) lo que hace es revelar lo que John D’Emilio denomina como “naturaleza contradictoria de la relación entre capitalismo y familia” (2006: 70). Esto es, que el capitalismo, en su expansión, apertura y desagrega a la familia nuclear, lo que permite a hombres y mujeres agenciamientos eróticos de distintos tipos, entre ellos el homosexual. Pero por otro lado, el mismo capitalismo, que tiene en la familia patriarcal una de sus piedras angulares, “conduce a la gente hacia familias heterosexuales: cada generación madura habiendo internalizado un modelo heterosexista de intimidad y relaciones personales” (71).

Con este señalamiento, que consideramos como uno de los marcos de referencia críticos que explican la contradicción entre la obra homoerótica de Solá Franco y el conservadurismo en su vida familiar, proponemos a continuación algunos datos contextuales a nivel ideológico y cultural, para derivar seguidamente en el desarrollo de la distinción entre homosexualidad y

homoerotismo, y luego proponer las nociones de melancolía y fatalidad como lugares de enunciación del artista que se remarcaran tanto en el desarrollo de su lenguaje estético particular así como en las implicaciones con el homoerotismo masculino.

2.2. CONTEXTO IDEOLÓGICO Y CULTURAL

La primera mitad del siglo XX en Ecuador tiene algunos rasgos sobresalientes que destacamos para ubicar el contexto ideológico y cultural del momento. 1895 es un año considerado simbólico en Ecuador (Tinajero, 1988) puesto que supone el inicio de la Revolución liberal que trajo consigo cambios profundos respecto al Estado terrateniente y confesional heredado de la Colonia.⁷⁷ Con este precedente, las primeras décadas del siglo XX en Ecuador están marcadas por una serie de improntas en el campo económico, político y cultural.

En el plano económico, en el primer tercio del siglo sucede un declive significativo de la bonanza cacaotera.⁷⁸ La economía del país, que se había adscrito al capital internacional vía la acción de las burguesías exportadoras y costeñas, dependía en gran medida de las rentas producidas por la exportación de cacao.⁷⁹ Por su parte, las burguesías que se habían dedicado a la producción y exportación de cacao, entre las que, por el testimonio vago de

⁷⁷ La Revolución liberal supuso el inicio de la modernización del Estado ecuatoriano en el afán de superar su carácter confesional. A la creación de periódicos, apertura de bancos y desarrollo del transporte ferroviario y aéreo, se suceden políticas de ordenamiento urbanístico y de salubridad pública, así como la creación de conservatorios de música, de instituciones de formación de maestros, y avances significativos como la promulgación de la Ley de Matrimonio Civil en 1902, o la promulgación en 1904 de la Ley de Cultos que norma la relación entre la Iglesia y el Estado (Ayala Mora, 1993).

⁷⁸ “En 1914, con el inicio de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) se cerró el mercado europeo. A partir de 1916 se generalizaron la “monilla” y la “escoba de bruja”, plagas que destruyeron miles de frutales de cacao. Desde 1920 la crisis económica estalló” (Paz y Miño, 2013: 22).

⁷⁹ Manuel Chiriboga, historiador de la economía cacaotera en Ecuador, destaca la importancia de la producción cacaotera en el funcionamiento de toda la economía nacional: “De [el cacao] dependían las importaciones, la capacidad de inversión privada en otros sectores de la economía, la demanda de bienes, servicios y mano de obra, tanto de manera directa como indirecta, los recursos fiscales, el pago de la deuda pública, etc. De allí que la crisis de los precios del cacao primero y de la producción después, acarreó una crisis de la economía en su conjunto” (1988: 107).

Solá Franco, se encontraba su propia familia (1996: 186), concentraban el poder económico y político del Ecuador, con una escasa vocación de país en el sentido de no invertir en el desarrollo e impulso del Estado mas de lo que eran sus intereses particulares. Por otro lado, es una burguesía ostentosa y que se prodiga en gastos suntuarios tanto dentro como fuera del país, lo que supone un egreso sustantivo de gastos. Mientras ésta es su práctica, casa adentro las condiciones de los trabajadores es profundamente precaria en tanto su relación con los patronos sigue siendo hacendaria y colonial.

En el plano político, las primeras décadas del siglo XX son de una intensa lucha por el poder. La disputa por el poder político,⁸⁰ las condiciones precarias de los trabajadores, las revueltas populares y de trabajadores, y los levantamientos indígenas, marcan la tónica de la primera mitad del siglo XX en Ecuador. Hay varios eventos y procesos significativos para el imaginario político del Ecuador del momento. De entre los más importantes destacamos los siguientes, por tener un impacto directo en la vida cultural del país andino: la sublevación campesina en la hacienda Leito, duramente reprimida por la fuerza pública, en 1923; la Revolución juliana,⁸¹ en 1925; la guerra civil denominada “Guerra de los cuatro días”, en 1932; la sublevación popular “La Gloriosa”, en 1944; pero el evento que abre el siglo, y que será registrado con fuerza en la literatura⁸² y la plástica ecuatorianas, será la masacre del 15 de noviembre de 1922 con la que el poder político del momento respondió a “una impresionante huelga y manifestación de trabajadores que recorría las calles de Guayaquil” (Paz y Miño, 2013). Ante estos eventos se suceden acontecimientos significativos que definen la fuerza de las corrientes de izquierdas tanto en el ámbito cultural como en el político. Acontecimientos que coinciden además con las luchas de obreros, mujeres e indígenas en los campos político, ideológico y cultural en otras zonas del continente (Chadwick,

⁸⁰ Entre 1932 y 1939, 14 personas, entre presidentes y encargados del poder, se hacen cargo del Estado en Ecuador. Este altísimo número de recambios en el poder ejecutivo revela la inestabilidad política del momento, pero también las disputas por el poder, sobre todo entre conservadores y liberales (Ayala Mora, 1988).

⁸¹ A criterio del historiador Juan Paz y Miño, la Revolución juliana “fue la primera en sentar las bases contra el sistema oligárquico-terrateniente” (2013: 15).

⁸² Joaquín Gallegos Lara escribió en 1936 *Las cruces sobre el agua* (Gallegos Lara, 1975), evocando la masacre del 15 de noviembre de 1922 en Guayaquil.

1999; D'Emilio, 2006). De entre esos acontecimientos, y a sabiendas que en el archivo se nos queda una lista más amplia, destacamos: la creación del Partido Socialista en 1926 y su división y creación del Partido Comunista en 1931; la promulgación de la Ley Orgánica del Trabajo en 1936 y del Código del Trabajo en 1938; el sufragio de Matilde Hidalgo de Prócel, el primero de una mujer en Ecuador en 1924 y el reconocimiento del voto de la mujer en la estrenada constitución de 1929; o la creación de sindicatos de obreros y de gremios de trabajadores. Todos estos factores explican que en la Asamblea Nacional de esos años tengan representación significativa los socialistas al mismo nivel que conservadores y liberales.

En este gran contexto, en el campo cultural y artístico el realismo social y el indigenismo tienen una notable presencia. La ética socialista y comunista – muy permeada por los avatares locales pero también en diálogo con hitos históricos como la Revolución bolchevique y la Revolución mexicana–, imprimió una presencia hegemónica en la literatura y la pintura, que generaron una constante producción de obras, muchas de las cuales destacan por su gran resolución formal y temática.⁸³ No obstante, escritores como Pablo Palacio o Humberto Salvador (Robles, 2006) y pintores como Solá Franco,⁸⁴ se resistieron a la fuerte corriente estética y política del momento, lo que les

⁸³ Para el crítico cultural Fernando Tinajero es “indiscutible el puesto que ocupan en nuestra historia cultural obras como *Don Goyo* (1933) de [Demetrio] Aguilera [Malta], *Los Sangurimas* (1934) y algunos cuentos de [José] De la Cuadra, *Huasipungo* (1934) [*Cholos*, 1938, y *El Chulla Romero y Flores*, 1958] de [Jorge] Icaza, *El cojo Navarrete* (1940) de Enrique Terán [...], *Juyungo* (1943) de [Adalberto] Ortiz, *Los animales puros* de [Pedro Jorge] Vera, y el *Éxodo de Yangana* de [Ángel Felicísimo] Rojas” (Tinajero, 1990: 199). A estos títulos habría que incorporar *Plata y bronce*, 1927, de Fernando Chávez; *La manzana dañada*, 1948, de Alejandro Carrión; *Los que se van*, 1930, de Aguilera Malta, Gallegos Lara y Enrique Gil Gibert; *Las cruces sobre el agua*, 1946, de Gallegos Lara; *Égloga trágica*, 1956, de Gonzalo Zaldumbide; *Cuando los guayacanes florecían*, 1954, de Nelson Estupiñán Bass; *Las tres ratas*, 1944, de Alfredo Pareja Diezcanseco; o *Llamada de los proletariados*, 1935, de Manuel Agustín Aguirre. En la plástica, el mismo Tinajero destaca a pintores como Leonardo Tejada, Galo Galecio, Gerardo Astudillo, José Enrique Guerrero, Diógenes Paredes, Eduardo Kingman, Luis Moscoso, Bolívar Mena Franco, Carlos Rodríguez, Carlos Vicente Andrade, José Abraham Moscoso y Oswaldo Guayasamín (Tinajero, 1990) (a modo de ejemplificación ver anexo 1, figs. 18-23).

⁸⁴ En esta coyuntura cultural, Lupe Álvarez describe lo insular que resultaron la posición y la obra de Solá Franco: “Desmarcado del cariz militante y nativista del realismo social que en los años cuarenta tomaba las riendas de la institucionalidad cultural, y ajeno también a las pretensiones estéticas que más tarde celebrarían en el precolombinismo, el arribo de un lenguaje propiamente latinoamericano, Solá rumió en solitario su reticencia a estas vastas e influyentes orientaciones artísticas y se enfrentó a la ingente tarea de dar cuenta de sí mismo” (Álvarez, 2010).

conllevó no solo la condena de la crítica sino el ser orillados de un movimiento cultural que llegó a ser representativo no solo de una gestión cultural estatal sino de una importante etapa histórica en Ecuador. La creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1944 por Benjamín Carrión, supuso la institucionalización de una tendencia que irrumpió como transgresora pero que luego se convirtió en el deber ser del artista.

En este contexto surge Solá Franco y su obra. Si el indigenismo y el realismo social, en tanto canónicos, suponían una inscripción lineal en la historia tradicional del arte ecuatoriano, Solá Franco se aparta de esa filiación. En Solá Franco la linealidad del relato de la Historia canónica del arte no se cumple, en tanto el artista experimenta con distintos registros y estilos pictóricos (Kronfle, 2010). Solá Franco fue un artista que estuvo guiado por artistas desde muy pequeño (Solá Franco, 1996). Formado a temprana edad en el *art déco* con José María Roura Oxandaberro y en el simbolismo bajo la dirección de Ramón López Morelló, el artista utiliza con recurrencia el expresionismo –sobre todo en sus diarios–, visita el cubismo (*El ojo verde*, 1990, Kronfle y Estrada, 2010: 115) [ver anexo 2, fig. 1], el expresionismo abstracto (*Abstracción 1*, 1953, Kronfle y Estrada, 2010: 73) [ver anexo 2, fig. 2] y hasta el futurismo⁸⁵ (“Sin título”, s/f, Umbrales, 41, 3087) [ver anexo 2, fig. 3].

Este eclecticismo puede ser entendido como su búsqueda constante de la pintura, de las formas y de experiencias vitales heterodoxas que le incitan a irrumpir, a franquear límites: “su vehemencia por experimentar hechos, gentes y lugares siempre nuevos, le brindarían un destino de muy particulares características, marcado tanto por el desarraigo y la decepción, como por la exaltación y las revelaciones” (Barrera-Agarwual, 2010).

En Europa Solá Franco conoce personalidades del campo del arte, tan destacadas por su trayectoria artística como por la irreverencia de sus biografías. Entre sus influencias más tardías se encuentra la de Jean Cocteau,

⁸⁵ “Mi obra pictórica es muy difícil que la defina. He estado tan influenciado, nunca he podido quedarme en un solo esquema, todos me han atraído”, en “Entrevista de Jorge Martillo Monserrate a Eduardo Solá Franco”, en revista *Élite*, No. 25, Guayaquil, 1991, pp. 121-123; citado en Kronfle, 2010: 49.

poeta, novelista, dramaturgo, pintor, diseñador, crítico y cineasta francés, reconocido tanto por su calidad artística, sobre todo en la literatura y el cine, como por su heterodoxia sexual. Sobre él, Solá Franco referirá como “uno de mis héroes en el firmamento del arte” (1996: 192). En esas influencias también destaca la del bailarín, coreógrafo y director estadounidense Robert Jeffrey, artista destacado en las artes escénicas de Estados Unidos y con una vida homosexual “promiscua pero discreta” (Dupuy, 2011).⁸⁶ De él Solá Franco dirá que “resultó ser el más brillante de los coreógrafos” (1996: 193).

Ahora bien, ese permearse de experiencias vitales no le acerca a las vanguardias. Todo lo contrario, en su eclecticismo, suerte de “barroquismo” (Zapata, 2010; Kronfle, 2010) y misticismo, Solá Franco tiene sus preferencias; y es sin duda en el simbolismo y en el expresionismo en donde el artista despliega su particular cosmogonía. Su formación profunda en el simbolismo, que le permite tener conciencia de cuan a contracorriente de la pintura moderna se hallaba (1996), impregnará en toda su obra un valor psíquico (Didi-Huberman, 2005) marcado por lo misterioso, lo melancólico, lo oculto y el deseo. En definitiva, el simbolismo le permitió a Solá Franco contar con un “medio para hacer sensibles las fuerzas míticas, sumergidas en la profundidad inconsciente de la existencia humana” (Wolf, 2009: 13).

Desde este lugar psíquico, Solá Franco da cuenta lo mismo de las inquietudes profundas de las sociedades humanas,⁸⁷ como de los acontecimientos más dramáticos pasados y presentes; pero, sobre todo, le autoriza trazar, a ratos enigmático, a ratos psicológico y onírico, pero sobre

⁸⁶ “La oportunidad para disfrutar el ambiente de la compañía de baile de Joffrey, cargada de sexualidad, debe haber dado a Solá Franco un elemento de reposo bajo la tensión de su vida pública encerrada. Según [el historiador Douglas Blair] Turnbaugh, el repertorio de Joffrey no contenía la sexualidad abierta, pero había una gran cantidad de homoerotismo pronunciado por un séquito de jóvenes bailarines muy apuestos, con el pecho desnudo, que sin lugar a dudas deleitaba a la audiencia homosexual masculina. [...] A pesar de que no existe ninguna evidencia de intimidad física entre Solá Franco y Joffrey, ciertamente existía una amistad y colaboración profesional. Si bien Solá Franco era demasiado mayor para ser un bailarín exitoso, rápidamente tomó los elementos artísticos del ballet y ayudó a Joffrey con sus producciones. Para marzo de 1955, Solá Franco diseñaba la escenografía para los ballets de Joffrey” (Dupuy, 2011).

⁸⁷ “He incursionado en todas las tendencias, pero encuentro que, para mí, la figura humana y los problemas del ser humano son lo más interesante”, en Solá Franco, Eduardo, “Anotaciones y recuerdos sobre la pintura”, documento mecanografiado, Guayaquil, 1957, p. 11; citado por Kronfle, 2010: 49.

todo sensual, los contornos, miembros, rostros y expresiones de los cuerpos masculinos. Una cosmogonía que bien podría entenderse como un proyecto visual en el que Solá Franco traza sus particulares nociones del cuerpo y de la masculinidad.

Su visión romántica respecto al arte, al que asume como el vehículo y fin de la espiritualidad, belleza, fantasía y verdad (Kronfle, 2010; Estrada, 2010), en la que ratifica la genialidad y la función profética del artista (Kronfle, 2010; Estrada, 2010), converge con su convicción en su eclecticismo pictórico, al punto de desdeñar de las vanguardias nacionales e internacionales. Su inmersión en el simbolismo, así como su fijación con la figuración, podrían estar detrás de expresiones de desenfado y molestia con los circuitos del arte contemporáneos a él;⁸⁸ desenfado y molestia que revelan la conciencia que siempre tuvo el artista de su heterodoxia respecto a las corrientes hegemónicas del arte, y que incluso en los últimos años de su vida (en la década de los noventa), le autorizaron a desdeñar de las artes plásticas en estos términos:

Todo el aspecto grotesco y hasta ridículo de las artes plásticas de hoy es causa del total empobrecimiento en el que se halla la cultura actual. [...] En el arte, el fondo se tocó hace mucho tiempo. Se ha ido destruyendo todo: dibujo, composición, sujetos y formas. Es por lo tanto indispensable la revalorización de lo que ha representado el arte de los siglos pasados [...], cuando la lenta composición de descubrimientos y técnicas llegaron a su cénit con Leonardo de Vinci, Rembrandt, Velásquez y tantos otros maestros [...]. Después de las tantas creaciones que nos ha legado el arte del pasado, ¿qué obra de importancia nos dejará el siglo XX? A mi mente solo viene una: *Guernica* de

⁸⁸ Transcribimos a continuación dos comentarios del artista que ejemplifican lo dicho: “[yo] continuaba haciendo una obra a contracorriente de todos los movimientos que se sucedían, de todos los experimentos que se hacían sobre todo en la Bienal de Venecia, que era un muestrario del arte del ‘feísmo’, un muestrario de la ‘anticultura’, una serie de aberraciones sin sentido, y lo que era más increíble es que todos caían en la trampa, guiados por los críticos que se habían ido al otro extremo, aceptando cualquier forma de mamarracho que fuera contrario a lo que, durante siglos, había sido la pintura, la escultura, etc.”, en Kronfle, 2010: 47. “[C]omenzaba la explosión del arte abstracto en la que pintores como Jackson Pollock eran aclamados como grandes genios. Para mí, esa pintura no tenía ningún sentido. [...] En el mundo de la pintura surgían Buffet y Dubuffet pintores que, para mi gusto, eran mediocres, sumamente mediocres y que no tenían nada que ver con la tradición de la pintura francesa, siempre de primera línea” (Solá Franco, 1996: 190-191).

Picasso. Todo lo demás me parece puramente experimental. Así es como pienso y así es como debo decirlo sin ningún temor. (Solá Franco, 1996: 196)

Esa conciencia también lo fue siempre de su heterodoxia pictórica⁸⁹ y del lugar de su obra en su país natal: “mi pintura figurativa y simbolista no fue apreciada ni comprendida porque se vivía un indigenismo exagerado y expresionista, muy de casa adentro, en contraposición con lo mío que siempre ha sido de una inspiración muy diversa y cosmopolita” (Avilés, s/f). Conciencia por lo tanto de su extrañamiento tanto en el plano artístico internacional⁹⁰ como entre los circuitos locales nacionales. De hecho, para Solá Franco volver a Ecuador significó el regreso a una dura realidad en la siempre se sintió extraño (Solá Franco, 1996). Esos regresos a Ecuador fueron ratificando en el artista la conciencia tanto de su extrañamiento en el país como de la incomodidad que su presencia generaba en los círculos de intelectuales y artistas de las décadas de los treinta y cuarenta: “Los intelectuales, que al momento eran todos de izquierda, encontraron en mí a un buen chivo expiatorio y con sus odios y sus envidias me designaron el ‘señorito del otro lado de la barricada’” (186). Conciencia del extrañamiento que le hará con el tiempo recordar que los “intelectuales de Guayaquil [...] serían los últimos en reconocer algún mérito a mi trabajo” (190).

Ahora bien, la posición heterodoxa de Solá Franco agravó la valoración de su obra. De hecho, en la historiografía tradicional del arte ecuatoriano Solá Franco no sale bien parado.⁹¹ Razones no faltan: gran parte de su producción se elabora de espaldas a las dinámicas artísticas, políticas y culturales del

⁸⁹ Transcribimos una expresión de la conciencia de esa heterodoxia: “De los catorce a los dieciséis años me dejé transportar al mundo de la pintura de López Morelló, contracorriente de todo lo que se pintaba entonces y en la que estuve sumergido por mucho tiempo” (Solá Franco, 1996: 185).

⁹⁰ Dicha conciencia también lo era sobre la incompreensión de su obra en distintos circuitos nacionales e internacionales: “Mi obra de entonces [1935] era tan incomprensible para la mayor parte de aquellos a quienes yo les mostraba mi trabajo que no sabían bajo qué etiqueta colocarla” (Solá Franco, 1996: 186).

⁹¹ Hernán Rodríguez Castelo, al ubicar a Solá Franco en el acápite de los “marginales y raros”, comenta que en su obra lo mejor son “sus series mitológicas –mitologías y demitologizaciones propias–, y lo peor cierto realismo criollista que se resiente hasta de resabios academicistas y amaneramientos”. Finaliza Rodríguez Castelo señalando que “en la pintura de la generación Solá es marginal y aberrante” (1988: 38).

Ecuador,⁹² Latinoamérica e incluso Europa,⁹³ aunque el acontecer local y mundial no le es ajeno, como se puede apreciar tanto en sus diarios como en algunas de sus obras.

En términos formales, sus diálogos con el expresionismo son constantes en las representaciones de su círculo social más próximo, pero cuenta paralelamente con un potente registro homoerótico en el cual su nivel de involucramiento con el simbolismo le permite un desplazamiento estratégico para eludir la mirada condenatoria sobre su potente obra erótica, tan evidente como temprana en la plástica ecuatoriana y latinoamericana. El registro homoerótico de Solá Franco es, en medio de su prolífica producción, una importante isla temática y formal que ciertamente entra en tensión con ese continuo expresionista del autor que le llevó a registrar en la pintura, a modo de diario personal y cual lente fotográfico, sus puntos de vista sobre la sociedad que vivió durante casi siete décadas. En sus diarios, así como en parte de su obra, Solá Franco no ocultó nunca su noción romántica y academicista del arte (Solá Franco, 1996: 196), que le llevó a equiparar belleza y verdad en su fascinación por las decadentes nobleza y burguesía europeas. En ese sentido el artista marcó el acento en un barroquismo con el que exaltó el poder y el prestigio social, destacando el desarrollo de la metrópoli (1996), y exotizando las singularidades de las periferias a las que registro desde una sensualidad naif, como en *Mercado de Cuenca* (1989, Umbrales, 08, 1624) [ver anexo 2, fig. 4], “Sin título” (s/f, Umbrales, 51, 3097) [ver anexo 2, fig. 5], “Sin título” (s/f, Umbrales, 54, 3100) [ver anexo 2, fig. 6], o en “Sin título” (s/f, Umbrales, 56, 3102) [ver anexo 2, fig. 7].

Estas referencias biográficas dan cuenta de un lugar de enunciación en Solá Franco en el que la conciencia de su extrañamiento le permite autoperibirse único y excepcional; pero también evidencian las dificultades

⁹² En 1946, Leopoldo Benítez Vinueza describía los avatares y desafíos del arte en el país, incluso de aquel que surgía de los sectores burgueses. Para Benites Vinueza, frente al “evasionismo burgués” presente en el arte de finales del siglo XIX, en el siglo XX “el predominio de los contenidos sociales del arte se hace patente cada vez más en la literatura y en el arte contemporáneos” (1987: 151).

⁹³ En la Europa del primer tercio del siglo XX, la abstracción se imponía gradualmente sobre el canon figurativo y realista (Chadwick, 1999).

que desde muy temprano su obra tuvo en el circuito del arte en Ecuador. El ambiente ortodoxo que se vivía en el campo artístico y cultural marcado por el indigenismo era reacio y violentamente opuesto a la presencia de un artista que “tenía dos agravantes: pertenecía a la aristocracia guayaquileña y era sospechoso de homosexualidad” y que ostentosamente portaba una “triple disidencia: estética, política y sexual” (Zapata, 2010).⁹⁴ Descalificaciones a las obras y a los artistas que no cumplían con la estética oficial y hegemónica eran frecuentes (Robles, 2006). El escritor Pablo Palacio, revisitado actualmente por ser considerado una de las figuras destacadas que renovó el cuento y la novela ecuatorianos en la década de los treinta, tuvo que enfrentar el embiste del también escritor Joaquín Gallegos Lara,⁹⁵ quien lo acusó de tener “un concepto mezquino, clownesco y desorientado de la vida, propio en general de las clases medias” (Gallegos Lara, 2006: 178). Pero con Solá Franco a las descalificaciones se sumó incluso la violencia física y la injuria,⁹⁶ que operan no solo como controladoras y disciplinadoras sino que en última instancia lo que buscan es la eliminación de la diferencia. Estas circunstancias orillaron a Solá Franco y a su obra, pero no amedrentaron al artista en su voluntad creativa. Eso sí, lo ratificaron en la soledad en la que se resignó a “crear [...] un escenario blindado para sus preocupaciones existenciales” (Álvarez, 2010); y

⁹⁴ El crítico de arte Cristóbal Zapata al referirse a *Autorretrato (17 años)* (1933; Kronfle y Estrada, 2010: 126) destaca de Solá Franco “el coraje de autorretratarse junto a su maestro López Morelló con un *look* andrógino, con los labios pintados y el pelo cortado a la garzón, estamos ante un artista que salta a la arena pública para dar guerra, dispuesto a desafiar las buenas conciencias y las buenas costumbres, los estereotipos establecidos” (Zapata, 2010).

⁹⁵ Cristóbal Zapata se refiere a Joaquín Gallegos Lara como “uno de los más beligerantes escritores e ideólogos del marxismo ecuatoriano, promotor y teórico del realismo social, quien desde su sillón pontificio no sólo calificaba y descalificaba las obras de sus colegas, sino que al parecer también ordenaba –como un *capo di mafia*– golpizas contra quienes escapaban de las coordenadas estéticas e ideológicas que dictaminaba como verdades únicas” (Zapata, 2010).

⁹⁶ Eduardo Solá Franco, en la biografía que de él hace Rodolfo Pérez Pimentel, destaca: “[en 1932] apareció la primera crónica de mi arte en la Semana Gráfica que editaba el diario *El Telégrafo*, participé en una exposición colectiva en la Sociedad Filantrópica del Guayas con los artistas de *Allere Flamman*: Eduardo Kingman, Galo Galecio, Antonio Bellolio, Enrico Pacciani, pero lo mío no agradó y solo vendí una acuarela de las diez que expuse pues aún no se comprendía lo que era el *Art Déco* y hasta hubo personajes que se disgustaron de mis extravagancias versallescas, fui atacado y tuvieron los bomberos que defenderme”. Más adelante, Pérez Pimentel relata la agresión: “Joaquín Gallegos Lara vivía exaltado y aspiraba a una pronta revolución marxista en Ecuador, no soportó la temática aberrante de Solá y ordenó su ataque a la salida de la Exposición. El joven pintor, que solo tenía diecisiete años de edad, recibió un fuerte puñetazo que le abrió una herida en el labio superior y le aflojó dos dientes y más le hubieran pegado de no haber sido por la oportuna intervención y ayuda de los bomberos” (Pérez Pimentel, s/f).

alimentaron la tensión entre la ascesis de su vida y el homoerotismo perturbador de su obra.

2.3. MASCULINIDAD, HOMOSEXUALIDAD Y HOMOEROTISMO

A lo largo de esta contextualización preliminar, hemos insistido en la operación homoerótica que procura la obra de Solá Franco. Ciertamente consideramos que una de las contradicciones más importantes en la obra del artista radica entre la homosexualidad de su vida particular⁹⁷ y el homoerotismo desde donde construyó las representaciones de la masculinidad. Justamente, en el afán de profundizar en la contextualización de la obra de Solá Franco, nos parece importante destacar la distinción entre homosexualidad y homoerotismo como dispositivos presentes en la noción de masculinidad y de generización del cuerpo que propone la obra del artista.

En el análisis desarrollado en el Capítulo 1, hemos propuesto, desde una estrategia deconstructiva, un análisis de cómo emerge la masculinidad y el sujeto masculino. Para ello nos hemos apoyado: en algunos recursos teóricos del psicoanálisis para complejizar distintas fases de la constitución del sujeto masculino en tanto sujeto escópico; en la crítica feminista al “falologocentrismo” (Jay, 2007); en los estudios contemporáneos feministas, *queer* y de las masculinidades para entender la interseccionalidad de las categorías de género, clase y étnico-raciales en la profusión de masculinidades que la masculinidad hegemónica y dominante genera; en la crítica decolonial para revisar la racialización del cuerpo; en los estudios visuales para entender los procedimientos de racionalización de la diferencia a partir del desarrollo de

⁹⁷ Hacemos la afirmación de la homosexualidad de Solá Franco conscientes de que en casi toda la crítica y biografía que se ha hecho de su obra, nadie la ha planteado abiertamente. No obstante, nos parece que continuar con la omisión de esa denominación ciertamente continúa con la discreción con la que Solá Franco se mantuvo de cara a la opinión pública e impide desarrollar un análisis más pertinente sobre las complejas representaciones de la masculinidad en su obra. Sin pretender fijar de manera esencialista una identidad a un personaje, nos parece necesario problematizar este elemento de la sexualidad en la biografía de Solá Franco debido no solo al considerable material visual que existe y que deriva en el sentido de reconocer esa práctica que si no sexual al menos fue amorosa; pero sobre todo porque el homoerotismo de su obra entra en contradicción directa con unas prácticas amorosas que en el relato biográfico son eludidas o vistas si acaso de manera anecdótica (Estrada, 2010; Kronfle, 2010).

los dispositivos visuales modernos. Este corpus nos ha permitido plantear que la masculinidad emerge conflictivamente en relación a:

- La negación de lo femenino encarnado en lo materno-nutricio.
- La negación del deseo homosexual primordial presente en la identificación con el objeto del deseo materno.
- La desposesión del cuerpo al que conduce una masculinidad que se apoya en la jerarquización corporal y en el privilegio de la vista sobre el resto de sentidos.

Esta emergencia, situada geopolíticamente, se profundiza desde fines del siglo *XIX* en la convergencia de la estadística visual, la racialización del cuerpo, y la categorización científicista del binomio heterosexualidad/homosexualidad. El resultado: la masculinidad hegemónica y dominante que pervive hasta el día de hoy, y que se recrea a nivel global en la imaginería belicista y en la publicidad sexista, por ejemplo, es la del hombre blanco, heterosexual, de clase media o media alta, y competente tanto para la infinita prueba viril como para el inagotable consumo capitalista.

Este es el modelo civilizatorio de la masculinidad moderna. Pero este modelo encierra algunos puntos críticos que hemos planteado ya y que queremos contemporizar en la línea de revisar uno de los asientos de ese modelo, que es la relación dicotómica entre heterosexualidad y homosexualidad.

En la emergencia del sujeto masculino moderno, subsiste el principio activo/pasivo como expresión de la organización del poder patriarcal en la sociedad. El cuerpo se generiza desde ese patrón patriarcal de poder cual “repetición por anticipación de algo que creemos interior, esencial y natural pero que constituye un efecto del discurso y del lenguaje” (Torras, 2007: 26). El principio activo/pasivo, naturalizado ya en la división sexual del trabajo (Bourdieu, 2000) y esta vez vuelto opaco en el discurso científicista del siglo *XIX*, ratifica la emergencia de lo masculino-moderno-civilizatorio como opuesto

a lo femenino, pero sobre todo lo heterosexual como opuesto a lo homosexual (Kosofsky Sedgwick, 1998; Andrés, 2000).

Justamente, nuestro afán analítico es deconstruir en dicha masculinidad, que se consolida en el siglo *XIX* como hegemónica y dominante, los binarios, binomios, oposiciones, que generan identidades en afirmación negativa (Moreno, 1991) que, como la dupla heterosexualidad/homosexualidad, se absorben constitutivamente la una en la otra a partir de relaciones de poder patriarcales. Pero esta suerte de fagocitación, siempre dentro del principio activo/pasivo, abre constantemente brechas como consecuencia precisamente de las condiciones de negatividad con las que la masculinidad emerge. Y dichas brechas nos sugieren plantear, tal como lo señala Diana Fuss, que lo heterosexual tenga una inseguridad que lo configura, pero que también lo desestabiliza:

las identidades sexuales raramente están seguras. La heterosexualidad nunca puede ignorar la proximidad psíquica de su aterrador Otro (homo)sexual, del mismo modo que la homosexualidad no puede escapar a las presiones igualmente insistentes de la conformidad (hetero)sexual. La una está obsesionada con la otra... El miedo a lo homo, que está en continuo roce (al estilo sexual lésbico) con lo hetero, concentra y codifica la posibilidad muy real y la siempre presente amenaza de la desaparición de las barreras, de la eliminación de los límites y de una radical confusión de identidades... Lo que necesitamos es nada menos que una desorganización insistente e intrépida de las mismas estructuras que producen esta atrapante lógica.⁹⁸

Ahora bien, al subrayar el carácter homoerótico de la obra de Solá Franco, nos es imperioso distinguir este carácter de la práctica homosexual del autor. En ese sentido, es preciso señalar, siguiendo la línea deconstructivista, que la homosexualidad de Solá Franco ratifica al orden masculino hegemónico dominante en la medida que el pintor ecuatoriano no fue un sujeto homosexual o gay identificado con lo que podrían ser las coordenadas de la vivencia

⁹⁸ Diana Fuss, "Dentro/Fuera", citada por Rodrigo Andrés, en Andrés, 2000: 151-152.

homosexual ni en la Europa de la primera mitad del siglo XX⁹⁹ ni en Latinoamérica, coordinadas en esta última región que estructuralmente están marcadas por la racialización de la masculinidad (emasculada o virilizada), la precarización de la vida económica y social, y la fuerte presión de la homo y la lesbofobia. El sujeto homosexual de Solá Franco fue uno “que suele ser un hombre de piel blanca, de clase social media/alta y que se relaciona sexualmente con sujetos de sus mismas características, no representativo de la pluralidad de identidades, deseos y prácticas sexuales y sociales de la homosexualidad” (Andrés, 2000: 148).

En ese sentido, la homosexualidad en Solá Franco es el reverso negativo de la heterosexualidad normativa. Varios de los biógrafos y críticos de la obra de Solá Franco eluden mencionar abiertamente el tema de la homosexualidad del pintor (Kronfle, 2010; Estrada, 2010); pero al mismo tiempo recrean su vida social rodeado básicamente por hombres y en contextos siempre de privilegio económico, social y cultural. Por tanto, esta homosexualidad se construye como un secreto a voces que, eludido por la crítica cultural de la misma forma que lo fueron los aspectos sexuales más problemáticos de la vida y obra de Pablo Palacio (Falconí, 2011), permite apreciarla como un potente dispositivo del deseo y control de la masculinidad. Un deseo homosexual encerrado en la dupla secreto/revelación (Kosofsky Sedgwick, 1998), que configura a la masculinidad en el terror del contagio con lo femenino y a la heterosexualidad como el ideal regulatorio que cobija a su diferencia. Vista así, encerrada en la lógica de la afirmación negativa, y en el horizonte normativo de la heterosexualidad, la homosexualidad de Solá Franco es heteronormada en la medida que, como lo señala Leo Bersani, “el deseo homosexual de unos hombres por otros no puede ser tan sólo una especie de atracción culturalmente neutra hacia una idea platónica del cuerpo masculino. El objeto de deseo implica necesariamente una definición socialmente determinada y de hondo calado de lo que es ser hombre” (Bersani, 1995: 96). Lo cual implica que, planteada así la homosexualidad, suponga una

⁹⁹ Tanto en sus referencias biográficas como en sus obras, Solá Franco parece desconocer la agitada presencia del activismo gay, lesbiano y feminista de Europa y de Estados Unidos de la primera mitad del siglo XX descritos prolífica y analíticamente por Florence Tamagne. Para ahondar en dicho contexto ver Tamagne, 2006: 166-196.

interiorización de los mecanismos opresivos de género, interiorización que “es parte constitutiva del deseo homosexual, que, como todo deseo sexual, combina y confunde pulsiones de apropiación y de identificación con el objeto del deseo” (96).

Esto explicaría el conservadurismo de Solá Franco, su extrema discreción con su vida privada (Estrada, 2000), pero también el reforzamiento de la dupla secreto/revelación por parte de la crítica cultural que, así y de manera moralizante, estaría determinando la elusión y hasta obliteración de la homosexualidad del pintor.

Ahora bien, la homosexualidad encerrada en Solá Franco no se corresponde con la intensa y abierta erótica con la que representa a sus personajes masculinos. Y es que en su pintura Solá Franco logra romper la dupla secreto/revelación con la que vive su homosexualidad. Así, logra mostrar un erotismo que, situado en los cuerpos masculinos y planteado por un sujeto masculino, es una erótica relacional que, así, da sentido a lo que llamamos homoerotismo. Porque lo erótico es una puesta en-relación del género en tanto este “siempre se está ‘haciendo’ con o para otro, aunque el otro sea sólo imaginario” (Butler, 2006: 13). Es decir, no es una erótica en abstracto, sino que, como toda experiencia estética (Didi-Huberman, 2006), relaciona, en este caso a la mirada del pintor fascinada por el cuerpo masculino; a los sujetos retratados que ofrecen sus cuerpos a la ceremonia transgresora del contacto a través de la pintura; y al ojo del espectador, de la identidad de género que sea, que no puede obviar la inscripción de una erótica masculina que por implicar a los cuerpos de los retratados y al del autor es homoerótica.

Por tanto, la obra homoerótica de Solá Franco rompe el binomio heterosexualidad/homosexualidad y celebra la homosexualidad en la fijación erótica de todos los componentes de los cuerpos de sus modelos. En su obra, el homoerotismo contradice abiertamente a esa homosexualidad normativa y, aunque se centre en sujetos de masculinidad jerarquizante y canónica (blanco-europea), el adentrarse en la pasión homosexual erótica le permite abrir el cuerpo hacia otros problemas como la melancolía, la abyección, o el sacrificio,

como expresiones de un devenir en el cuerpo (Torras, 2007) y ya no solo como un fatalismo resultante de una dupla que impone de manera forzosa la distinción masculino/femenino. Por tanto, en su homoerotismo las complejidades a las que arriba Solá Franco le permiten afirmar, al menos en la representación, a un sujeto homosexual que se enuncia como tal y no como una promesa de... ni como un déficit de... (Kosofsky Sedgwick, 1998); lo cual abre la obra y el punto de vista homoerótico del artista a la constatación de que el problema recurrente de la masculinidad es “obstinarse en perpetuar el binomio genérico, la separación estricta de sexos, resistiéndose a sustituirlo por un continuo que dé cuenta de la multiplicidad sexual, de deseo y comportamientos que conforma al individuo” (Aliaga, 1997: 17).

Toda esta argumentación sustenta la afirmación de que la obra de Solá Franco se asienta en la contradicción. Y es que Solá Franco hace de la contradicción su lugar de enunciación, traduciendo en su obra unas tensiones que finalmente se resuelven por aquello que él, al parecer, no destaca públicamente. De hecho, la representación del cuerpo masculino en la obra de Solá Franco tiene más de una contradicción. Por un lado, el artista erotiza la figura masculina al punto que sus retratos masculinos son su forma callada y dramática con la que el artista le espeta al espectador sus fijaciones. Aquí el cuerpo es inmanencia total, temporalidad e inscripción del deseo en el contorno de cada músculo, en el pliegue de la piel, en el brillo enigmático de la mirada; es decir, cuerpo y no más que cuerpo: un “antojo reprimido que por acumulación exalta una sensación de contención y desborde al mismo tiempo” (Estrada, 2010: 123). Pero al tiempo que su manufactura pictórica habla de esta manera, en sus afirmaciones postula lo contrario: la noción de cuerpo que él expresa, muy próxima a la estética simbolista, está más ligada a la pretensión cartesiana y a una noción sacrificial católica, ambas posiciones para las que el cuerpo es un pretexto para el logro espiritual. Así, Solá Franco señala:

Luego, en su estado más primitivo hay una constante percepción hacia el perfeccionamiento en su forma física y aptitudes mentales y a medida que se efectúa esta progresión se refina el intelecto y busca en todo lo creado un

lenguaje con lo trascendental y lo interpreta sobre todo en la obra de arte que es símbolo así mismo de sus luchas, aspiraciones y pasajes de ascendencias, apogeo, descendencia, estados por los que pasan las civilizaciones para renovarse y continuar el progreso que podemos imaginar en forma de espiral ascendente.¹⁰⁰

Esta contradicción, no obstante, es un subterfugio a la hora de encarar con total fuerza expresiva sus retratos masculinos. Aquí el sensualismo con que el artista traza el cuerpo masculino vehicula unos contenidos que, aún en el refinamiento e hieratismo simbolista, no se pierden “en cuestiones estéticas, sino por el contrario, conlleva a que los tratamientos formales aparezcan como elementos para ahondar en aquello que esos modos de representación velan” (Estrada, 2010: 124). Porque Solá Franco transitó en el campo del arte a cuestas con unos cuerpos masculinos que fueron su “constante deriva y circulación deseante” (Perlonguer, 1999: 221), y su constante contradicción entre homosexualidad y homoerotismo; entre ascetismo corporal e inmanencia del cuerpo; entre, finalmente, el secreto y la revelación.

Ahora bien, la contradicción a la que nos hemos referido como lugar de enunciación constitutivo de la obra de Solá Franco, opera también, y no podía ser de otro modo, en su vida personal y en sus relaciones con el mismo campo cultural y político ecuatoriano al que denostó pero del que finalmente también sacó provecho. En ese sentido, se ha achacado al contexto histórico del campo artístico local el olvido de la obra de Solá Franco, tanto por la biografía burguesa del autor como por su homosexualidad. Pero además, Solá Franco no solo que no compartió ideales con los movimientos artísticos del momento, muy especialmente los de las vanguardias, sino que se distanció voluntariamente de las corrientes políticas de izquierda, calificando incluso al comunismo como la “gran mentira” (Kronfle, 2010: 58). Sin duda que este gesto fue irreverente en Solá Franco frente a lo que era el canon artístico y político ecuatoriano del momento, pero le permitió un cierto ostracismo en el que sus

¹⁰⁰ Solá Franco, Eduardo, *Reflexiones*, Banco Central del Ecuador, Guayaquil, 1998, p. 17; citado por Pilar Estrada, en Estrada, 2010: 124.

inquietudes homoeróticas fluyeron sin más presiones que las que pudo imponer su propia experiencia erótica.

Pero frente a este “retiro” elitista de Solá Franco, hay que recordar que, cuando llegada la década de los sesenta, otros artistas –sobre todo mujeres, como Pilar Bustos–, que también tuvieron que salir del Ecuador por el entorno hostil a su producción (Rocha, 2011), nunca se ausentaron de su compromiso político y de la conexión crítica con su país al cual, como en el caso de Bustos, vuelven con cierto nivel de reconocimiento a su obra.¹⁰¹ No apelamos aquí a ningún acto de sacrificio como un deber ser del artista; todo lo contrario, si las condiciones no permiten el desarrollo personal de un artista y de su obra, este se autoriza a buscar nuevos espacios y condiciones. Pero también es cierto que en su adultez la vida de Solá Franco entra en el *establishment* local, siendo agregado cultural del Ecuador en varios países de Europa (Solá Franco, 1996), lo que a diferencia de Bustos no sucede. Esto le permite continuar a Solá Franco con su vida holgada, exponer su obra en el exterior, y explorar por “horizontes más amplios” (Kronfle, 2010: 58). Además, a su vuelta a Ecuador, en la década de los sesenta y a sus cincuenta años, y pese al todavía clima adverso para su obra, monta piezas de teatro, crea espacios de producción artística,¹⁰² publica en la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas.¹⁰³ Diez años más tarde, advertido por el ambiente favorable a su obra, vuelve periódicamente a Ecuador y expone de manera profusa en Guayaquil y en Quito y presenta varias obras de teatro.¹⁰⁴ Por tanto, si asuntos como el

¹⁰¹ Sobre esta trayectoria de autoexilio de Pilar Bustos, Gabriela Alemán destaca como el mismo Oswaldo Guayasamín agencia en 1966 una muestra en Quito de la joven Bustos, artista ecuatoriana residente en Cuba en donde tiene aceptación y es promovida su obra (Alemán, 2006).

¹⁰² El enciclopedista Efraín Avilés destaca este período en estos términos: “Luego de una corta estadía en Madrid, donde escribió ‘El Árbol de Tamarindo’, ‘Tres Pobres en la Sombra’ y ‘Una Habitación sin Tiempo’, volvió a Quito donde con Carlos Tobar, María Isabel Eastman, el Embajador de España Sr. Luis Soler y su esposa, y varias personalidades más –relacionadas muchas de ellas con el cuerpo diplomático– formó el grupo de teatro Arlequín, que llevó a escena sus comedias *Te y Antipatía*, *La Era del Jazz*, *Mefisto Tour* y *Dramas de Demimond*” (Avilés, s/f).

¹⁰³ De ese momento el artista señala: “No logré desarrollar todo el programa que había proyectado pues mis antagonistas de siempre, los intelectuales de izquierda, me empezaron a boicotear. Fue así que me sentí obligado a partir de nuevo de mi tierra” (Solá Franco, 1996: 194).

¹⁰⁴ Efraín Avilés precisa con detalle este momento prolífico de Solá Franco: “Expuso en la Galería Panamericana de Washington, en el Museo del Banco del Pacífico y en el Museo Municipal de Guayaquil, en la Casa de la Cultura de Quito, en el Instituto Ítalo Americano de

homoerotismo en la obra de Solá Franco no problematizan la vida pública del artista, es porque hay ciertamente una voluntad privilegiada para que este asunto se quede en la representación pictórica y en la discreción obligada que estos temas merecen aún hoy en la gestión cultural hegemónica de Guayaquil.

Por lo tanto, el interés en la obra de Solá Franco no recae en el destaque de su homosexualidad; esta fue tan funcional a la decadencia de su clase social y es quizá por ello que, sin justificarlas, se dispusieron todas las críticas feroces en su contra. Pero también esas críticas fueron a sus obras, en cuya interpretación se eludió la parte ostentosa y problemática de una homosexualidad en la que están inscritas una serie de vulnerabilidades de lo masculino de las que quizá el propio artista no tenía conciencia (Dupuy, 2011).

Lo cual nos remite nuevamente a la contradicción entre homosexualidad y homoerotismo que explica cómo se configura la política del deseo masculino en la obra del artista. Por lo tanto, cuando nos referiremos a la homosexualidad y al homoerotismo en Solá Franco, nos estaremos remitiendo básicamente a la distinción entre práctica sexual heteronormada y puesta en escena erótica afirmativa. Esperamos que esta distinción nos permita ubicar las posibilidades de restitución de las dimensiones más polivalentes del cuerpo, subrayando su lugar como encarnación de la disciplina pero también como la posibilidad de la emancipación.

Apreciemos los argumentos propuestos hasta este momento en una obra que consideramos enormemente perturbadora: *Juan Luis Cousiño y el Minotauro* (1947; Kronfle y Estrada, 2010: 137). En ésta y en un plano medio, Solá Franco propone la siguiente situación: un joven, situado a la izquierda de la representación, desnudo, con la vista perdida y en actitud hierática, parece esperar la visita de un ser mitológico que, en perspectiva y hacia la derecha, parece aproximarse entre acechante y deseoso del contacto corporal.

Roma; hizo teatro de aficionados en la Escuela Politécnica del Litoral (Espol) presentando *La Trampa del Inocente* y presentó en el Banco Central una retrospectiva de 150 cuadros” (Avilés, s/f).



Eduardo Solá Franco, *Juan Luis Cousiño y el Minotauro*, 1947 (Kronfle y Estrada, 2010: 137).

En la disposición de los protagonistas destacamos tres gestos corporales: el primero es el gesto *camp*¹⁰⁵ del brazo derecho del protagonista, que en dirección al pecho izquierdo parece tanto una muestra de decoro y protección como una teatralización feminizada de la oferta del cuerpo cual

¹⁰⁵ Utilizo aquí la expresión *camp* desde la denominación que hace Judith Halberstam: “se puede describir lo *camp* como un uso ligero, humorístico o desenfadado que hacen, sobre todo, los gays de lo femenino, o de cierta burla de la seriedad de lo masculino a partir de una apropiación de lo femenino” (Halberstam, 2008: 257).

virtud suprema. El segundo es la mirada hierática del joven, que lo mismo denota tranquilidad ante el acecho que se cierne sobre su cuerpo, que cierto aire de fatalidad ante la inminencia del encuentro corporal que pudiera ser violento. El tercero es la corporeidad del minotauro, tan pesada como virilmente masculina, que es llevada con un gesto de cansancio así como de ansiedad por el cuerpo que está a punto de poseer.

Además, en esta obra podría destacarse cierto rasgo martirizante con el que Solá Franco presenta a José Luis Cousiño que, coronado con una aureola, parecería esperar que el Minotauro profane esa suerte de oscuridad verdosa en la que esperamos suceda la seducción, la posesión, el placer y la tragedia: profanación del cuerpo sagrado masculino, disolución de la espera religiosa, transgresión de la ascesis cristiana.

Por todo lo dicho, estamos ante la construcción de una masculinidad monstruosa (Gil Calvo, 2006) expresada en el personaje del Minotauro, una masculinidad que lo mismo es salvífica en el placer que proporciona, impregna de dolor y tragedia a sus protagonistas, victimizándolos, feminizándolos. Una masculinidad precaria, impotente, que requiere embestirse de bestialidad, ser antropomorfa no solo para recuperar la fuerza viril sino para remarcarla en el gesto violento de la posesión. Performatividad del trasiego de una masculinidad heroica a otra monstruosa por efecto del deseo confeso, cual fatalidad de constatación inevitable.

Pero además, en *Juan Luis Cousiño y el Minotauro*, Solá Franco se arriesga al mostrar pistas evidentes y públicas sobre su homosexualidad al presentar al ser mitológico y zoomorfo –encarnación de la vergüenza, sagacidad y fuerza prototípicas de la sexualidad masculina–, acechando a un joven de cuerpo lánguido que está a la espera del encuentro con la bestialidad. Encuentro que amenaza con ser violento, pero también tortuoso, como lo fue el encuentro erótico y agobiado de los personajes masculinos de su novela inédita “El encuentro con el Minotauro”, en la que Solá Franco, aunque con la

licencia de la tercera persona, habla por primera vez sobre la homosexualidad.¹⁰⁶

No obstante este registro, el artista apela a una ascesis homosexual (Kronfle, 2010: 56) que en el fondo lo que hace es revelar su contradicción constante entre la pasión sensual homosexual y la sublimación homoerótica de esa pasión en formas espirituales, herméticas y hasta crípticas, como es el caso de *La tunda o la viuda del río* (1968; Kronfle y Estrada, 2010: 69) [ver anexo 2, fig. 22]. Y es que la vida y la obra de Solá Franco proponen contradicciones, ambigüedades, pero no disyuntivas. El artista no opta, sino que se atreve por distintas vías desde donde enunciar su particular y secreto proyecto de masculinidad.

2.4. MELANCOLÍA Y FATALIDAD

La obra homoerótica de Solá Franco muestra unos cuerpos masculinos encriptados y en constante tensión. Esta línea de trabajo en el artista puede ser considerada como un proyecto visual en el que unos cuerpos masculinos miran seductores y provocativos a una sociedad que condena, oblitera o silencia toda forma de disidencia sexual que contravenga la norma binaria hegemónica. Sociedad que, paradójicamente, habilita esa disidencia en términos negativos para confirmarse como ideal regulatorio.

¿Qué masculinidades encierran esos cuerpos homoeróticos de Solá Franco? ¿Cómo se inscriben en una economía de la injuria, el silencio y la ascesis personal con la que Solá Franco al parecer compensaba su

¹⁰⁶ Dupuy señala que “el único momento en el cual Solá Franco ha sido explícito sobre su homosexualidad es en su novela autobiográfica que no fue publicada, ‘El encuentro con el Minotauro’. Imitando ‘En busca del tiempo perdido’ de Marcel Proust, Solá Franco escribió una autobiografía de cinco volúmenes en el estilo de una novela. Ninguno de estos han sido publicados. Conociendo el éxito que tuvo Solá Franco publicando libros, se podría asumir que él pensó que esta publicación revelaría demasiada información. ‘El encuentro con el Minotauro’, el tercer volumen de esta serie, abarca los años en que Solá Franco viene a enfrentarse con su sexualidad por primera vez” (Dupuy, 2011).

transgresión voluptuosa del tabú del tacto al chorrearse con su pincel en la piel del retratado (Didi-Huberman, 2007) y en la del espectador?

Abordaremos estas inquietudes descifrando la melancolía con la que Solá Franco aborda la masculinidad, y la fatalidad con la que impregna su noción de temporalidad en su obra. Esta entrada nos permitirá entender los artilugios que Solá Franco usa dentro de la tradición pictórica simbolista para lograr que sus cuerpos masculinos se afirmen en la inmanencia, transgrediendo la norma canónica corporal del simbolismo que prevé para el cuerpo la trascendencia como única salida (Wolf, 2009). Además, desde las nociones de melancolía y fatalidad podremos escudriñar en las puestas en escena de unas masculinidades que en el retrato de vuelven ostentosas a la vez que enigmáticas, y que en la desnudez muestran los conflictos a los que conlleva la particular forma del autor de plantear la corporeidad y el erotismo.

2.4.1. LA MELANCOLÍA

En el capítulo anterior, utilizando las herramientas interpretativas del psicoanálisis, ubicamos cómo lo masculino necesita para ser tal de la negación primordial de lo femenino. Este análisis se alinea con el que teóricos de las masculinidades como Michael Kaufman (1989), Enrique Gil Calvo (2006), Krin Gabbard (2008), David Gilmore (2008) o Michael Kimmel (2008); o el de feministas como Luce Irigaray (2007) o Judith Butler (2002, 2007); o el de sociólogos como Pierre Bourdieu (2000); o el de filósofos como Slavoj Žižek (2001), plantean para interpretar la fase edípica más allá de las fronteras del mismo psicoanálisis. En ese sentido, la observación que hace Gilmore es muy pertinente en el sentido de apreciar en el psicoanálisis herramientas heurísticas que nos permitan ubicar los anclajes constitutivos de la masculinidad, teniendo eso sí presentes los límites de la interpretación psicoanalítica, de los que Gilmore destaca el supuesto heterosexual desde el que parte el análisis, la interpretación situada en contextos familiares estables y heterosexuales, y la pretensión de universalidad de dicho análisis (2008). A lo que la perspectiva de Bourdieu señalaría que la universalización de la interpretación edípica

naturaliza divisiones sexuales del trabajo desde una organización patriarcal (Bourdieu, 2000).

Hechas estas precisiones –y por lo tanto, ubicando el carácter instrumental en el uso de las herramientas teóricas del psicoanálisis–, habíamos podido ubicar a la masculinidad como la acción melancólica del sujeto sobre la pérdida de lo femenino y de lo corporal en su proceso de emergencia y de simbolización como sujeto masculino. Esa pérdida en última instancia, concluíamos, es una forclusión primordial que opera incluso previa a la fase edípica. Cuando ésta surge, el deseo homosexual y su analogía con lo femenino ya han sido forcluidos, reprimidos: “la prohibición del incesto presupone la prohibición de la homosexualidad, pues implica la heterosexualización del deseo”.¹⁰⁷

Ahora bien, y tal como lo dejamos señalado líneas arriba, la melancolía masculina opera no solo por la evocación de la pérdida femenina, sino también por el rechazo a la identificación primordial con el objeto de deseo materno femenino. Por tanto, la masculinidad opera una doble negación: de lo femenino y de lo homosexual primordiales. Negación que así se impone, tal como lo señala Butler, como necesidad para que emerja la heterosexualidad y la masculinidad. Vista así, la homosexualidad se inscribiría en la contradicción señalada por Eve Kosofsky Sedgwick (1998), que consiste en “considerar la elección del objeto del mismo sexo como una cuestión liminar o transitiva entre géneros y, por otra parte, como el reflejo de un impulso de separatismo – aunque no necesariamente político– dentro de cada género” (12). En cualquiera de esas dos cuestiones, y en un régimen patriarcal de imposición forzosa del binario heterosexual/homosexual, este último será el eje necesario en cuya afirmación negativa se sostendrá no solo la heterosexualidad sino la misma masculinidad.

Por lo tanto, la masculinidad surgiría como el resultado de la identificación melancólica con el objeto perdido (apego apasionado femenino y

¹⁰⁷ Butler, Judith, *The psychic Life of Power*, p. 135, citada por Zizek, 2001: 288.

homo), y en el giro reflexivo masculinizante que supone también el rechazo a esa identificación.

De esta manera, la melancolía masculina nos remite a la evocación constante de lo perdido presente tanto en los rituales más ostentosos de la virilidad como en las expresiones más políticamente correctas como el corporativismo gay¹⁰⁸. Vista así, la misoginia o la exaltación castrense de lo masculino son posibles porque en su reverso existe un apego reprimido a la feminidad, a la homosexualidad y a la corporalidad que deben ser contenidas, disciplinadas y expulsadas. La vivencia de la masculinidad, que siempre exige su opuesto y, por tanto, la afirmación negativa, es una vivencia melancólica que el sujeto experimenta en su propia subjetividad (Freud, s/f). Vivencia melancólica que se proyecta como una crisis narcisista hacia los demás, requiriendo “la reivindicación de un reconocimiento total de autonomía que además, y no obstante, promete un retorno a esos placeres totales previos a la represión y a la individuación” (Butler, 2007: 117). Reconocimiento que además habilita la homofobia como mecanismo tanto para controlar la disidencia sexual como para que el sujeto masculino se auto-engañe al suponer que la afectación de la feminidad se produce por fuera de sí mismo. De esta manera, el cuerpo masculino se construye en la carencia, en la pérdida, en la melancolía de esa pérdida y en el rechazo a esa identificación melancólica. Por lo tanto, el cuerpo resultante en esa masculinidad “no es un sitio en el que tiene lugar una construcción; es una destrucción en cuyo transcurso se forma un sujeto”.¹⁰⁹

La melancolía masculina es una presencia subyacente en la política global de las imágenes corporales, en la cual un tipo de corporeidad masculina, de musculatura hiperbólica, es la dominante en los filmes belicistas, en la publicidad sexista o en la cultura del *body building* de los gimnasios. Ese tipo

¹⁰⁸ En el capítulo 1, en el subcapítulo dedicado a abordar la “Mismidad masculina”, ya nos referimos al tema del corporativismo gay, expresión planteada desde el activismo trans ecuatoriano más crítico (Almeida y Vásquez, 2010) para evaluar la práctica hegemónica del activismo gay en Ecuador que, en su apuesta por el reformismo legal, por ejemplo, estaría evidenciando una nostalgia por ese espacio de normalidad negado desde la heterosexualidad (Eribon, 2001).

¹⁰⁹ Butler, Judith, *The psychic Life of Power*, p. 92, citada por Zizek, 2001: 294.

de masculinidad, en la que todo el cuerpo es una zona fálica, se presenta sólida, cerrada e inexpugnable. No obstante, es una masculinidad que requiere mostrarse, comprobarse ante los demás, sobre todo ante otras masculinidades; y en esa necesidad de reafirmación viril, la dominación de lo femenino y la represión de la homosexualidad son requisitos de reafirmación. Surge así la sospecha sobre la autonomía de esa masculinidad, y la melancolía por la negación de lo femenino y de lo masculino se muestran como el reverso de la supuesta complitud del modelo hegemónico y dominante.

En el campo del arte, esta melancolía masculina ha sido presentada de distintas maneras. En el Renacimiento, por ejemplo, la idealización del cuerpo masculino contenía un trazo homoerótico que, en pintores como Caravaggio, dejaban entrever la melancolía movediza y perversa por una feminidad y una homosexualidad que desestabilizaban a la misma representación canónica del cuerpo masculino. Y es que el cuerpo masculino, como canon de la representación del cuerpo en occidente desde el Renacimiento, contenía reprimido a un femenino que emergía siempre con timidez en el gesto sensual de las miradas, las posturas corporales o el trazo de los labios. Botticelli, Leonardo, pero sobre todo Miguel Ángel plantean en sus obras un tipo de masculinidad que no pregunta por la feminidad porque la tiene integrada, negada (Lucie-Smith, 1994, 1998; Greer, 2003; Gubern, 2004; Didi-Huberman, 2005).

Frente a lo que ha sido el canon de la representación corporal masculina en occidente, los artistas contemporáneos que trabajan críticamente la masculinidad, proponen una desestructuración de la melancolía masculina al operar en representaciones que fastidian y se burlan de la Ley paterna (Foster, 2001; Martínez Oliva, 2005; Aliaga, 2007).

Entre estos dos extremos, la representación homoerótica de la masculinidad en la obra de Solá Franco revela a un sujeto al que denominamos como disidente melancólico, puesto que su obra no abandona al cuerpo masculino; todo lo contrario, lo recupera y nos lo emplaza como una intimidad que “no es un secreto que el joven guardaría, como se dice, ‘de su lado’: lo que

él hace es exponerla y sacarla hacia adelante” (Nancy, 2006: 61). Emplazamiento del cuerpo como una delación silenciosa de su pasión sexual secreta.¹¹⁰ Su obra, además, reivindica la femineidad dentro de la masculinidad, como lo planteó en una serie de andróginos en los cuales él mismo se retrató.¹¹¹ Por tanto, su acción supone la destitución, o al menos cuestionamiento, de una masculinidad melancólica normativa y hegemónica.

Pero esa destitución le conduce a Solá Franco a otro tipo de masculinidad desde la cual vive la melancolía pero en términos de lo que Eribon señala como melancolía por la legitimidad social de la que fue expulsado, y por el círculo familiar en el que se añora la intervención de la Ley paterna (2001). Por lo tanto, la melancolía familiar de Solá Franco le lleva al artista a sublimar su pulsión edípica en la preocupación recurrente por su madre. De hecho, la pasión y el drama con los que vive la separación de su madre¹¹² expresan la añoranza de un vínculo materno que opera como un mecanismo simbólico melancólico que convoca el lazo erótico, nutricional y protector y además la placidez y la complicidad de identificación con lo que el deseo materno desea. Melancolía masculina que no solo opera por el resultado de la renuncia a lo familiar y al prestigio de lo heterosexual, sino por incorporar esa renuncia a lo cotidiano (58).

Doble vínculo melancólico que, a pesar de que se expresa en un homoerotismo que disiente de la melancolía masculina hegemónica, insiste en la pervivencia de la forclusión como “gesto negativo de exclusión que funda al sujeto, un gesto del que depende la consistencia misma de la identidad” (Zizek,

¹¹⁰ Por ejemplo, los retratos de David Morais, que fuera su pasión erótica (Estrada, 2010; Zapata, 2010), expresan una altísima sensualidad que delata tanto el vínculo del artista con su modelo como un homoerotismo que el espectador no puede eludir. Igual pasión por el cuerpo y sus modelos, pero en sus implicaciones psíquicas, la encontramos en su retrato a Juan Luis Cousiño o en su obra sobre el Minotauro. Ver *Retrato de David Morais* (1959; Kronfle y Estrada, 2010: 156) [ver anexo 2, fig. 8]; *Retrato de David Morais acostado* (1961; 157) [ver anexo 2, fig. 9]; *Retrato de David Morais (último)* (1961; 158) [ver anexo 2, fig. 10]; *Encuentros imposibles* (1959, fotograma en 7'38"; 124) [ver anexo 2, fig. 11]; *Juan Luis Cousiño y el minotauro* (1947; 137) [ver anexo 2, fig. 12]; *Minotauro* (1956; 87) [ver anexo 2, fig. 13].

¹¹¹ Ver: *Autorretrato (17 años)* (1933; Kronfle y Estrada, 2010: 126) [ver anexo 2, fig. 14]; “Sin título” (1970; 160) [ver anexo 2, fig. 15]; *Retrato de Filippo von Schassler* (1970; 161) [ver anexo 2, fig. 16]; *Retrato de Dominique Quinion* (1970; 163) [ver anexo 2, fig. 17].

¹¹² Tan fuerte era el vínculo de Solá Franco con su madre que cuando esta muere el pintor se aparta de su pasión, la pintura: “El choque que me produjo su pérdida me impidió pintar por mucho tiempo” (1996: 190).

2001: 287). La ascesis de Solá Franco, que podemos ubicar en su noción romántica del arte (Solá Franco, 1996) así como en su pretensión de trascendencia corporal que detectamos en el giro sacrificial canónico en obras como *Crucifixión con público indiferente* (1950; Kronfle y Estrada, 2010: 79) [ver anexo 2, fig. 18], insiste en una melancolía constitutiva del sujeto en la que no deja de emanar, dramática y sangrantemente, como en *Autorretrato (36 años)* (1951; Kronfle y Estrada, 2010: 149) [ver anexo 2, fig. 19], la sombra de la forclusión primordial al apego apasionado a lo idéntico, al progenitor del mismo sexo, a lo homosexual, como un apego apasionado que vuelve angustioso el ingreso del autor en el orden sociosimbólico. Melancolía constitutiva del sujeto que en la obra de Solá Franco queda vulnerada al abrirse, al no pretender un cierre definitorio ni un ideal normativo, al dejar latente el cuestionamiento al giro reflexivo por el cual se reprime el apego primordial (amor al progenitor) y se legitima el amor al odio (a lo que o a quienes recuerdan al objeto de apego apasionado primordial).

Melancolía masculina disidente (si la podemos calificar así), que da sentido a la contradicción como lugar de enunciación del proyecto visual de Solá Franco y que tan presente se encuentra en su obra. Esto explica que, no obstante el marcado acento sensual explícito en su obra homoerótica, en la que se muestra a ratos desafiante como en *San Sebastián (Cosimo en Taormina)* (1948; Kronfle y Estrada, 2010: 140) [ver anexo 2, fig. 20]; o enigmático como en *Autorretrato (36 años)* (1951; Kronfle y Estrada, 2010: 149) [ver anexo 2, fig. 19] o en "Sin título" (s/f, Umbrales, 53, 3099) [ver anexo 2, fig. 21]; el autor no abandona su necesidad de trascender esa corporalidad que ha cifrado inmanente, en un registro que interpretamos como la consecuencia de una ascesis corporal motivada por las condiciones de su biografía y por el nivel de exposición que tanto desea pero que también elude estratégicamente. Muestra de esto último es *La tunda o la viuda del río* (1968; Kronfle y Estrada, 2010: 69) [ver anexo 2, fig. 22], en donde se alinea con el simbolismo más canónico para mostrarnos, en una evocación que bien podríamos calificar como materna, a la mujer como símbolo quimérico y a sí mismo como un ensoñador de ideales espirituales. Otro ejemplo es la evocación del mito del desafío viril de San Jorge y el dragón en *Retrato de Gian Carlo Stuchi* (1948;

Kronfle y Estrada, 2010: 141) [ver anexo 2, fig. 23], en donde nos plantea una masculinidad sacrificial y heroica que ratifica al masculino hegemónico y lo equipara a nociones universalizantes como el valor, el desafío o la capacidad ontológica de ser.

Examinemos a continuación algunos rasgos de este proceso melancólico masculino disidente y sus derivas más significativas para nuestro estudio.

2.4.1.1 Melancolía homosexual

Así como la excepcionalidad nos permite entender la regularidad (Aresti, 2010), “la disfunción nos [ayudará] a comprender la función” (Bois, 2006: 36). En ese sentido, la melancolía que viven las masculinidades disidentes es una excepción que permite observar cómo opera la norma. Efectivamente, la melancolía emparenta a la masculinidad hegemónica y normativa con las masculinidades disidentes. En la primera la melancolía expresa la homosexualidad forcluida que se evoca y rechaza en la pasión por el padre. En las segundas, la melancolía amplifica la evocación de la forclusión primordial en la añoranza de los regímenes de vida asociados a la heteronormatividad (Eribon, 2001).

Podemos referirnos entonces a un tipo de melancolía homosexual en la que la práctica corporal rechaza a lo heterosexual y a la familia; pero los integra en la medida que, en lugar de afirmar la excepción, incorpora en su vida y en su devenir los rasgos heteronormativos como los binarismos activo/pasivo, público/privado, o la ansiedad coital y genital. Ansiedad que tiene una fuerza evocadora ambivalente: el disfrute transgresor del placer anal, por un lado (Aliaga, 1997; Martínez Oliva, 2005, Hocquenghem, 2009; Preciado, 2009,

2011); y por otro, la melancolía constitutiva adherida al cuerpo por las reglas heterosexuales que lo mismo que se rechazan se anhelan.¹¹³

Melancolía homosexual que se complejiza con la melancolía de posición social en Solá Franco. Al registrar a la aristocracia decadente en Europa como su obsesión visual, recreará aquellos paisajes de ensoñación en los que discurrieron sus primeros años, cuando vivió con su familia en Barcelona (Solá Franco, 1996). Las atmósferas tristes, desgarradoras y dramáticas de su obra simbolista, bien pueden evocar esa primera conciencia de que el momento de bonanza en el que vivió sus primeros años, acompañado de un fuerte consumo cultural elitista (Solá Franco, 1996: 185), se desgajó tanto por la crisis económica como por las guerras mundiales,¹¹⁴ las guerras civiles y las transformaciones sociales y políticas que se irán sucediendo no solo en Europa sino en América Latina y en su mismo país de nacimiento. Con patetismo casi surrealista, Solá Franco muestra la melancolía de posición social en *A la búsqueda del tiempo perdido* (1973; Kronfle y Estrada, 2010: 98-99) [ver anexo 2, fig. 24] en donde el autor añora tanto la infancia como la vida que le fue prodigada. En otro cuadro, *El ayer de la que fue* (1976; Kronfle y Estrada, 2010: 109) [ver anexo 2, fig. 25], el autor resume sus melancolías por lo que no fue como clase social (la aristocracia), como hombre (heterosexual), y como familia (hijo presente).

Por tanto, la melancolía homosexual y la de posición social conducen a la obra de Solá Franco a una “misericordia de posición” (Bourdieu, 2010) que le provoca sufrimiento y tristeza. La herida infringida en el pecho de *Autorretrato (36 años)* (1951; Kronfle y Estrada, 2010: 149) [ver anexo 2, fig. 19], es la inscripción de la melancolía que compone “el sufrimiento de la tristeza” (Eribon, 2001: 61) que muchos hombres de Solá Franco portan sensualmente y que los

¹¹³ Mientras que el corporativismo gay hace negocio de su “misericordia de posición” y de los sentimientos de culpabilidad heterosexuales; solo un régimen corporal distinto, no binario ni jerarquizado, placentero, polisexual, supera lo melancólico tanto en la masculinidad normativa como en sus disidencias.

¹¹⁴ Por ejemplo, evocando el viaje que haría a Europa en 1937, Solá Franco recuerda el fasto que conoció y disfrutó en Budapest y que después se afectaría por la guerra: “conocí a los mejores pintores, intelectuales y aristócratas de aquella brillante sociedad. Era imposible imaginar que todo aquel mundo rutilante, fastuoso y lleno de proyectos para el futuro, iba a ser pulverizado en poco tiempo por la guerra” (1996: 187).

vuelve cuerpos lo mismo que deseantes, afectos de solidaridad y empatía. En esa ambivalencia, los cuerpos melancólicos homoerotizados de Solá Franco también enuncian un duelo fascinado por lo heterosexual y sus reglas habilitantes de vida; y un placentero gozo corporal como conciencia del placer corporal prohibido.

2.4.2. FATALIDAD

Hemos venido afirmando que la melancolía masculina nos remite a la constatación de la pérdida. En otro momento también hemos señalado que la melancolía refiere a la falta de aquello que se sabe expulsado de la fijación binaria. En ese sentido, la acción viril teatraliza la pérdida y su triunfo sobre la misma, pero también constata la falta en la imposibilidad de alcanzar una masculinidad definitiva. De hecho, la virilidad como expresión de la masculinidad que se prueba ante pares (Gilmore, 2008), nos remite a la conciencia silenciosa de que como tal la masculinidad es un proyecto en construcción en el cual lo que importa es el proceso de su consecución (la prueba viril), pero no su resolución final. Esta última es imposible de lograrse en tanto la masculinidad siempre se prueba, no cesa en ese empeño. La masculinidad, por tanto, es un estado siempre acechado por la pérdida y la falta, pero sobre todo por la conciencia de ambas.

En otro momento también señalamos que la dupla pérdida/falta vivida como conciencia de sí misma o como su sublimación en el acto viril, configura la fatalidad. Efectivamente, la fatalidad es la conciencia del destino irresoluto de la masculinidad; de que el deseo se resuelve en ese destino y no por fuera de él; de que lo masculino como proyecto es infinito, residiendo ahí su acumulado de fuerza; de que como identidad la masculinidad es finita, lo que la vuelve vulnerable y al sujeto precario, y que por lo mismo se impone como ideal regulatorio.

2.4.2.1. El masculino fatal

Entonces, estamos ante la posibilidad de afirmar que el primer rasgo de fatalidad de lo masculino es el hecho de su incompletion, de su necesidad de reafirmarse violentamente (que otra cosa no es sino la prueba viril, en la modalidad que sea) a partir de la negación. De esta manera, el masculino fatal se construye en la medida que el sujeto tiene conciencia de la temporalidad del proyecto masculino.

Este masculino fatal es la traducción viril de la mujer fatal. Ambos están marcados por niveles de autonomía relativa respecto al común de prácticas cotidianas, sobre todo sexuales. Ambos son altamente complementarios, aunque en la representación su lugar frente a la culpa y el deseo sea distinto.

Una mujer fatal es un tropo y un estereotipo que, como el de la ninfomanía, ha sido concebido y usado para disciplinar la posible y/o real autonomía sexual y corporal de las mujeres. Podría entenderse en esa fatalidad el temor masculino a lo femenino, y a la imposibilidad de construir la masculinidad más allá de la lógica de poder binaria y jerarquizante. Isabel Clúa señala cómo a fines del siglo XIX europeo la disputa ideológica sobre el ser femenino (llevada a cabo como base, al igual que la racialización, del cientificismo europeo del que devino el psicoanálisis, la antropología, la medicina o la jurisprudencia modernas [Foucault, 1997, 2008]) construyó imaginarios rígidos de lo femenino y de la mujer que oscilaban entre “la mujer frágil, angélica, que asume los papeles de madre y esposa modélica, cuya sexualidad está perfectamente encauzada por la vía institucional del matrimonio y la mujer fatal, diabólica, que está al margen de esos cauces y cuya sexualidad está, por tanto, fuera de control” (Clúa, 2007: 199-200). De esta manera, términos y conceptos como ninfómana (propios del discurso cientificista clínico surgido a fines del siglo XIX [Guasch, 2000]), o vampiresa, recrean el terror que la sexualidad femenina “fuera de control” provoca a los privilegios de la masculinidad hegemónica y dominante. La muerte, generalmente trágica, del ser amado, por intervención directa o indirecta de la mujer fatal, va a inscribir en el cuerpo de este tipo de feminidad la culpa y el

control, pero a la vez la fatalidad de una sexualidad que, autónoma, está condenada al escarnio o a la sin razón.

La contrapartida de la mujer fatal la encontramos en las figuras de Don Juan, Casanova, de libertinos, licántropos y de los más variados vampiros. La literatura y el cine los abordan permanente y sintomáticamente. Estos personajes tienen en común que se constituyen como sujetos cuyo deseo está capturado en la imposibilidad atávica e inextricable de resolverlo¹¹⁵. El hombre fatal revela la angustia por la imposibilidad de la consecución del objeto del deseo; una angustia tal que la intensidad y el valor de este personaje se mide por los riesgos que debe vencer para asegurarse su propia consumación que es, finalmente, su propia insatisfacción. En ese sentido, la interpretación que hace Enrique Gil Calvo del traspase del monstruo al héroe, con la testificación del patriarca y el terror de que lo monstruoso (femenino/cuerpo) lo contamine todo, estaría definiendo el área de negociación de la fatalidad masculina (Gil Calvo, 2006). En esa misma línea, aunque menos apoyada en esta tríada, los análisis sobre la teatralización de la prueba viril enfatizan en esa dimensión fatídica de la masculinidad como requisito ansioso de la existencia del sujeto masculino (Bourdieu, 2000; Andrade, 2001b; Gilmore, 1997, 2008).

Este tipo de masculino no se resigna al sexo; todo lo contrario, lo visita y se extraña de él puesto que lo que busca en último término es la figura de la mujer amada que le de una complitud masculina fagocitadora y ensimismada, no andrógina. La masculinidad se refuerza en ambos casos: en la mujer fatal cuya autonomía de su cuerpo es finalmente condenada; y en el hombre fatal que celebra la conquista, la búsqueda y la huida (Gil Calvo, 2006).

La obra homoerótica de Solá Franco permanentemente expone la fatalidad masculina. Su apego al simbolismo le permite converger –a

¹¹⁵ Por ejemplo, los cuerpos, sobre todo masculinos, de los personajes del filme *Crepúsculo* (Hardwicke, 2008), muestran una violencia y sexualidad contenidas, congeladas en la épica amorosa. El tratamiento tan estilizado a la sangre, la hace desaparecer como protagonista, exorcizando así el deseo y disciplinando la mirada del espectador hacia unos personajes que, sensuales, conminan a la corrección corporal y social.

destiempo, ciertamente– con Oscar Wilde (1854-1900),¹¹⁶ escritor irlandés que envuelve en el dandismo y la fatalidad a sus personajes, sobre todo masculinos, como forma de enfrentar a la recia y rígida moral victoriana del siglo XIX (Clúa, 2007). Para Solá Franco, que a su manera se siente contradictor con el tiempo en el que vive, Wilde y Dorian Gray (Wilde, 1970) son el epítome de su preocupación angustiosa por el tiempo y por las afectaciones morales que lleva tanto negar la inscripción temporal como dejarse seducir por las pasiones corporales que lo que hacen es justamente temporizar y arraigar el cuerpo al deseo. Es en esa preocupación por el tiempo que la fatalidad es inscrita por Solá Franco como un proyecto de masculinidad.

En 1978 Solá Franco pinta *El retrato de Dorian Gray* (1978; Kronfle y Estrada, 2010: 105). En un plano americano está retratado un joven masculino de belleza apolínea, de facciones blanco-europeas más anglosajonas que latinas. La sensualidad de su mirada y de sus labios, se acrecienta en su cuerpo que, a lo *dandy*, viste con estricta elegancia, destacando el estilizado trazo de su corporalidad. Remata la sensación dandiesca, la finura de sus manos: la derecha relajada y apoyada sobre lo que parece ser el espaldar de un mueble, y la otra que con delicadeza y sensualidad, y elevada a la altura del pecho del protagonista, sostiene una delicada flor, de esas que el viento se lleva o las desoja con facilidad. En la parte posterior del personaje principal, casi rozando su espalda, está el cuerpo de un hombre avejentado, que observa con una expresión de enojo el rostro perfecto del joven Gray.

Sorprende el contraste planteado por Solá Franco. Si en el relato literario Dorian Gray se aliena en la representación de su propia belleza, al punto de desplegar una serie de artilugios para impedir que su empleado Víctor presencie la descomposición física de su retrato, Solá Franco trae esa descomposición y la coloca como el reverso de la belleza exultada del *dandy*.

¹¹⁶ Algunos de los críticos de la obra de Solá Franco como Cristóbal Zapata (2010), Rodrigo Kronfle (2010) o Fielding Dupy (2011), destacan el acusado interés de Solá Franco por la literatura simbolista, sobre todo por la de Oscar Wilde.



Eduardo Solá Franco, *El retrato de Dorian Gray*, 1978 (Kronfle y Estrada, 2010: 105).

Aquí la masculinidad de la vejez actúa como la voz del patriarca que recuerda la fatalidad de la Ley; así, la masculinidad deja de ser una fuga eterna, una evasión constante, para trazar sobre sí su propia finitud. Dupuy, respecto a esta obra recuerda que el masculino que acecha a Dorian Gray es “una imagen siniestra por debajo. [...] un anciano de aspecto espantoso y amargado, calvo, desnudo y arrugado, que espía sobre el hombro del joven

apuesto” (Dupuy, 2011). Conciencia del tiempo y en él de la vulnerabilidad masculina. Constatación –a ratos ansiosa, a ratos angustiada–, de la finitud del tiempo y de los límites del proyecto masculino. Apertura a la posibilidad de deconstrucción de la masculinidad como fuerza eternizada. En ese sentido, insistimos a continuación en algunos procedimientos que ejecutan tanto la obra de Wilde como la de Solá Franco.

Solá Franco se muestra en esta pintura agobiado por la transitoriedad del tiempo y por su inscripción tanto en el cuerpo masculino como en el proyecto mismo de masculinidad. Y lo plantea en dos planos de la representación: en el uno destaca la belleza masculina como perfecta y armoniosa, y en el otro la decrepitud del cuerpo molesta no tanto por el tiempo inscrito en el cuerpo y el contraste con el cuerpo joven, sino por la actitud de enojo y envidia con que el personaje viejo constata la juventud perdida. Fraccionamiento del cuerpo masculino que no puede alcanzar un estatuto completo en la representación pues su imagen especular está atrapada entre el deseo de la inmortalidad y la constatación de la temporalidad y finitud del cuerpo masculino.

Y es que la tensión entre juventud y ancianidad, tanto en el Dorian Gray del relato literario como en el de la obra plástica, nos permite complejizar en la preocupación por el impacto del tiempo en el cuerpo masculino, que en la Europa del siglo XIX devino en la puesta en escena recurrente del ideal andrógino. De hecho, la inscripción de la feminidad en el *dandy* inglés es apreciada como signo andrógino (De Diego, 1992; Clúa, 2007). Y es que este tipo de representaciones –las del *dandy* y las del andrógino–, inciden en concentrar a la belleza corporal masculina como un absoluto, que no deja de angustiar por la conciencia de la imposibilidad de la eternidad del cuerpo masculino, que justamente por eso se empeña en detener el tiempo. Esta constatación puede ser leída también como una melancolía masculina disidente en el sentido de que transfiere esa imposibilidad de congelamiento del tiempo hacia el ideal de la masculinidad joven, inmortal, imperecedera. Transferencia que no está descargada de deseo, tal como nos lo demuestra la representación de Solá Franco, en la que el contraste entre los dos cuerpos

masculinos nos recuerda la inscripción de la pederastia tácita en el relato de Wilde. La mirada vigilante, acechante y enfurecida del personaje anciano –que quizá añora el juego de la seducción pasada y las reglas de poder implícitas en ese juego–, no dejan de evocar la relación erótica y platónica que en el relato literario tienen Lord Henry Wotton o Basil Hallward con el joven Gray. Sobra decir que una lectura contemporánea de esta relación pederasta la podemos ubicar en los lazos eróticos que ciertos hombres adultos (heterosexuales o no) entablan con jóvenes y adolescentes.

En ese sentido, la puesta en escena de los Dorian Gray de Wilde y Solá Franco opera como una delación, tanto de la melancolía constitutiva, como del apego homosexual. Lo interesante en ambas propuestas, es que esa delación está aparejada de un relación erotizada con el secreto, que no solo organiza la representación literaria y la pictórica, sino que además involucran al lector y al espectador en un juego erótico que inscribe en sus cuerpos la tensión entre el secreto y la revelación. En ese sentido, algo oculta, casi sin poderlo, el Dorian Gray de Wilde; su contacto con las mujeres es casi platónico, pero a la vez opera como un signo de interferencia que vuelve más provocativa la erótica de los personajes. Y a la vez, algo revela el Dorian Gray de Solá Franco, en la medida de hacer evidentes los lazos homoeróticos que dan sentido a los dos personajes.

Ahora bien, en esa búsqueda de la eternidad o en su añoranza, el cuerpo de este *dandy* (el de Solá y el de Wilde) se regodea en la relación atracción/rechazo con lo femenino. De hecho, e intentando una lectura desde la melancolía masculina del dandismo propuesto por Clúa (2006), encontramos que tanto el Dorian Gray de Wilde como el de Solá Franco, afrontan la relación con la feminidad de modo tenso desde tres niveles. En el primero, el dandismo empata con la melancolía masculina disidente al incorporar la feminidad negada al cuerpo masculino. La sensualidad del trajeado, el amaneramiento de la pose y la exaltación del homoerotismo, por ejemplo, plantean una incorporación de cierta feminidad que la masculinidad hegemónica reniega: por tanto, estamos ante una fatalidad de lo masculino que emerge como conciencia

de la represión de una feminidad que, no obstante, se vive de manera preferente en la representación.

En un segundo nivel, esa puesta en escena es melancólica en el sentido de remarcar una adscripción social y estamentaria, que por cumplirse en la realidad solo con un recortado segmento de la población, se congela en la representación como una añoranza y una teatralización de esa añoranza. La feminidad contenida en el amaneramiento del *dandy* metaforiza la añoranza que, así, se presenta como “misericordia de posición” (Bourdieu, 2000).

Finalmente, en un tercer nivel el dandismo, en su emplazamiento profundamente autorreferencial, expulsa de los proyectos del deseo erótico a lo femenino y a las mujeres.

Por lo tanto, ambos Dorian Gray congelan de forma dramática una serie de apegos melancólicos que lo mismo que se oponen a la construcción social de una masculinidad hegemónica al incorporar en el trajeado del *dandy* y en su gestualidad muchos rasgos considerados como femeninos; lo mismo la alientan en tanto esas representaciones revelan una profunda homosocialidad en la que lo femenino y las mujeres están excluidas de los proyectos del deseo erótico: Sibyl Vane se suicida tanto por no ser correspondida por Dorian Gray como por el agotamiento de una relación cuyo eje era la representación estática de la belleza y no tanto el despliegue de vitalidad y corporalidad. Solá Franco, por su parte, congela en el rostro de Dorian Gray una sensualidad estática, casi áurea, que por lo mismo es tan inalcanzable como irrealizable. Por lo tanto, melancolía escrita en el cuerpo masculino como destino de lo imposible, como constatación agónica de la finitud del proyecto masculino y de sus seductoras formas de autorreferenciarse a sí mismo, incorporando lo femenino en tanto añoranza melancólica asumida en la representación; pero excluida en la autorreferencialidad masculina.

2.4.2.2. Solá Franco y la fatalidad homosexual como vulnerabilidad

Ahora bien, la constatación del tiempo y de la vulnerabilidad masculina tanto en Wilde como en Solá Franco, tiene relación directa con la construcción binaria del cuerpo en occidente (Butler, 2002, 2006, 2010). En esa construcción, la fatalidad angustiosa con que el sujeto constata el transcurso del tiempo, se compensa con la noción de masculinidad como portadora de una conciencia y razón inmortales (por el contrario, el cuerpo de las mujeres ha estado siempre vinculado a la corruptibilidad del tiempo y la historia).

Esta noción de fatalidad en la masculinidad se inscribe en las políticas corporales cristianas de representación, en las que el cuerpo es el lugar de afirmación de la consecución de la divinidad a partir de la negación corporal. Políticas de representación que plantean constantemente la acción de poseer y destruir lo heterodoxo (lo femenino y el mismo cuerpo); y la trascendencia de la corruptibilidad corporal vía el control, disciplinamiento y administración de lo heterodoxo y lo corporal.

En este gran marco de referencia, la noción de fatalidad se hace presente en Solá Franco como una tensión interna en su obra entre trascendencia ascética cristiana e inmanencia corporal voluptuosa (Bajtín, 2003). Tensión presente también en su biografía entre una obra pictórica carnal al máximo y un registro de su vida como una puesta en escena de la búsqueda de la belleza y la verdad. Tensión angustiada por la contradicción emanada entre la incapacidad de frenar el avance del tiempo, y gozar corporalmente de su transcurso. Obras como *Beau garçon* (1973; Kronfle y Estrada, 2010: 104), los referidos andróginos, o los retratos citados de David Morais, congelan a lo masculino en el presente, pero al mismo tiempo advierten de la tramoya que hay detrás de esa pretensión.



Eduardo Solá Franco, *Beau garçon*, 1973 (Kronfle y Estrada, 2010: 104).

En este sentido, en *Beau garçon* el autor nos presenta en primer plano un exultante cuerpo juvenil cuya virilidad está en estrecha relación entre el remarque de sus pantaloncillos que aprietan un abultado pene y la presencia festiva de las mujeres a su alrededor, incluso una de ella está deslizándose su mano hacia la ingle del personaje. Pero en ese presente gozoso, el tiempo y su corruptibilidad se anuncian desde unas grietas que horadan el plano temporal y

se incrustan en el lienzo como cicatrices secas, de entre las cuales se observa, en el extremo superior derecho, un personaje avejentado y acechante. Registro contradictorio y dramático de la invencibilidad del tiempo, tal como lo hiciera en *El retrato de Dorian...* [ver anexo 2, fig. 26], que es prácticamente un manifiesto dramático de cuan falaz significa la inmortalidad. Pero a la vez, testimonio exultante de un apego a la juventud eterna generalizada en la imaginería gay que, junto a la internacionalización de lo *camp*, cifran al cuerpo masculino en un estado gozoso. De hecho, el movimiento gay estadounidense, que Solá Franco debió haber conocido directa o indirectamente desde su primera estancia en el YMCA neoyorquino, debió haber impactado en el artista en la fijación de la masculinidad joven que más tarde se calificara con el llamado “complejo de Peter Pan” (D’Emilio, 2006). Así, Solá Franco inscribe su noción de fatalidad en la tensión entre la experiencia gozosa e inmanente del cuerpo masculino joven, y la tradición visual que exige del cuerpo la trascendencia, su propia negación y el congelamiento de la juventud como capital simbólico y como añoranza de poder (De Diego, 1992).

De esta manera, la obra homoerótica de Solá Franco evidencia la fatalidad con que la masculinidad se constituye. Esto es, que la masculinidad como tal, aun en sus expresiones más disidentes, se construye inevitablemente como una afirmación negativa de lo que no lo es.

2.5. SIMBOLISMO

La crítica artística insiste en que el simbolismo más que un estilo o una unidad estilística es un movimiento artístico (Ruhrberg, 2005; Laneyrie-Dagen, 2008; Bell, 2008; Foster y otros, 2006; Wolf, 2009). Como tal, surge en el último tercio del siglo XIX en Europa y se desarrolla tanto en la literatura, la música, pero sobre todo, en la pintura.¹¹⁷ En lo que respecta a España, el simbolismo se desarrolla con profusión en Barcelona. Sus figuras sobresalientes fueron

¹¹⁷ Entre las figuras representativas del simbolismo europeo destacamos en la pintura a los franceses Paul Gauguin y Gustave Moreau; al inglés Aubrey Beardsley; a los suizos Arnold Böcklin y Ferdinand Hodler; y al noruego Edvard Munch.

Joan Brull, Alexandre de Riquer, Santiago Rusiñol, Adrià Gual y Ramón López Morelló, este último profesor de Solá Franco.

Jean Moréas en un artículo para *Le Figaro* en 1886, que titula “*Le Symbolisme*”, propondrá que la literatura de la época tiene como “objetivo principal [...] ya no [...] la naturaleza exterior en sí misma sino la ‘idea’ que se esconde en los fenómenos y detrás de ellos. La forma artística [es] un medio para revelar por esa vía la metafísica y el efecto emocional de la idea” (Wolf, 2009: 7). Estas apreciaciones van a dominar no solo los presupuestos del simbolismo sino sus derivas. Justamente, a lo largo de su desarrollo podemos apreciar como significativos algunos lugares comunes en el simbolismo.

El primero es la introspección psíquica. Si para el simbolismo el arte “debía consistir en poner lo visible al servicio de lo invisible, que era una realidad mayor” (Bell, 2008: 353), la melancolía y lo onírico serán muy recurridos como fuente generatriz, en el ánimo de que las obras no validen la realidad exterior sino permitan “mirar hacia dentro” (Foster y otros, 2006: 55). En esa introspección, el artista simbolista –que se asume como elegido, vidente y profeta (Ruhrberg, 2005: 22)–, propone una obra altamente reflexiva, que al conmover “el alma” (Wolf, 2009: 7) abre los conceptos de realidad y de conciencia como posibilidad para la sobrevivencia del sujeto.

Un segundo lugar común es la rarefacción de la forma y el hermetismo, como efectos de la profundidad síquica, del carácter intimista de la representación, de la citación onírica, y de una apertura controlada y sensualista a la fantasía.

El tercero es una sexualidad marcada por lo fálico y la misoginia. El simbolismo, al abrirse a lo onírico y lo reprimido, permitirá que emerjan los masculinizantes “impulsos instintivos reprimidos”. Pero será una emergencia limitada a la masculinidad hegemónica desde donde de manera exclusiva operó. Esto explica la presencia recurrente de metáforas fálicas que generalmente despliegan el sadismo como venganza masculina hacia el poder castrador de lo femenino (Lucie-Smith, 1994): como el cisne, las flechas, el

unicornio, los trajes militares; las de equivalencia de la mujer como el lugar de lo vampiresco, lo fatal, el terror, el misterio o el enigma (Wolf, 2009: 20); y las ambiguas –como la serpiente que es falo y a la vez un ser castrador–.

Un cuarto lugar común es la propensión al desarrollo de una espiritualidad de corte cristiano que eleva al arte simbolista al estatuto de religión. Desde este presupuesto, el artista simbolista afianza una noción romántica del arte equiparándolo con la verdad, la belleza, el equilibrio, la pureza y lo absoluto, como lugares desde donde responder, espiritualmente, a la “vida materialista y mecanizada de la época industrial” (Ruhrberg, 2005: 22).

Estos lugares comunes propiciaron que la obra simbolista no ahorre en símbolos “para evocar mágicamente cada capa” (Wolf, 2009: 13) del interior enigmático del autor. Dichos símbolos se hacen presentes generalmente de manera sobria y suntuosa, simplificando la forma y ahondando en una resolución interna, críptica y hermética de la obra.

Trazada así la superficie, los personajes del simbolismo generalmente rehabilitan las formas academicistas del Renacimiento. Son personajes tan estilizados que no pretenden la verosimilitud. El vaciamiento de la expresión junto a una recurrencia a la exquisitez en el trabajo de manos y pies, con frecuencia aporta drama a unos relatos, narraciones o apariciones que suelen presentarse “angustiadas, despojadas de referencialidad histórica y contexto social” (Foster y otros, 2006: 55). Personajes hieráticos, sin casi ningún movimiento, en paisajes melancólicos e infinitos, lugares ideales para el ensimismamiento diurno o para la ensoñación nocturna (Wolf, 2009).

Esta codificación extrema, que se desarrolla de distinta manera ahí donde se desarrolla el simbolismo, hace de este

no un estilo en sentido estricto; se trata más bien de una postura intelectual “abierta” que se sirve de los medios estilísticos más diferentes, dependiendo de cuáles parezcan los mejores para revestir de una forma plástica el mensaje simbólico que se pretende. Dicho de otro modo: un cuadro simbolista, una

escultura simbolista son intencionadamente enigmáticos; en lugar de una comprensión intelectual, la obra exige del observador sensibilidad, pues desea que esta reviva la misteriosa profundidad de la obra como una visión interior. A quien no está dispuesto a ello, el cuadro, la escultura, la obra literaria o musical le parecerá incomprensible, peor aún: el observador la condenará por efectista. (Wolf, 2009: 8)

Si bien los dictámenes del simbolismo son muy vagos y relajados, como los que promulgara Jean Moréas en su manifiesto literario en 1886, propició la “insistencia en lo extraño, lo desorientador” (Bell, 2008: 368) que, según Julian Bell, influenciarían de manera directa el trabajo del surrealismo belga de Magritte, por ejemplo, o el modernismo catalán de Antoni Gaudí (Bell, 2008) que Solá Franco disfrutara en primera persona cuando residiera, en su etapa barcelonesa, en la recién inaugurada Casa Millá (Solá Franco, 1996).

Justamente, por ser un movimiento más que un estilo, Solá Franco asume al simbolismo como una superficie en la que se da libertad para que surjan sus temas masculinos y homoeróticos, envueltos en una atmósfera “finisecular y [...] alejandrina, [...] imperio de la decadencia añorado y habitado por Verlaine, el dandysmo del *flaneur* baudeleriano, las escenas teatrales de Aubrey Beardsley, la atmósfera onírica y enrarecida de la *Salomé* de Oscar Wilde, tanto como la de Gustave Moreau” (Zapata, 2010). Así, el simbolismo en Solá Franco será ese “viento que toca pero sin ser visto” y que le permite detener la atención pormenorizada en el cuerpo masculino, al que a la vez sublima en su fijación por la espiritualidad: “es cuando se toma conciencia del ser que se comienza a ascender en el camino de la espiritualidad y más se avanza, más difícil es soportar el mundo solamente material”.¹¹⁸

¹¹⁸ En Solá Franco, Eduardo, inscripción manuscrita en su “Diario Ilustrado”, vol. 16, 1983-1988; citado por Kronfle, 2010: 53.

2.5.1. EL SIMBOLISMO EN LA OBRA DE SOLÁ FRANCO

Empezar por analizar algunos rasgos del lenguaje pictórico de Solá Franco referidos básicamente al simbolismo, se explica en la medida en que éste fue su armazón visual que hizo de la contradicción el lugar de enunciación privilegiado del artista.

El simbolismo para Solá Franco es su pasión pictórica y su estratagema. Si asumimos que el *art nouveau* es un tipo de simbolismo en tanto su apego a las formas ondulantes y al patetismo del color profundizan en una interioridad casi mística de lo representado (Wolf, 2009), podríamos afirmar que Solá Franco conoció desde muy temprana edad el simbolismo. Su maestro iniciador en el dibujo y el color fue el catalán José María Roura Oxandaberro (Solá Franco, 1996), famoso ilustrador que difundió el *art nouveau* en la ilustración comercial de inicios de siglo en Ecuador (Vaca, 2012), y que además decoró la casa de los Solá Franco en Guayaquil. Para cuando tenía trece años, en 1928, Solá Franco, ya alumno de Roura Oxandaberro, expone en el Salón de Octubre, en Guayaquil. Luego la familia se traslada nuevamente a Barcelona, y esta vez, desde los catorce hasta los dieciséis años, Solá Franco será alumno del simbolista catalán Ramón López Morelló. Si Solá Franco, con diez años y en Quito, relata que su choque con el ambiente social ecuatoriano le ensimismaba al punto de sumergirle en un estado en el que vivía entre la realidad y la fantasía, dibujando “catástrofes, reinas guillotinas, maremotos y personajes diabólicos” (Solá Franco, 1996: 184); su formación con López Morelló, que el artista recuerda con mucha gratitud, le brindará las herramientas pictóricas del simbolismo necesarias para desarrollar una extendida, constante y profunda puesta en escena de una introspección sensualista en la que la experiencia humana se relata desde el placer vivido como un drama trágico, suntuoso y hermético, y que nunca deja de evocar las primeras experiencias estéticas de su vida.¹¹⁹

¹¹⁹ A propósito de la experiencia estética de su primera infancia en Guayaquil, el artista va a recordar que su casa estaba decorada “con excesos y ornamentos (*Liberty*), muebles ondulados y reproducciones de cuadros en las paredes, sobre todo de los prerrafaelistas, los que me hacían soñar entonces con dramas y leyendas de países inimaginables. Desde muy niño, me gustó contar tragedias espantosas con grandes transatlánticos que se hundían o

2.5.1.1. Frente al indigenismo y a la neofiguración

Solá Franco ni adscribió al indigenismo ni optó por la neofiguración. Su trabajo –sobre todo el homoerótico– fue distante de esas exigencias estéticas. Se construyó autónomo de un deber ser del artista y del sujeto de esa representación. Sin embargo, esa autonomía no se tradujo en un análisis singular del contexto local e internacional. Su poca crítica a las condiciones objetivas de precarización de la vida en su Ecuador natal –que visitó siempre con anhelo y resistencia–, se explica en el peso que en su vida y su obra tiene su extracción social, así como por su resistencia a la izquierda ecuatoriana que lo censuró cuando joven. Sea como fuere, Solá Franco se distancia de las corrientes hegemónicas del arte de la primera mitad del siglo XX en Ecuador, que pretendían objetivar la realidad y criticarla, sea desde la puesta en escena de la dignidad mancillada del trabajador, como desde la crítica al evasiónismo estético.

Solá Franco emprende su propio recorrido estético y visual, en el que sus contradicciones revelan una personalidad que se escinde entre el deber público, social y cultural, y una vida interior que demanda y se solaza en el placer. Mundo público y mundo privado, dos escenarios para los que la masculinidad melancólica homosexual sirve de bisagra, de lazo comunicante, de tamiz y cortina. Hablamos de una masculinidad que se autoriza a cumplir los requisitos de la conservadora moral burguesa, y que a la vez tiene licencia para describir personajes, escenarios y situaciones que se rinden a la satisfacción homoerótica. Por tanto, es también masculinidad disidente, y al mismo tiempo cómplice con aquello que resiente. Y es que la melancolía masculina puesta en escena por Solá Franco hablará generalmente, salvo contados casos, en primera persona, y no a nombre de un otro desposeído. De ahí que la masculinidad que representa en su obra Solá Franco sea la de aquellos hombres blanco-europeos, de clase media y alta, que al igual que el artista

submarinos que no podían volver a la superficie o terremotos y océanos de lava destruyendo ciudades.” (Solá Franco, 1996: 183).

tienen los recursos económicos y culturales necesarios para dedicarse a una bohemia cosmopolita. En ese sentido, recordamos una aseveración anterior en el sentido de que lo que interesa en Solá Franco para esta investigación, no es el circuito de privilegios en el que la homosexualidad de sus protagonistas es tan normativa como tolerada. Por el contrario, el interés en la puesta en escena de la masculinidad homoerótica en la obra de Solá Franco, radica en la enunciación de una melancolía masculina que pone en comunión placer y corrección corporal (entre pasión homoerótica y demanda religiosa, Solá Franco opta por la espiritualidad); que filtra hacia lados opuestos formas y vocaciones (los retratos homoeróticos tienen un aire de suntuosidad, mientras que los diarios están cargados de sensualidad y de necesidad de registro); que cancela lo que para su moral pública debe ser cancelado (Solá Franco es tan discreto con su vida privada, y en su obra homoerótica la citación familiar no se hace presente). Este es su proyecto visual masculino en el que, como hemos dicho, la contradicción es su lugar de enunciación y el simbolismo su forma expresiva.

En ese sentido, recurrir estéticamente al simbolismo lo sitúa en una serie de contradicciones y contrasentidos. Pretendiendo ser crítico con la degradación social que encuentra a su paso¹²⁰ Solá Franco incurre en aquello que el simbolismo critica del romanticismo, que es esa suerte de “decadencia y exploración posesiva de las profundidades del alma” (Wolf, 2009: 7).

Además, en esa suerte de pasión por lo decadente, la preocupación de Solá Franco por el vestuario y la decoración rococó lo retrotrae, en la primera mitad del siglo XX, a un momento anterior a las vanguardias, en el que la oscilación entre figuración y abstracción fue muy propia del simbolismo (Wolf, 2009). Si las vanguardias desarrollaron y generalizaron la abstracción, como en el caso de la producción de las artistas mujeres europeas o de varones como Kandinsky (Chadwick, 1999), la obra de Solá Franco se sumerge en la figuración simbolista, lo que no deja de sorprender puesto que se hubiera

¹²⁰ A su modo, Solá Franco elabora una crítica social en *Los paraísos artificiales* (1981; Kronfle y Estrada, 2010: 97) [ver anexo 2, fig. 27]; o en *La parábola del banquete nupcial* (1948; 70-71) [ver anexo 2, fig. 28]; o en *Parábola de Lázaro y el rico Opulón* (1951-1965; 74-75) [ver anexo 2, fig. 29].

pensado que, por su cercanía a la élite europea y por su cosmopolitismo, Solá Franco debería haber constatado que la modernidad para el cotidiano europeo de inicios del siglo XX era lo nuevo y el nuevo lenguaje era la abstracción (Chadwick, 1999).

A ratos hermético, a ratos sensualista, la obra de Solá Franco no dejó de estar imbuida de “alegorías cautivantes [que] suelen estar atravesadas por dejos moralizantes –perfilando la tragedia o ilustrando la ruina–” (Kronfle, 2010: 50). Hermetismo y sensualismo que hacen de la pintura su razón de ser; su “religión sustitutiva” (Wolf, 2009: 7). Como Kupka, Solá Franco pareciera actuar sobre el alma “sin la distracción del contenido o del tema” (Foster y otros, 2006: 120).

Pero a pesar que el simbolismo le autoriza a la fantasía, para el pintor su oficio tiene reglas muy particulares, como en el caso de su culto a la belleza masculina, que antes que desenfrenado y caótico se adscribe a la presión simbolista en tanto dicho culto se ofrece como “resistencia al materialismo y utilitarismo” (Wolf, 2009: 8). Y es que a pesar de que Solá Franco no teorizó ni emitió mayor comentario preciso o definido sobre los estilos o las estrategias pictóricas que usó en su obra, sus afirmaciones respecto al rol del arte y del artista (Solá Franco, 1996) lo comprometen con la pretensión simbolista de ser el “último gran intento de salvar el humanismo occidental” (Wolf, 2009: 7). Esta adscripción estética –que denota un compromiso de clase burgués, elitista y europeizante, y una filiación ideológica conservadora y hasta retrógrada–, le impidió comulgar o acercarse al indigenismo o a la neofiguración.

2.5.1.2. El registro del simbolismo

¿Cómo es que un estilo pictórico como el simbolismo, dominado por varones, que presiona por la ascesis corporal y la trascendencia del cuerpo, es utilizado por Solá Franco para crear una obra tan desconcertante como perturbadora por su compromiso con la masculinidad homoerótica?

El simbolismo fue un estilo tan enigmático como canónico, que representó al cuerpo básicamente desde dos premisas: la primera es fijando en la mujer tanto lo sublime como lo abyecto, actualizando así la misoginia y los terrores masculinos a lo femenino (Wolf, 2009: 20). La segunda premisa plantea distinguir en la masculinidad el rol profético y espiritual del artista. Solá Franco logra traspasar esas premisas simbolistas, y desarrolla una serie de subterfugios que le permiten dejar salir con fuerza un homoerotismo que no solo es registro visual sino también relación estética entre el pintor, sus modelos y los espectadores. Dada esta apropiación de recursos y lenguajes estéticos, revisamos a continuación algunos rasgos estilísticos del simbolismo que convergen o dan salida a la melancolía y a la fatalidad masculina homosexual de Solá Franco.

2.5.1.3. Estilo pictórico

En Ecuador el simbolismo fue contestado en su momento por el indigenismo y el realismo social. No obstante, el país andino cuenta con figuras canónicas en el simbolismo de prestigio reconocido en el medio.¹²¹ Ahora bien, si Solá Franco como simbolista tuvo problemas de reconocimiento, no lo fue tanto por su adscripción estética como por el homoerotismo de su pintura y por el individualismo y decadentismo asociados a su extracción social burguesa. Pero a pesar de que Solá Franco sufrió el escarnio cuando joven, y en más de una ocasión su obra tuvo dificultades para circular en las condiciones que él esperaba; el autor simbolista, al igual que la tradición masculinizante del arte en occidente, no deja de asumir la genialidad como su lugar (Solá Franco, 1996). Las contradicciones sobre las que se apoya su obra no merman en nada esa convicción; todo lo contrario. El sabe, como lo saben todos los hombres artistas plásticos de ese momento, que el sujeto trascendente en occidente sigue siendo el masculino.

¹²¹ Dos casos ejemplifican lo dicho: la obra de Boanerges Mideros fue muy bien reconocida dentro y fuera del país. La de Víctor Mideros tuvo igual o mejor suerte puesto que reiteradamente estuvo galardonada con el Premio del Salón Mariano Aguilera de Quito (Oña, 2010).

Si él se sabe heterodoxo respecto de las corrientes estéticas y políticas hegemónicas, eso no le resta nada a su vocación de elegido, vidente y profeta, tal como lo insiste la estética simbolista (Ruhrberg, 2005: 22). Y en concordancia con la tradición del arte en occidente, que otorga al hombre un lugar de privilegio y de guía en los procesos históricos, Solá Franco emprendió en un proyecto visual en el que rindió culto a la masculinidad, sobre todo joven¹²². En ese sentido, podría decirse que para el autor que, como sucede con ciertas prácticas homosexuales –como el consumo travesti o el de la prostitución masculina que ratifican la masculinidad misógina (Perlonguer, 1999)–, la heterodoxia sexual, de cara a su legitimación en la institución arte, forma parte de la autorización masculina que se dan los hombres de verse a sí mismos como ideal de la humanidad y de conservar entre ellos fraternidad y solidaridad. Es más, en el primer tercio del siglo XX en Europa, que Solá Franco conoció personalmente, el masculinismo y las prácticas de sociabilidad exclusivamente entre hombres eran muy frecuentes en países como Alemania (Martínez Oliva, 2005). El posterior disciplinamiento de esas prácticas por el nazismo, de las que se excluyó y reprimió la homosexualidad corporal, devino en una sexofobia y una corpofobia que también las encontramos presentes en la obra de Solá Franco,¹²³ sobre todo en las de corte místico católico (Solá Franco, 1996; Kronfle, 2010).

Pues bien, en ese contexto cultural, el simbolismo le permite a Solá Franco asumir con libertad formal y legitimidad estilística la homoerotización masculina. Si la homosocialidad masculina vuelve inmanentes los “vínculos existentes entre los hombres” Kosofsky Sedgwick, 1998: 26), el simbolismo le otorga el lugar de la pureza y lo absoluto, como respuesta a la vida materialista y mecanizada de la época industrial (Ruhrberg, 2005: 22). El resultado de esa operación en la obra de los simbolistas en general, y en la de Solá Franco en particular, son cuerpos que exudan sensualidad contenida, pero erotismo que se codifica como ideal espiritual, en un movimiento reflexivo que privilegia “lo

¹²² Sin duda Solá Franco debe haber percibido que el contemporáneo culto al cuerpo joven, sano y atlético; así como la fascinación de cierta cultura gay por la musculatura masculina, tuvieron su raíz en el culto a la masculinidad de la que su obra no estuvo exenta (Martínez Oliva, 2005: 82).

¹²³ El cuadro *La tunda o la viuda del río* (1968; Kronfle y Estrada, 2010: 69) ejemplifica esta aseveración.

que conmueve al alma” (Wolf, 2009: 7).¹²⁴ Y es que los cuerpos masculinos de Solá Franco discurren autorizados en “paisajes simbolistas, melancólicos e infinitos; [que] son el lugar para ensoñaciones diurnas y sobre todo nocturnas” (Wolf, 2009: 20), al tiempo que su corporalidad es el ideal fálico del poder y de superioridad frente a otros cuerpos.

Esta constatación en su obra, no niega su carácter disruptor. Efectivamente, en su profunda sintonía con el simbolismo, Solá Franco cita mitologías clásicas desde su formalismo academicista y renacentista.¹²⁵ Pero entrado en estos temas, su abordaje en términos pictóricos utiliza la figuración y la mimesis como mínimos anclajes puesto que el autor somete a los cuerpos masculinos a una “oscuridad realmente romántica y a una abierta ambigüedad del enunciado” (Wolf, 2009: 9). Si el presupuesto simbolista afirma que se aprehende con las emociones, no con la razón, Solá Franco enrarece, sublima el clasicismo y libera en código críptico el placer homoerótico. De esta manera, y desde la conciencia de estos encriptamiento y hermetismo de la figura masculina, Solá Franco libera a sus personajes en la pasión homoerótica.

No hay que dejar de destacar que este estilo pictórico en la obra de Solá Franco nos permite tender puentes entre el arte moderno y el contemporáneo al menos en tres sentidos. En el primero, su pasión por el cuerpo masculino le permite abrir en sus registros homoeróticos una reflexividad sobre los mecanismos de construcción y deconstrucción de la masculinidad, tema tan recurrente en las prácticas artísticas más contemporáneas (Aliaga, 1997; Martínez Oliva, 2005). En el segundo sentido, la cita, lugar tan frecuentemente visitado en el arte contemporáneo, es usada por Solá Franco como un subterfugio que le permite hacer que aparezcan, o se vuelvan evidentes,

¹²⁴ En la muestra “Alma Mía. Simbolismo y modernidad. Ecuador 1900-1930”, que se presentó en Quito a fines del 2013, se logra apreciar cómo los cuerpos masculinos del simbolismo ecuatoriano traducen la pasión homoerótica en códigos religiosos y sagrados que, a pesar de su hermetismo, no logran eludir la corporalidad masculina más perturbadora.

¹²⁵ Por ejemplo *La parábola del banquete nupcial* (1948; Kronfle y Estrada, 2010: 70-71) [ver anexo 2, fig. 28], *Parábola de Lázaro y el rico Opulón* (1951-1965; 74-75) [ver anexo 2, fig. 29], *Edipo y la esfinge* (1950; 85) [ver anexo 2, fig. 30], *Ícaro roto* (1955; 86) [ver anexo 2, fig. 31], *Minotauro* (1956; 87) [ver anexo 2, fig. 13]; *Edipo, la esfinge y la respuesta* (1967; 90-91) [ver anexo 2, fig. 32]; *El mito de Orestes* (1983; 92-93) [ver anexo 2, fig. 33], *San Sebastián (Cosimo en Taormina)* (1948; 140) [ver anexo 2, fig. 20].

acciones e identidades que en el original no se apreciaban en toda su contundencia (Crimp, 2005). Esta citación, que finalmente se resuelve en el carácter relacional de la obra, permite entender el manifiesto simbolista de 1886, que presuponía que “el fin del arte debía consistir en poner lo visible al servicio de lo invisible, que era una realidad mayor” (Bell, 2008: 353). Finalmente, el tercer sentido de esos puentes de diálogo tiene que ver con la “sensación de crisis” que aqueja al simbolismo (Wolf, 2009: 10) y que se agenda con regularidad en el arte contemporáneo crítico. En ese sentido, el simbolismo de Solá Franco, como el del resto de sus predecesores, destaca por la forma de abordar lo que él denomina y vive como una crisis personal y colectiva (Solá Franco, 1996).

2.5.1.4. Simbolismo y metáforas fálicas

Para representar su sentido de la masculinidad, el simbolismo le plantea a Solá Franco algunas posibilidades. Si en occidente el canon artístico del cuerpo se construyó desde el Renacimiento privilegiando a la figura masculina como referente de representación de lo humano (Lucie-Smith, 1998), el simbolismo recrea constantemente esas corporeidades; y no es de extrañar que un tipo de corporeidad masculina surja en la obra de Solá Franco afirmada en sí misma y en diálogo con dicha tradición canónica. En obras como “Sin Título” (1952; Kronfle y Estrada, 2010: 84) [ver anexo 2, fig. 34], *Beau garçon* (1973; 104) [ver anexo 2, fig. 35], *El marino bretón* (1975; 106) [ver anexo 2, fig. 36] o *El ex bóxer –Paglais–* (1949; 142) [ver anexo 2, fig. 37]; Solá Franco representa la masculinidad del atleta, del soldado, del vigor: plenitud física y plenitud fálica que, como lo señala Jesús Martínez Oliva, distingue en términos de superioridad a estos hombres frente a otros hombres (Martínez Oliva, 2005). De esta manera, estos cuerpos en sí mismos se convierten en metáfora fálica, procedimiento tan común no solo al simbolismo sino a la misma historia canónica del arte (Lucie-Smith, 1998). De hecho, en dicha historia el orden patriarcal impone una representación de la diferencia sexual en la cual lo fálico emerge como el lugar que arbitra dicha diferencia pero que además designa la asimetría entre lo femenino y lo masculino como la garantía del patrón

patriarcal del poder (Aliaga, 2007). Puesto así, lo fálico afirma la masculinidad en tanto evocación del poder patriarcal, pero también inscribe la angustia por la falta, pues si bien el falo es el significante del privilegio patriarcal, también remite a su ausencia en tanto “si el pene equivaliera al falo no serían necesarios los gestos rígidos y poderosos del macho, el desarrollo muscular, la medallas, los uniformes... que ponen en evidencia que tampoco el hombre posee el falo” (Martínez Oliva, 2005: 223).

Pues bien, el registro simbolista de Solá Franco se vuelve problemático cuando esa masculinidad fálica seduce, emplaza, goza, se apropia de lo masculino como objeto de deseo y perturba la identificación masculina. Es una masculinidad en la que el ostentoso sujeto viril se retira como heterosexual y pone en suspenso sus privilegios.

Y en esa empresa Solá Franco representa a sus cuerpos masculinos con todos los recursos con los que el simbolismo cuenta para enriquecer la representación. A continuación analizamos dos de esos recursos, la metamorfosis fálica y la evocación de lo seminal, que ejemplifican cómo la operación simbolista de Solá Franco apertura y, a su vez, encripta el homoerotismo problematizando la organización fálica de la representación.

2.5.1.4.1. La metamorfosis fálica

El primer recurso simbolista que destacamos en relación a la metaforización fálica en el homoerotismo pictórico de Solá Franco, es la metamorfosis fálica y a continuación lo examinamos en dos obras. En “Sin título” (s/f, Umbrales, 38, 3084), en un plano de conjunto se presenta a dos hombres, desnudos y ataviados con unas peculiares máscaras que dejan ver su rostro y que a la vez llevan en la parte superior una pronunciada cornamenta, a modo de unicornio, que remarca la potencia viril. El atuendo de las máscaras se completa con unos guantes y unas botas de las que se desprenden garras, cual espuelas. Estos hombres se hallan recostados, el uno por detrás del otro, pero enfrentados sus rostros. El hombre que rodea por

detrás el cuerpo del otro sujeto, le ha infringido a este una zarpazo en el pecho y sostiene sus garras en el muslo de su víctima. En la composición se destacan tres eventos: el primero es el cuerpo penetrado, abierto por la intimidad agresiva y masculinista, que deja una piel herida, sin sangre, pero en el fondo rojiza, tanto como la confrontación física o la cópula sexual la pueden dejar. El segundo es la expresión de compromiso erótico entre los hombres. Mientras que el agresor mira con el entrecejo fruncido a su víctima, ésta, que suspende en su boca entreabierta el aliento, examina su muslo, las garras del agresor sobre el mismo y la herida abierta en la pierna. Y el tercer evento es el de una mujer que, casi inadvertida, aparece al fondo llevándose las manos al rostro en señal de aflicción y dejando ver sus pechos desnudos. El cuadro propone al menos dos relatos: los amantes que se baten en duelo por la mujer-cuerpo-objeto de deseo; o los amantes que experimentan con violencia y éxtasis la penetración, ante el estupor de la mujer que, rechazada, muestra una corporeidad negada por femenina.



Eduardo Solá Franco, "Sin título", s/f (Umbrales, 38, 3084).

La segunda obra en la que apreciamos el recurso de la metamorfosis fálica es *San Sebastián (Cosimo en Taormina)* (1948; Kronfle y Estrada, 2010: 140). En esta obra las flechas penetran el cuerpo del santo que es presentado plácido y conforme en un plano medio corto. La expresión complaciente, casi cómplice con su propio dolor, junto al gesto de la sangre que se adhiere a la piel como una evocación congelada de los fluidos seminales y corporales, permiten que la masculinidad perversa fluya en la representación de la misma manera que lo ha hecho tanto en la tradición sacrificial cristiana, como en la tradición de la abyección corporal con que el episodio del santo ha sido recreado tanto en el Renacimiento como en la iconografía gay.



Eduardo Solá Franco, *San Sebastián (Cosimo en Taormina)*, 1948 (Kronfle y Estrada, 2010: 140).

Garras, osamentas, flechas: el simbolismo permite que la metamorfosis fálica no se agote, pero además permite enriquecer la representación recubriéndola de un gesto contradictorio, tenso, entre la complacencia y el

sacrificio. Vista así, la metamorfosis fálica opera en la obra de Solá Franco abriendo el cuerpo masculino con la misma violencia con que es cerrado y alejado de la feminidad. Dicha violencia masculinista, apertura al cuerpo masculino como si atravesara a la misma masculinidad, detrás de la cual y como si de lo real se tratase (Foster, 2001), un cuerpo masculino mancillado nos observa, un cuerpo que ha retornado a la experiencia que, por totalizadora y sensualisante de lo corporal, ha sido reprimida primordialmente.

2.5.1.4.2. La evocación de lo seminal

Este es el segundo recurso simbolista que emplea Solá Franco como metáfora fálica. En “Sin título” (s/f, Umbrales, 53, 309), los hechos corporales suceden en un plano general, en un escenario costanero, muy recurrido en la obra homoerótica de Solá Franco y que generalmente le sirve para ilustrar, con una cromática orientalista y al igual que el simbolismo, la fantasía, el regreso a los orígenes, la huida a la naturaleza, la liberación de los instintos (Foster y otros, 2006: 64). Pues bien, en una playa soleada observamos en un plano de conjunto a dos personajes masculinos semidesnudos, vestidos con unos bañadores mínimos y portando una musculatura prominente. Como la gran mayoría de los personajes masculinos de Solá Franco, los aquí retratados son cuerpos blanco-europeos, no racializados en negativo y cuya contextura física no permite entrever algún tipo de carencia material; por tanto, sin alteridad a la vista, toda vez que, como se dijo antes, el lugar de enunciación visual del artista es su propio medio social burgués europeizante, en el cual el goce y el disfrute palaciegos de estos cuerpos representados eran recurrentes en un círculo de privilegio económico y social. Volviendo de este inciso –muy pertinente para situar el enclave étnico-racial en la obra de Solá Franco– continuamos con la descripción del despliegue erótico en esta obra: de espaldas al espectador, uno de los hombres ocupa el plano medio de la representación; de pie, con el brazo izquierdo llevado a la parte posterior de la cabeza, ésta se encuentra girada, mirando al otro hombre que salta frente a él dejando ver solo sus piernas y sus caderas. La sombra del primer hombre se proyecta sobre la arena y llega muy cerca de la orilla del mar cuyas olas han

reventado cerca dejando ver abundante espuma. Además, del primer hombre surge una mancha roja vertical sobre un cielo de color salmón.



Eduardo Solá Franco, "Sin título", s/f (Umbrales, 53, 3099).

En esta representación destacan algunos elementos que confluyen en la evocación seminal: un pequeño bañador aprieta las nalgas del hombre de espaldas, destacando con sensualidad su volumen (lo que evoca el terror/placer al ano que, en su capacidad de apertura y penetrabilidad, desestabiliza la superficie cerrada de la masculinidad [Aliaga, 1997, 2007]). Frente a este hombre, el pequeño bañador del tipo que salta tapa sensualmente unos voluminosos y relajados pene y testículos. La mancha sobre el cielo salmón está incrustada, abriendo en capas una superficie tan roja como si la que se abriese fuese la piel del relato que se encripta. Y la espuma marina, que como recurso simbolista evoca el esperma boticeliano (Didi-Huberman, 2005), acrecienta el movimiento y da profundidad y unidad psíquica a la obra.

Ahora bien, la idéntica tonalidad con la que se nos presenta a los dos hombres; el manejo similar de la musculatura de las piernas; y el idéntico color de los bañadores, nos permite rastrear al hombre que salta como una imagen

especular que evoca al deseo que llega o se va. El sujeto observa sorprendido su propio deseo erótico, seminal, homoerótico, pasional, carnal, que de tan fuerte desgarrar a la misma representación, en un recurso muy utilizado por Solá Franco en otros cuadros y que tiene que ver con la rotura de la superficie, con la apertura de grietas, con el horadar del lienzo, mostrando otra temporalidad, otro momento narrativo (Kronfle, 2010), como resultado de la profanación, de la penetración del deseo, de lo inconmensurable que para el mismo autor resulta la experiencia corporal homoerótica. Apertura, desgarrar, profanación de la superficie de la masculinidad normativa. Deseo seminal hermético, furtivo, del que somos testigos y en el que el pintor nos emplaza y nos introduce narcisistamente, desde dentro, como lo dirá Gonzáles Requena (Gonzáles Requena y Zárate, 1999). Un retrato que mira hacia dentro, desde dentro, pero con nuestra mirada en el interior, que nos fuerza a imaginar, a ver, a ser testigos de una huida o una llegada.

Evocación seminal que se hace presente también en los solariegos y costaneros *Retrato de Jean Varenne con concha* (1952; Kronfle y Estrada, 2010: 150), y *Retrato de Jean Varenne con conchas* (1952; 151). En estos dos casos, el orientalismo con que traza el cuerpo del chico púber, semidesnudo, evoca la erótica homosexual y la carga exótica con las que el alemán Wilhelm von Gloeden retrató a púberes y adolescentes en Taormina desde 1878 (Von Gloeden, s/f). Aquí la citación del esperma vía la presencia de la espuma de mar se vuelve más perturbadora por la edad del sujeto de la representación. En *Retrato de Jean Varenne con conchas*, en un plano medio y en una playa soleada, un chico se encuentra en una pose relajada, con su bañador bajado por la parte posterior, inclinando su cuerpo a una mesa, y sosteniendo en su mano una de las perlas/esferas que seguramente habrán salido de unas cuantas conchas que se hallan regadas en la mesa. El gesto delicado de la mano sosteniendo la perla/esfera, la mirada extática del chico, y el bañador a medio bajar, delatan, exponen, relatan una relación pederasta; un acto sexual que se encripta en el secreto y que se sugiere como revelación en la contingencia del cuerpo del infante; un acto que sucede por fuera de la representación, que se completa en la mirada embestida del espectador volviendo a este cómplice del deseo pederasta.



Eduardo Solá Franco, *Retrato de Jean Varenne con concha*, 1952 (Kronfle y Estrada, 2010: 150).



Eduardo Solá Franco, *Retrato de Jean Varenne con conchas*, 1952 (Kronfle y Estrada, 2010: 151).

2.5.2. EL SIMBOLISMO COMO ARTILUGIO EN LA OBRA DE SOLÁ FRANCO

El simbolismo de Solá Franco es el inconsciente de su expresionismo; o quizá sea más apropiado, aunque arriesgado, hablar de un simbolismo expresionista. En esta confluencia detectamos artilugios para encapsular una sinceridad emocional y una atascada voluntad por transparentar “su posición en el mundo y [...] los pensamientos generados por [él]” (Lucie-Smith, 1998: 152). El simbolismo le autoriza a desatenderse de las mujeres y a extrapolarlas en lo que para el artista será una recurrente citación edípica o una extrañeza casi misógina.¹²⁶ Y simbolismo y expresionismo serán una licencia para que emerja el homoerotismo impactando y sacudiendo al interpretante, tal como el expresionismo lo pretendía (157).

Solá Franco logra que convivan en un mismo plano los dos registros estilísticos, en la profundidad y dramatismo que cada obra presenta. Pero es quizá en los retratos y autorretratos masculinos en donde esta confluencia se vuelve más intensa, sobre todo cuando traza los contornos de los músculos, la viveza de los ojos, la finura de las manos, la potencia de los torsos, la sensualidad de las piernas y la voluptuosidad del sexo que casi siempre está destacado en bañadores ceñidos al cuerpo. *Retrato de David Morais* (1959; Kronfle y Estrada, 2010: 156) [ver anexo 2, fig. 8], *Retrato de David Morais acostado* (1961; 157) [ver anexo 2, fig. 9], *Retrato de David Morais (último)* (1961; 158) [ver anexo 2, fig. 10], *Encuentros imposibles* (1959, fotograma en 7'38"; 124) [ver anexo 2, fig. 11], *El ex bóxer –Paglais–* (1949; 142) [ver anexo 2, fig. 37] o *Beau garçon* (1973; 104) [ver anexo 2, fig. 35] son verdaderas proclamas homoeróticas en las que Solá Franco muestra unas corporeidades que delatan el haber sido tocadas, disfrutadas, extasiadas por el mismo autor. Registros en donde la confluencia entre expresionismo y simbolismo intenta

¹²⁶ Como lo muestra en *Conversaciones entre el día y la noche* (1989; Kronfle y Estrada, 2010: 116), y en *Diálogos* (1991; 117), en donde el pintor se retrata franqueado por personajes femeninos que se imponen sobre él pero que, estilizados al máximo, son tratados como evocaciones idealizadas, quizá, de su vínculo materno.

una encriptación inicial del cuerpo masculino, pero que ante la sensualidad profesada, terminan intensificando un sensualismo ineludible.

Ahora bien, tal era su filiación a la estética simbolista en toda su obra y su vida, que a sus setenta años Solá Franco comenta: “Para todos los que son creadores este ofrecer sus recónditas imágenes es un acto de intermediación, como el de captar y contar un sueño que viene de muy lejos y que lo habita. Esto es, a mi juicio, una experiencia sobrenatural” (1996: 196).

Y es que el simbolismo para Solá Franco fue vital en tanto le permitió desarrollar varios artilugios para vehicular los distintos momentos de su identidad masculina. La licencia que le daba el simbolismo para adentrarse en su psiquis y plantear estrategias visuales contradictorias de elusión y mostración del cuerpo masculino le permitieron un refinamiento en el retrato (por cierto, muy recurrente en el simbolismo) que provoca una ambivalencia en la forma, entre una verosimilitud propia de las exigencias del encargo y el mecenazgo, y una fuga hacia una mismidad sensual que tanto habla de las pulsiones propias del artista como de los códigos que deben haber cifrado las relaciones del autor con los hombres retratados y que la misma obra se encarga de abrir.

Y es que a ratos, Solá Franco despliega una masculinidad que recuerda la expresión que Schorske mencionó sobre Klint: “su desafío estaba teñido del espíritu de la impotencia” (Foster y otros, 2006: 55). Y a ratos, el simbolismo le permite ir detrás de una masculinidad fascinada por los orígenes, los sueños y las fantasías, por lo primitivo, la subjetividad y la sexualidad: “el arte libera al artista de sus fantasías” (Foster, 2006: 19) y esto lo podemos apreciar tanto en los citados *Retrato de Jean Varenne con concha* (1952; Kronfle y Estrada, 2010: 150) y *Retrato de Jean Varenne con conchas* (1952; 151), como en el sorprendente *Mercado de Cuenca* (1989, Umbrales, 08, 1624) [ver anexo 2, fig. 4].

En este último, dos sujetos –cuya composición fenotípica nos evoca a los rasgos indígenas andinos, o al menos mestizos o montubios–¹²⁷, son presentados en un plano medio en un mercado de la serranía sur ecuatoriana.



Eduardo Solá Franco, *Mercado de Cuenca*, 1989 (Umbral, 08, 1624).

¹²⁷ En Ecuador, como montubios se conoce a la población que ocupa básicamente los lugares rurales de la Costa. Su composición étnico-racial es la resultante del mestizaje entre los indígenas de la costa y de la sierra, los mestizos que provienen de los sectores rurales y urbanos de la sierra, la población afro y los inmigrantes europeos, sobre todo españoles e italianos. Esta es la población que fue atraída a fines del siglo XIX por la bonanza cacaotera a la que ya nos referimos; bonanza que, por cierto, los precarizó y ubicó en los lugares marginales de las nacientes ciudades costeras como Guayaquil.

Pues bien, en esta representación con guiños naif, Solá Franco utiliza algunos recursos del simbolismo a modo de artilugios, para desplegar la tensión homoerótica como evento singular de la obra. En la escena planteada, en un mercado indígena-campesino andino se destacan tres personajes. En un plano medio, uno de los sujetos sentado, sostiene en su regazo un fruto del cacao mientras que en su mano izquierda parece sostener la pepa del cacao (quizá por este indicador podríamos inclinarnos por la presuposición de que este personaje sea montubio). El sujeto mira al espectador y el trazo fino de sus rasgos faciales, más el brillo en sus ojos y en su labio inferior, connotan sensualidad y profundidad del personaje. Este está abrigado con un poncho y una bufanda y, sentado sobre una cesta de frutas, parece no tener ningún apremio. Le contempla una mujer mayor, que arrodillada o sentada, se abriga todo el cuerpo desde la cabeza, dejando ver en su rostro un gesto de cansancio. Detrás del personaje masculino citado se encuentra otro, de pie, y hacia la derecha del cuadro, vistiendo poncho y sombrero y observando el mercado. Sus rasgos fenotípicos son más mestizos, o igual que el sujeto anterior, montubios. Destaca en su registro la proximidad con el protagonista principal y en dicha proximidad la delicadeza con que se ha trazado su rostro y la sensualidad con la que se plantea su pelo largo, no trenzado (como lo llevan muchos indígenas) y relajado sobre un cuello que aparece erguido y distinguido. Escena misteriosa, casi críptica, en la cual la sensualidad de los personajes masculinos es una pista que saca a la historia en un por fuera del campo y vuelve a la sexualidad en un gesto cómplice que se resuelve menos en el contenido sugerido “que en la subjetividad del espectador”.¹²⁸ En medio de la intensidad de un mercado, dos sujetos masculinos y racializados se dan el tiempo físico y psicológico para vivir una sensualidad que sucede en la imaginación del espectador vuelto cómplice y protagonista de la representación.

Pero además, la representación se vuelve perturbadora, sobre todo si tomamos en cuenta que los personajes no están cifrados desde la emasculación o generalizados desde la pobreza y la ignominia, como nos tuvo

¹²⁸ Jacqueline Rose citado por Foster, en Foster 2006: 21.

habitados el canon indigenista. Todo lo contrario, son dos sujetos masculinos cuya sensualidad va acompañada a una sensación de frescura y ligereza; pero al mismo tiempo su corporeidad imprime sobre su cuerpo una virilidad potente a la vez que asequible. Por lo tanto, el uso del recurso simbolista de la estilización de los rostros, las manos, los cuellos, el cabello, le sirve en esta vez a Solá Franco para codificar un secreto que, como dijimos, opera en un fuera del campo de la representación.

2.5.2.1. Espiritualidad y simbolismo

El manejo simbolista en la obra de Solá Franco enclaustra y apertura la representación. Esta es una contradicción preponderante en su obra y que constantemente la estamos planteando y la plantearemos como uno de los lugares críticos que posicionan sus representaciones de la masculinidad, sobre todo homoerótica. En ese sentido, el trabajo de la desnudez en el autor (que más adelante la desarrollaremos con mayor profusión) permite apreciar cómo el autor abre y cierra el cuerpo a la mancha, a la mácula. En esa tensión Solá Franco logra que sus cuerpos se realicen en la psiquis del espectador. En ese gesto procesual, el cuerpo, que no puede existir “sin imaginación de apertura” (Didi-Huberman, 2005: 117), se ofrece al doble movimiento de la representación: en un primer momento el cuerpo es presentación “de lo que no se resume en una presencia dada y consumada”; en una segunda instancia, es la “puesta en presencia de una realidad [...] inteligible por la mediación formal de una realidad sensible” (Nancy, 2007: 30). Simbolismo, cuerpo y desnudez, en una acción transgresora de Solá Franco que permite abrir, presentar y dejar al sujeto espectador en un “estado de vigilia”, de “visibilidad flotante” (Didi-Huberman, 2005: 107), ampliando en él su noción de realidad y de conciencia.

En este movimiento, Solá Franco estiliza lo que ve y siente. Y en esa estilización, y en su vocación de ver a todo lo circundante como susceptible de la metáfora estética, de una profundidad de pensamiento que lo explique; el autor logra que el simbolismo sea el canal que le autoriza su “inclinación a la alegoría y [su] tendencia a mistificar la vida y los procesos orgánicos”

(Ruhrberg, 2005: 29). Así Solá Franco logra en sus cuerpos masculinos unificar lo sensual con lo espiritual, transformando la forma en relación estético/erótica.

De esta manera, con el cuerpo y para el cuerpo, Solá Franco logra concretar la pretensión simbolista de concebir al arte como sustituto de la religión, “como saeta envenenada contra todo lo natural” (Wolf, 2009: 12). Así, un Solá Franco simbolista traza su propia ruta espiritual, en la que episodios como la amistad con el doctor Racanelli (Solá Franco, 1996: 191); o el conocimiento que debió haber tenido en Europa, tan cosmopolita como era, de la teosofía,¹²⁹ lo vuelven más hábil para concretar en su obra líneas de fuga, códigos y provocaciones encriptadas. Espiritualidad del artista que será en su vida una preocupación constante: “Es cuando se toma conciencia del ser que se comienza a ascender en el camino de la espiritualidad y más se avanza, más difícil es soportar el mundo solamente material”.¹³⁰ Espiritualidad que le aportará a su vida, a pesar de las contingencias de su biografía, una certeza de su predestinación a lo estético de la que no cabía duda (Solá Franco, 1996). En ese sentido, su avidez por la vida era la misma de los simbolistas, para los cuales esa vida, esa búsqueda por lo vital era “lo contrario del miedo a la vida” (Ruhrberg, 2005: 28). Aquí, las nociones de melancolía y fatalidad convergen para que el artista se sumerja en la espiritualidad y los misterios de la existencia (Estrada, 2010).

No obstante esta constante espiritual en su vida, y a pesar de los giros tan significativos con los que enrarece la representación, la paradoja de Solá Franco es que mientras más hermética era la codificación de su homoerotismo, más delación procuraba: “secreto/revelación” que opera por fuera de la misma voluntad del artista. De hecho, el contraste entre el hieratismo de los cuerpos masculinos y el barroquismo de sus “llamadores eróticos” (Zapata, 2010) ponen en duda la pretensión de hacer del cuerpo y del lienzo el pretexto para revelar “la metafísica y el efecto emocional de la idea” (Wolf, 2009: 7), tan recurrentes en el proyecto simbolista.

¹²⁹ Teosofía: mezcla de religiones y sectas tan recurrente en la Europa de fines del siglo XIX (Foster y otros, 2006: 148).

¹³⁰ En Solá Franco, Eduardo, inscripción manuscrita en su “Diario Ilustrado”, vol. 16, 1983-1988; citado por Kronfle, 2010: 53.

2.6. LA MASCULINIDAD EN EL RETRATO

A lo largo de su obra Solá Franco se hace grande en el retrato. En éste, esa grandeza se desnuda hacia dentro y hacia fuera del cuadro. Y en los retratos homoeróticos, grandeza y desnudez llegan al éxtasis de la pintura y de la delación. Solá Franco logra excelencia en el retrato, otorgándole a este la espesura (Didi-Huberman, 2006) y la autonomía necesarias que permiten que el personaje retratado no tenga expresión “que aparte el interés de su persona misma” (Nancy, 2006: 14). Y es que Solá Franco alcanza en el retrato un *en sí* y un *para sí* de la pintura como tarea única y exclusiva: todo alrededor se consume en la figura retratada, ella es el centro de la significación; es el referente fagocitándose a sí mismo; un significado primordial que jerarquiza lo que la rodea.

Jean-Luc Nancy, al referirse al retrato plantea que en éste “el ‘develamiento’ de un ‘yo’ no puede tener lugar más que poniendo esta exposición en obra y en acto: pintar o figurar ya no es entonces reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo expuesto-sujeto. Producirlo: conducirlo hacia delante, sacarlo afuera” (16). Así, los retratos homoeróticos de Solá Franco se vuelven en el espacio de enunciación desde donde la mirada del retrato es a ratos segura a ratos frágil, pero en todo caso expuesta hacia dentro y hacia afuera de la representación. O, para seguir a Nancy, los retratos de Solá Franco, en esa voluntad hermética del simbolismo, plantean la pregunta: “¿qué ve el cuadro, qué debe ver o mirar?” (18).

Revisamos a continuación algunos aspectos relativos al retrato como género pictórico y como política de representación, en la medida que el compromiso de Solá Franco con el retrato es altísimamente productivo, sobre todo en relación a su proyecto visual de generización del cuerpo masculino.

2.6.1. EL SUJETO DEL RETRATO: IDENTIDAD Y SEMEJANZA

Solá Franco logra que en sus retratos el lienzo se reconozca como lo que debe ser: el soporte y “substancia” del sujeto en el retrato. Soporte y substancia que son presente con presencia, por tanto, sin utopía, placenteros en sí mismos. Es un *hacia dentro* que suspende la vuelta esencial hacia el sí mismo del sujeto, pero que instauro la relación con el interpretante en una conjunción de placer y presencia que ratifica la autonomía del retrato.

Ahora bien, la autonomía, interioridad y subjetividad –es decir, identidad– del retrato se dan en relación, en la “puesta en espacio”, en la exterioridad: “la obra [...] no es la cosa o el objeto ‘cuadro’. La obra es el cuadro en tanto relación. En ese sentido, el sujeto es la obra del retrato” (Nancy, 2006: 34). Una obra y un sujeto que se construyen en la dialéctica entre la temporalidad “fugaz” del visionado y la permanencia del trazo figural de la obra pictórica. El sujeto es el resultado de la relación entre el trazo pictórico –esa “inyección de sangre en la pintura misma” (Didi-Huberman, 2007: 14) del hacedor de imágenes– y la experiencia estética del interpretante; es una construcción que se sucede en la incorporación de éste y de sus condiciones como momento de significación estética (Buchloh, 2006). De ahí que el retrato evoque lo relacional de este proceso o lo procesual de esta relación; que construya el sentido del sujeto y de la misma obra en lo relacional; la misma experiencia estética es resultado de una estética relacional (Bourriaud, 2008), tanto si no es pensada como tal o como el resultado de una voluntad específica. Justamente, en esta relación planteada por los retratos de Solá Franco ubicamos la “experiencia estética” propuesta por Benjamín (Didi-Huberman, 2006), en una triple temporalidad intrínseca: “el retrato (me) semeja); el retrato (me evoca); el retrato (me) mira” (Nancy, 2006: 36). Y en esta relación hay un sujeto, la pintura es un pretexto que lo construye en un afuera y en un adentro.

Hecha esta precisión, ¿tras de qué identidad ir en el retrato? La identidad del retrato, de la figura, es lo que se presenta por fuera de ella: “o bien la identidad referencial se mantiene extrínseca, o bien se identifica con la

identidad pictórica” (24) en una doble temporalidad: en tanto presente, la obra muestra en el presente una identidad que aun evocada en el registro del pasado, no deja de ser presencia y presente tanto para el observador como para el hacedor de imágenes. Un pasado que se evoca sin posibilidad de evasión en el presente, en un vínculo íntimo en tanto “el retrato no es tanto la evocación de esa intimidad como una llamada a esta intimidad” (62). De allí que la expresión textual “autorretrato” nos autorice a ubicar la identidad de la figura en la relación entre lo pictórico, lo biográfico y los circuitos de interpretación. Con la salvedad de que en ese acto relacional la “identidad pictórica” se pierda en lo extrínseco al retrato. Así, el retrato se posiciona como el campo de significación del otro.

Dicho esto, podemos apreciar que la identidad que propone el retrato se produce con la semejanza, con lo que semeja y evoca, como un índice de la realidad y no como un trasplante mimético. La curadora y crítica de arte Ana Rodríguez, refiriéndose a la obra de Jaime Zapata, otro gran retratista ecuatoriano, plantea que “el retrato no es un reflejo del retratado, es una variación en la que el pintor busca establecer una relación mediada por al menos dos elementos: la subjetividad manifiesta de aquel que se busca en el retrato que hace el pintor y algunos signos fuertes de una cultura de consumo, de una nacionalidad” (Rodríguez, 2007: 8).

Esto implica que al insistir en la pintura, Solá Franco logre que sus retratos se muestren como pintura misma y que sus referentes se busquen no en el parecido ni en la mimesis; sino en lo psíquico (Didi-Huberman, 2005), en lo extra-estético. Para ello, el simbolismo le resulta el vehículo adecuado en tanto su obra se alinea con uno de los presupuestos simbolistas que insiste en mostrar “la vida o la entrada del espíritu” (Nancy, 2006: 43), no la mimesis con la realidad.

En esa pasión y voluntad por la pintura, Solá Franco logra, sobre todo en sus retratos homoeróticos y en sus autorretratos, que la melancolía masculina sea un puente que permite que la semejanza ocurra por fuera, en la exterioridad relacional, por tanto en la mimesis psíquica como un índice

subjetivo. Es una semejanza que ocurre en la mismidad del sujeto y en una mirada que está por fuera de la obra, pero que ella evoca. En ese sentido, la mismidad es la “remisión interminable de una mirada sobre sí a una mirada fuera de sí y a una exposición de sí” (47). En esta semejanza ocurre la operación melancólica de Solá Franco: nos conmina a construir semejanza, sujetos de representación, en una tensa mismidad que se inicia en la superficie bidimensional pero que la excede en nuestras masculinidades escópicas.

Por tanto, la semejanza no es a un original sino a una idea de semejanza, a una mimesis psíquica que exalta la melancolía. En ese sentido, los retratos homoeróticos de Solá Franco operan en la ausencia, es decir, permiten emerger la melancolía como una mimesis psíquica por fuera y por dentro del cuadro: melancolía mimética que es “propia mente la apariencia [...] y el ensamble” (49) de la obra. La semejanza, al igual que la fotografía, es de una ausencia de algo que ya no está allí (Barthes, 1995), y la mimesis opera por tanto, a partir de la continuidad entre la idea de semejanza y los rasgos de evocación. Entonces, la “semejanza se saca [...] de lo idéntico oscuro inidentificable” (Nancy, 2006: 51), trayendo hasta la ausencia la representación; por tanto, la identificación ocurre por fuera de la obra como efecto del mismo acto de la representación. Se representa, por tanto, una ausencia constitutiva en la que la mirada no solo embiste sino que es embestida, afectada. El punto de vista también lo es de afección; puesto que más que un espectáculo visual, la mirada trabaja a través de mí, “abre mis ojos en los ojos del cuadro” (86).

Ejemplifica estos supuestos teóricos *Cámara oscura: retrato de una desconocida* (1968; Kronfle y Estrada, 2010: 101). Aquí, en un plano medio, Solá Franco nos presenta a una mujer vestida elegantemente, de cuyo cuerpo se destaca la delgadez de su cintura, la rectitud de su talle, la finura de sus manos. En su mano izquierda lleva un ramo de flores y con la mano derecha parece acomodar un abrigo. Sorprende el gesto dramático de la representación y el retrato, pues en esta delicadeza y elegancia, el cuadro lleva incrustadas una infinidad de oquedades, de rasgaduras, como si se evocara la decrepitud de esa presencia desde una corporalidad que se aprecia, que se embiste por

detrás de la misma representación, casi como si se asistiéramos a la amenaza de un gesto de travestismo.



Eduardo Solá Franco, *Cámara oscura: retrato de una desconocida*, 1968 (Kronfle y Estrada, 2010: 101).

De hecho, Solá Franco desfigura el rostro de este cuerpo femenino, abriendo otro plano temporal para colocar detrás un ojo verde –muy similar a los de David Morais–, que mira al espectador, como si un personaje anónimo se convirtiera todo él en mirada. Todo el cuadro mira duplicando, exacerbando la mirada, la toma de posición. La mirada abre la obra; pero desde dentro el ojo

examina y también devela, es una apertura al mundo, un desahogo. Miradas dobles, la del espectador y la del escudriñador en el lienzo, que construyen identidad en ausencia; semejanza en un por fuera psíquico; intimidad en una perturbación corporal del espectador que solo puede ser presente: “al cavar la mirada, al vaciarla o exasperarla, al mismo tiempo que se hurga a sí misma y a sus propios ojos, la pintura intensifica esa mirada hasta, si es necesario, crisparla. Es así como ella retrata más allá del propio retrato” (Nancy, 2006: 85).

2.6.2. EL RETRATO SIMBOLISTA COMO UN SUBTERFUGIO

Solá Franco se formó estéticamente en el simbolismo y lo respeto y confió en el él como tendencia estética y filosofía de vida (1996). No obstante, recurrió estratégicamente al simbolismo para dar un contenido erótico a unas figuras masculinas que no cesaron de presentarse como hieráticas y a ratos religiosas. De esta manera, el retrato simbolista, por ejemplo, le permitió trazar una erótica en la pintura que solo tenía razón de ser como acto relacional, es decir, con el espectador y los personajes retratados.

Y es que el retrato simbolista masculino de Solá Franco profundiza en la melancolía masculina como expresión de la añoranza de lo reprimido primordial y como evidencia de la “miseria de posición” a la que le conduciría la melancolía homosexual, tal como la hemos planteado líneas arriba.

Y es que detrás de la espesura psíquica, para la que se hacen presentes las mitologías y los tabúes, como en *San Sebastián (Cosimo en Taormina)* (1948; Kronfle y Estrada, 2010: 140) [ver anexo 2, fig. 20], *Juan Luis Cousiño y el minotauro* (1947; 137) [ver anexo 2, fig. 12], “Sin título” (s/f, Umbrales, 38, 3084) [ver anexo 2, fig. 38] o el potente *Autorretrato (36 años)* (1951; Kronfle y Estrada, 2010: 149) [ver anexo 2, fig. 19]; y de un realismo detallista, “sobrenítido”, de estilización formal y colorista que subraya lo artificial de las escenas simbolistas (Wolf, 2009: 13), Solá Franco cifró el misterio de la sensualidad en los ojos, y trazó unas bocas que a pesar de la discreción no podían eludir

evocar el placer sexual desde el cual, como la crítica simbolista, se introspecta y se emplaza al mundo.

En fin, es un retrato enunciado como el “medio de reflexión y autorreflejo narcisista”, en el que Solá Franco se presenta, en el mejor registro simbolista, “como visionario, como profeta, pero también como exponente de experiencias existenciales límites” (20).

2.6.3. LA DESNUDEZ EN EL RETRATO

En la representación homoerótica de Solá Franco, la desnudez trabaja para el retrato; la desnudez del cuerpo suma a la densidad dramática del retrato y a la del sujeto retratado en una continuidad desafiante. Su posibilidad de perturbación está dada justamente en la capacidad de los rostros de no desvincularse de unos cuerpos trabajados con un sensualismo provocador. Ver los rostros de los retratos, no inhibe por la pregunta por el cuerpo; es más, la indagación por lo corporal se sucede motivada por unos rostros que direccionan la mirada, que incorporan en ella su corporeidad. De hecho, las miradas de los retratos abren nuestra propia mirada a un fuera de campo en el que la “mímesis psíquica” no cesa de incluir a un cuerpo y a sus inscripciones identitarias; imponiendo así en la obra una ausencia que es la del secreto íntimo de la identificación perturbadora.

La constatación de la unidad entre rostro y cuerpo, permite que la búsqueda, que la imprecación, que el juego por la identidad no prescindan de lo corporal. El rostro, por tanto, es un rostro que porta un cuerpo, es “un rostro [que] no es la cara sino la singularidad de un cuerpo y una mirada, aún cuando se pinta solo la cara, ésta siempre sugiere un cuerpo” (Rodríguez, 2007: 8). Esta continuidad entre cuerpo y rostro es una presión que reclama la desnudez como performatividad del cuerpo, y que pone en cuestión al desnudo como política que sublima la fenomenología de la desnudez. De ahí que el retrato en Solá Franco transgreda la política visual del desnudo y nos imponga la desnudez como una relación sugestiva y altamente movilizadora (Lucie-Smith,

1994; Agamben, 2005; Didi-Huberman, 2007). Desnudez del cuerpo masculino que convoca a la mirada a explorar en las subjetividades más profundas a partir de la constatación de que tras de los rostros hay unos cuerpos en tensión, en conflicto.

2.6.4. LO HIERÁTICO Y EL GÉNERO EN EL RETRATO

El hieratismo es uno de los recursos más recurrentes en el simbolismo para generar un efecto de enrarecimiento y profundidad en la representación. Además, provoca niveles de dramatismo por el contraste entre acontecimientos de la más variada e intensa connotación, y expresiones faciales y corporales que, enjutas, se evaden de lo que se representa a su alrededor. El hieratismo simbolista es más fuerte, críptico y connotado en el retrato, en tanto el rostro consigna una aparente falta de expresividad ante eventos que demandarían una respuesta con más movimiento y solidaridad. En Solá Franco, ese es el caso de "Sin Título" (1952; Kronfle y Estrada, 2010: 84) [ver anexo 2, fig. 34] o *Edipo y la esfinge* (1950; 85) [ver anexo 2, fig. 30], por ejemplo. En el primer cuadro, la expresión vaga, indiferente al acto sexual previo, lo que hace es remarcar la dramática ausencia masculina de la relación sexual a favor de un gesto ultimadamente narcisista que se consigna en el tratamiento sensual del cuerpo masculino. Más dramático aun es el caso de la pareja desnuda en el segundo cuadro, cuando la muy probable constatación que sus sensuales cuerpos hacen de la falta, es contraria a la expresión de extrañamiento de los rostros. El efecto de la escena enrarece la atmósfera de la representación y tensa la relación con el interpretante.

Pero uno de los cuadros en los que Solá Franco tensa más el vínculo entre hieratismo y el contexto de la representación, es *Autorretrato (36 años)* (1951; Kronfle y Estrada, 2010: 149) [ver anexo 2, fig. 19]. Aquí, el pintor propone un nivel de dramatismo tan intenso provocado por el desgarramiento del cuerpo, el altísimo movimiento que se sucede detrás del protagonista de la representación, y el hieratismo que se consigna tanto en la expresión del rostro como en la disposición del cuerpo y de la mano del personaje principal.

Así planteado, el hieratismo es un código, una convención que pone en relación a la obra con su exterioridad. Visualidad y visibilidad puestas en relación a partir de un código de representación. La visualidad contiene dispositivos ideológicos y culturales que conforman el “habitus” estético desde donde se valora lo corporal. Por su parte, las representaciones, es decir, la visibilidad, contienen unas “propiedades directamente percibidas” (Bourdieu, 2010: 247), y unos marcos discursivos e institucionales que emplazan al interpretante a un punto de vista, a una toma de posición que opera por fuera de la obra. Uno de esos marcos discursivos es el género (Krauss, 2006), y el retrato, como “puro medio” (Agamben, 2005: 118), habilita tanto los dispositivos ideológicos del interpretante como desnuda los presupuestos generizados desde donde se construye la obra.

En ese sentido, en la obra de Solá Franco, el hieratismo se plantea y resuelve de distinta forma en hombres o en mujeres. Los “sobre-nítidos” rostros de mujeres (Wolf, 2009), tan sólidos como fríos, son inexpugnables, como en *Retrato de mamá en disfraces de diversas épocas* (1933, Kronfle y Estrada, 2010: 127) [ver anexo 2, fig. 39], *Retrato de Ilse Brückmann* (1938; 128) [ver anexo 2, fig. 40] o *Retrato de Esther Rose* (1936; 130) [ver anexo 2, fig. 41]. En cambio, los rostros de los hombres llevan una sobrecarga sensual en ojos y labios, pero un hermetismo en clave de apertura y a la espera de esa tarea política que es la profanación, que devuelva en ellos la continuidad sagrada, la carne, la historia (Agamben, 2005), como en *Autorretrato (17 años)* (1933; Kronfle y Estrada, 2010: 126) [ver anexo 2, fig. 14].

En sus retratos masculinos hay una suerte de traducción entre los acontecimientos y personajes fotografiados y las evocaciones que alrededor de esos personajes, cual figuras índices, quisiera dejar constancia en su obra, como es el caso de *Parábola de Lázaro y el rico Opolón* (1951-1965; 75) [ver anexo 2, fig. 29] que recrea los gestos corporales de uno de sus personajes fotografiados en Ibiza, en el verano de 1952 (25). Este registro fotográfico se cifra en la intimidad del personaje principal, que de manera provocativa plantea un Jesucristo sensual, que seguro de sí avanza hacia un afuera de la

representación (de la prohibición), teatralizando así una sexualidad abierta que al parecer el artista no pudo tener.¹³¹

En cambio, en los retratos femeninos Solá Franco “personifica a la mujer como una presencia fuerte, impasible y distante, en posturas cerradas, [...] vistiendo trajes sobrios donde la feminidad se resguarda en el pudor y se disminuye hasta el mínimo cualquier percepción erótica” (Estrada, 2010: 123). Pero si bien los retratos de Solá Franco individualizan así a las mujeres desde una acción generalizadora de lo femenino; y a pesar de que, como planteamos arriba, el retrato convoca al cuerpo; en el caso de las mujeres el pintor no se ocupa de dar mayor densidad a los cuerpos. Tal es el caso que el hieratismo de los personajes femeninos parecería clausurar la pregunta por el cuerpo, que no sea para remarcar la posición social de las retratadas. Vista así, Solá Franco logra que la feminidad se represente desde una lejanía casi solemne con respecto a él mismo como pintor, pero sobre todo en la relación con el espectador. El pintor incide así en un efecto de sobriedad que para nada se preocupa por la desestabilización ni por las posibilidades de fuga. De esta manera, la feminidad es retratada con “dignidad y [...] decoro, [...] aspectos esenciales de la pose [por la cual] era mucho más importante aparentar pertenencia a una clase social concreta que ostentar la marca de cualquier tipo de individualidad” (Ewing, 2008: 19).

Sobre esta manufactura Solá Franco busca grados de verosimilitud que, aún en la multiplicidad de expresiones que registra en sus distintas retratadas, tienen en común las miradas duras, inclementes, paternas. Esta recurrencia nos permite argumentar que todas esas mujeres bien podrían ser una, su madre, con la que Solá Franco tiene una relación melancólica que en más de una vez le llevará al artista a lamentar la poca atención que dio a su progenitora. Evocación melancólica marcada por una doble presión: por un

¹³¹ El crítico de arte Fielding Dupuy plantea en estos términos la posibilidad de Solá Franco de vivir en la representación aquello que la realidad le negaba: “En *Parábola de Lázaro y el rico Opulón* reaparece el cuerpo tonificado de Cristo, pero ahora está desnudo a excepción de un pedazo de tela deshinchada que apenas cubre sus muslos. Cristo confronta al espectador y se lo ha representado con las manos abiertas y en dirección hacia arriba, como en invitación abierta a que se observe su cuerpo. Este Cristo es seguro de su sensualidad masculina en una manera que el Solá Franco encerrado nunca pudo ser” (2011).

lado, es una evocación que anhela los resguardos de normalidad que el culto materno provee a cierto tipo de homosexualidad (Hocquenghem, 2009); y por otro, una melancolía al ideal de familia que se debe renunciar para vivir una sexualidad heterodoxa y una masculinidad disidente (Eribon, 2001).¹³² En esta melancolía está, quizá, la clave para entender la distinción generizada del hieratismo de Solá Franco.

2.6.5. MASCULINIDAD EN LOS AUTORRETRATOS DE SOLÁ FRANCO

Como en ningún otro momento de la pintura, el autorretrato es un *en sí* y un *para sí* de ella. Esto implica un valor *en sí*, que es un “valor de exposición”: no es valor de uso porque no está expuesto para usarse. No es valor de cambio “porque no mide en modo alguno una fuerza de trabajo” (Agamben, 2005: 117). Es un “valor de exposición” que opera desde la traducción. La traducción entre la conciencia de sí, el para sí de la obra, y el en sí de la misma, que arroja resultados inesperados que el artista no puede controlar, aun en las intervenciones digitales más estilizadas. Esta traducción implica exposición, un mostrarse cuyas consecuencias no se puede evitar. Incluso la obra no podría salir del círculo personal del artista, pero está ahí como un espejo que alteró la inmediatez especular. Está ahí como una conciencia por fuera del autor.

En ese sentido, el autorretrato es un artificio, un subterfugio, un recurso del autor para salirse de sí mismo y, en una acción narcisista, revisar su subjetividad, su intimidad, retornar a él mismo. Es, así, un modo de posicionar autoría, que en el contexto de las presiones normativas para habilitar unas imágenes y no otras, ha permitido que subjetividades subordinadas, marginales o abyectas –como las de homosexuales, indígenas y mujeres–, puedan posicionarse más allá del canon artístico occidental y, por tanto, más allá de las políticas del yo que ese canon impone.

¹³² El artista describe así su melancolía por la familia: “El haber abandonado a mis padres por varios años para dedicarme a ella [la pintura], me había dejado un complejo de culpabilidad que ahora [década de los cuarenta] afloraba” (Solá Franco, 1996: 190).

En ese sentido, en el autorretrato el artista posa para sí, no para la mirada de otro; por lo tanto, las exigencias de ser comisionado, en las cuales el artista negocia con las pretensiones del retratado, como suele suceder con la pose fotográfica (Barthes, 1995), se trasmutan en una suerte de pose única, inefable, que le apertura narcisistamente al autor a la posibilidad de ser él mismo, en una relación especular en la que la pintura deja de ser un azogue para ser una voz que le habla desde un rasgo muy íntimo que él ya no controla. Ejercicio de destitución de la otredad, sin comisionista ni comisionado; aquí el artista es su mismo yo, un otro que ratifica su yoicidad.

Ahora bien, ya sea como un acto de ocultamiento, confesión o proyección (Mejía, 2012) el autorretrato implica una condición de desnudez. Retomando lo dicho en relación al retrato y la desnudez, en el autorretrato el develamiento, como una desnudez suma, es una condición que sucede al interior de la obra, desde su exterior y desde sus condiciones de circulación. Es una desnudez que apertura al autorretrato para que sea profanado por una “comunicación erótica” (Agamben, 2005: 117) de la cual el artista ya no tiene posibilidad de control.

Aun si la desnudez implica su movimiento contrario, es decir, un desnudarse para luego ser vestido por la máscara. El desnudamiento atraviesa un doble movimiento que opera como una catarsis: el artista se desnuda en una operación en la que él es más allá de su pretensión, él se ha interpretado a sí mismo y ha dejado de ser mediador y productor de alteridad. Pero luego, él se desnuda ante los demás. Si ya este acto, en el que nada de lo representado puede ser controlado, y el propio cuerpo se prepara para embestir y ser embestido por la mirada del interpretante; si este destino del retrato supone un acto de abandono o renunciamiento; si ya estas condiciones le colocan al autor en una situación de indefensión; existen pintores que procuran controlar una delación, aunque sea encriptada, sobre su propia representación. Uno de ellos es, sin duda, Solá Franco. Pintores como él encriptan el autorretrato como cifrando en el un código cuya revelación es tarea dispendiosa para el

interpretante; en ese sentido, más que temor y ocultamiento, pintores como Solá Franco cifran en el autorretrato un altivo desafío.

De hecho, en medio de las restricciones que su obra sufrió en Ecuador cuando él se iniciaba en la pintura, y que van a marcar su angustiada y tensa relación de añoranza/retorno con su país natal, el pintor tiene la audacia de poner en circulación una obra que contraviene los ideales normativos de la masculinidad dominantes en tanto él mismo se retrata, no tutela, se emplaza a sí mismo, se vuelve una alteridad ante las otras miradas, no se incrusta en el deber ser y muestra una masculinidad que, sin estar emasculada, procura en su exaltación movimientos de conflicto y complejidad, como si le espetara al público esa declaración de principios del autorretrato que hace Jean Luc Nancy: “Y es así como ‘soy’: en el ver, yo veo, por razón de óptica; en la mirada, soy puesto en juego. No puedo mirar sin que eso me mire, me incumba” (Nancy, 2006: 74). Un mirar del rostro y del cuerpo del artista como una herida abierta que, para ir con Bataille, si no es observada con horror y complacencia “ya no tiene la contrapartida del deseo que es su sentido profundo” (Bataille, 2004: 348).

2.7. EL CUERPO Y LA CARNE

Una vez que hemos procedido a examinar al simbolismo y al retrato y al autorretrato tanto como estrategias y tradiciones pictóricas así como políticas de representación empleadas por Solá Franco para hacer emerger su particular noción de masculinidad; y una vez que hemos propuesto a la melancolía y la fatalidad como dos grandes campos significantes de la obra del autor; y luego de haber situado el devenir del artista en los contextos de producción simbólica en Ecuador; proponemos a continuación un examen de las líneas temáticas presentes en la obra homoerótica del pintor. Ya hemos avanzado en el análisis de algunas obras anticipando los cruces que a partir de ahora proponemos con más desarrollo. Volveremos a las obras citadas en más de una ocasión, motivados por sus posibilidades connotativas que nuestra interpretación no pretende agotar. Nos proponemos abrir las obras, no reducirlas al formalismo

“sino más bien aumentar la complejidad de las ideas suscitadas por un cuadro” (Didi-Huberman, 2005: 56). Para ello, seguiremos proponiendo determinaciones extra-estéticas así como cuestiones inherentes a las complejidades del proyecto visual de Solá Franco. El propósito es articular estas obras “con prácticas sociales más amplias” (Crimp, 2005: 159), en un verdadero acto de profanación estético, cultural y político (Agamben, 2005), que coloque a las masculinidades de Solá Franco en el lugar en el que se vuelven disidentes y no hegemónicas, esto es, frente a la sexualidad y al deseo homoerótico. Esta precisión es importante, en el sentido de no generalizar la disidencia como efecto general en la obra del pintor ecuatoriano. Ya se ha dicho en varios momentos, que la obra del autor reviste gran importancia por su proyecto visual masculino y homoerótico; pero que su adscripción de clase, así como su posición conservadora respecto al arte y la cultura, que se plasmaron en gran cantidad de su obra, a nosotros no nos es pertinente para los fines de nuestra investigación. Esta precisión, permite además contextualizar todos los elementos críticos que a continuación se analiza, evitando generalizaciones y sobreestimaciones que podrían imponerse como “formas dominantes de interpretación [que] generalmente operan anulando la posibilidad de otras alternativas” (Crimp, 2005: 169), aun en la misma obra y recorrido vital del artista.

En ese sentido, ¿cuál es el nivel de perturbación, incomodidad o disidencia que el homoerotismo de Solá Franco le plantea a la masculinidad hegemónica? ¿Estamos ante unas masculinidades abyectas; o ante un proyecto masculino de interminable agonía; o ante la develación de unas masculinidades liminares que tensan las centralidades simbólicas sin destituir la heteronormatividad? ¿Cómo el campo del arte tensa y, finalmente, resignifica unas tematizaciones que, sin proponérselo, tienden a cuestionarlo? Estas son interrogaciones que, como líneas de interpretación, pretenden indagar en aquello que para el homoerotismo de Solá Franco es más conflictivo: su valoración del cuerpo masculino y en él la dimensión más matérica y carnal del cuerpo.

Para afrontar las interrogaciones propuestas en aquello más conflictivo de la obra de Solá Franco, revisamos su particular puesta en escena del erotismo; seguidamente problematizamos las implicaciones de la desnudez en su proyecto visual masculinista; y finalmente proponemos cómo el cuerpo y su dimensión más física devienen en objeto de deseo psíquico.

2.7.1. LO ERÓTICO EN LA OBRA DE SOLÁ FRANCO

La norma binaria y la configuración escópica de la masculinidad, erigen un sentido de lo erótico restringido a la ocultación, al estímulo coital y genital y a la ratificación del principio heteronormativo activo/pasivo. Asumido así el erotismo, se explica que descansa “en la puesta en escena de una estrategia publicitaria que promete lo contrario de lo que ofrece” (Lebel, 1999: 36). Así, el erotismo ancla la mirada voyeur a la carencia, al anuncio de la ausencia; vuelve a la mirada en una meta de insatisfacción eterna, en tanto se apoya en la primacía escópica que disuade el contacto corporal. Este sentido de lo erótico no se informa de la totalidad del cuerpo, y cuando esa totalidad reclama su presencia en la polisexualidad, el sensualismo o la autonomía del cuerpo, por ejemplo, el cuerpo sufre un extrañamiento de sí mismo y es abyectado como lugar de la irredención.

Es en estas zonas de lo irredento en donde el poder heteronormativo generalmente coloca los cuerpos, zonas y prácticas corporales del exceso y del desborde, de lo popular y de lo femenino no disciplinados. Es precisamente en estas zonas que lo erótico alcanza una dimensión subversiva, más allá de la dupla prohibición/transgresión. De esta manera, lo erótico y el eros nos remiten a aquel principio de placer (Marcuse, 1969) en el que no existe pragmatismo, utilidad, fin; un lugar presimbólico, que reposa en lo imaginario y que siempre nos convoca no a la huida de la piel sino a la totalización como sujetos dentro del cuerpo, con el cuerpo y no como su trascendencia.

Si históricamente mujeres, disidencias sexuales, pobres, indígenas, afros, discapacitados y enfermos han sido asumidos primordial y fatídicamente

como cuerpos, la noción del erotismo que planteamos reivindica esa corporalidad y su inmanencia como lugares de conocimiento y poder, pero también como cuerpos que el poder precariza. Así, por ejemplo, al referirse a las obras de Blallá (*Amérika*, 1991; Lebel, 1999: 167) [ver anexo 2, fig. 42] y Herró (*Etiopía*, 1973; Lebel, 1999: 166) [ver anexo 2, fig. 43], que registran en clave erótica el racismo, la xenofobia y la fagocitación del cuerpo humano por el imperialismo, el crítico de arte Jean-Jacques Lebel amplía la noción de erotismo hacia una voluntad de enfrentamiento a la norma, como una fuerza desestructuradora y de resistencia que se opone y que construye, que propone y que destituye; en esos términos, Lebel plantea que en la “insurrección contra la cultura dominante” (1999: 36) reside una de las expresiones del erotismo contemporáneo.

Por tanto, planteamos una noción de lo erótico altamente problemática frente a la norma que lo vuelve abyecto; frente a aquella interdicción paterna que Marcuse categorizó dentro de la figura de *tanatos* y que administra no solo el cuerpo sino las políticas de producción y reproducción humanas. El eros, asumido así, como el lugar de totalización, contingencia e inmanencia del cuerpo, es una zona de emancipación y resistencia, un lugar que reivindica la posibilidad del conocimiento desde el cuerpo y no solo a partir de él.

Desde esta noción del eros, el cuerpo deja de ser un repositorio y una falta, algo que superar, una molestia, para convertirse en el vehículo del conocimiento, en el objetivador de la realidad y en el canal para posicionar otras lógicas del pensar, del actuar y del ser. Así, fluidos, excrecencias, placeres, sonidos, tactos y contactos, olores y colores, son la piel toda como zona de placer y de conocimiento y no como el objetivo directo de disciplinamiento (Bajtín, 2003). Un cuerpo y un eros que no necesitan ser nombrados, existen, son en su polisexualidad y en su polivalencia, en su capacidad de ser un todo de conocimiento.

En la obra homoerótica de Solá Franco una noción más prescriptiva sobre lo erótico no es abandona del todo. No obstante, los distintos “llamadores eróticos de Solá Franco” (Zapata, 2010) como la espuma del mar, la carnalidad

de la musculatura, los desgarros corporales o hasta las evocaciones mitológicas, tensan ese lugar normativo de lo erótico problematizando la masculinidad heteronormativa. Lo que hacen el hieratismo de los cuerpos y la frialdad de las expresiones, es cifrar la ambigüedad del deseo erótico. Por ejemplo, en *Hombres que pasean* (1947, Umbrales, 18, 3064), el autor nos propone, en un plano general, una escena que podríamos denominar como precedente o posterior al contacto corporal orgiástico, sensual, erótico, entre seis sujetos que pasean y otros que esperan o descansan, apoyados en vigas o paredes. Seis cuerpos que denotan masculinidad por su musculatura, pero que han visto suprimidos sus genitales. Dos de estos personajes son propuestos con el mismo gesto de su brazo derecho llevado al pecho que encontramos en algunos autorretratos del pintor. El ambiente es de una nocturnidad, en un espacio que podría ser un jardín tropical arborizado por unas palmeras y semi-iluminado por una luna llena que alumbraba detrás de una nube. Sorprende en esta composición una butaca mecedora vacía en el extremo inferior derecho del cuadro, y a su izquierda un recipiente que contiene, al parecer, unos pinceles. Si las herramientas del pintor son las que reposan en dicho recipiente, el autor es un fuera de campo que, quizá, comparte autoría con el espectador. Ambos presencian este deambular de cuerpos masculinizados que parecieran estar a la espera de ser capturados, tocados por el pincel o la mirada fálica.

La composición laxa de los cuerpos, la falta de expresividad clara en sus rostros, y la atmósfera onírica del umbral, del atardecer, del hastío, trazan con patetismo unos cuerpos masculinos que miran desde el terror de la diferencia, desde el terror al vacío de la abyección, son cuerpos desgarrados, como en un amargo destino, como en una fatalidad inconmensurable. Pero ambiguos al fin, en esa dialéctica del “sí pero no”, como la lógica de la mirada erótica presente en obras tan sobresalientes como las de Pierre Klosowski. Sobre la dialéctica de la mirada erótica Lebel se interroga: “¿Cómo se las arregla, casi siempre, para enseñar mientras esconde o para esconder mientras enseña?” (Lebel, 1999: 44).



Eduardo Solá Franco, *Hombres que pasean*, 1947 (Umbrales, 18, 3064).

Precisamente esta es la postura erótica de Solá Franco en esta obra, que finalmente, en la acción relacional del objeto psíquico, plantea a la audiencia el devenir de lo erótico, en el cual

no es la fisonomía del modelo la que tiene el protagonismo, sino la propia pulsión escópica. Es la puesta en imagen y en acto de esta pulsión la que hace la obra. [...] Literalmente, el mirador es el que hace la pintura. [El mirar] se transforma en una actividad erótica, ya que la finalidad del mirador es devorar

con los ojos el objeto de su deseo. [En el erotismo] existe una cooperación, por no decir una permutación y cogestión de la posición de magisterio, de dominio, entre artista y modelo. (Lebel, 1999: 45)

2.7.2. DESNUDEZ Y DESNUDO MASCULINOS

En dos apartados anteriores hemos abordado de manera inicial el tema de la desnudez como acción discursiva y, por tanto, opuesta al desnudo en el sentido que este último, como género pictórico, tiende a ocuparse del cuerpo como objeto de representación y no tanto como dinámica significativa. Esta reflexión la proponíamos en el contexto del retrato y el autorretrato, para implicar al cuerpo, es decir, para reconocer que el retrato enuncia un cuerpo y este contextualiza al retrato. Esta operación la recalamos en el afán de destacar al retrato en su capacidad relacional, por tanto, en su operación de emplazamiento entre las subjetividades que enuncia y los fuera de campo corpóreos desde donde y hacia donde invita el retrato.

En los apartados que siguen, retomamos parte de esa reflexión para desarrollar la noción de desnudez, pero esta vez aplicándola al cuerpo como lugar significativa. Este afán, como también ya lo dijimos, reposa en la constatación de que el cuerpo, y su desnudez, son lugares altamente problemáticos en la representación masculina en la obra de Solá Franco.

Justamente, en el cuerpo y en la desnudez se hace evidente de forma ostentosa la contradicción como lugar de enunciación en el proyecto visual masculino de Solá Franco. Uno de los aspectos de dicha evidencia nos remite a que, por un lado, la vida personal e íntima de Solá Franco rara vez es descubierta por el artista, conociéndose de ella básicamente su carácter conservador y su apego a nociones elitistas y románticas respecto al arte. No obstante este posicionamiento, Solá Franco es sin duda uno de los precursores en la plástica en Latinoamérica en “la indagación de una otredad sexual invisibilizada por estrictas normas sociales” (Kronfle, 2010: 53). Pero vivió esa indagación con placer y angustia, como se lo puede apreciar en su fascinación

por el cuerpo de David Morais o en sus representaciones del martirio cristiano. De hecho, para Solá Franco “las representaciones de Cristo¹³³ como un objeto de deseo homoerótico parecería que indican que [...] percibía a su propia homosexualidad como aceptable y afectuosa [...], atormentado y hasta avergonzado de su inclinación sexual, [que] nunca la hizo explícita públicamente a pesar de todas las pistas que se pueden hallar en sus pinturas y los diarios ilustrados” (Dupuy, 2011).

Proponemos a continuación examinar dos representaciones de David Morais para revisar cómo opera la apuesta por la desnudez en los cuerpos masculinos que retrata Solá Franco.

La primera obra es *David Morais* (1959; Kronfle y Estrada, 2010: 156). En esta obra el modelo emblemático de Solá Franco, David Morais, aparece en un plano americano, semidesnudo, cubierto apenas con un pantaloncillo, sentado sobre una silla, con la pierna izquierda recogida hacia el pecho y sostenida por su brazo izquierdo, la pierna derecha desplegada hacia abajo y el brazo derecho apoyado en lo que parece ser el respaldo de la silla, el cual está cubierto con una tela blanca de tal modo que parecería haber servido de blando amortiguador. Destaca el gesto hermético y hierático del personaje que mira hacia el espectador como si lo hiciera hacia el vacío. Contrasta a esta pose estática, el relajamiento de la musculatura atlética del personaje.

En ese contraste llaman la atención el volumen dado a distintas parte del cuerpo, para lo cual el pintor recurre a iluminar, cual si tocase con las manos, las superficies más pronunciadas de la pierna derecha, la canilla de la pierna izquierda, los dos hombros, los pectorales y los brazos del personaje. Todo el cuerpo funciona así como un llamador erótico; pero como si esto no fuera suficiente, el artista viste el cuerpo desnudo del protagonista con un pantaloncillo corto que, apretado, insinúa la presencia abultada del pene.

¹³³ La crítica plantea que Solá Franco “representa a Jesucristo como un objeto lleno de carga de deseo homoerótico” (Dupuy, 2011) en *La parábola del banquete nupcial* (1948; Kronfle y Estrada, 2010: 70-71) y *Parábola de Lázaro y el rico Opulón* (1951-1965; 74-75).



Eduardo Solá Franco, *David Morais*, 1959 (Kronfle y Estrada, 2010: 156).

Todo el conjunto compositivo trabaja para desnudar al cuerpo desnudo de David Morais. Por tanto, la desnudez es una estrategia que le permite a Solá Franco tocar con el pincel y el color el cuerpo de Morais, chorrear en él la pintura y la mirada, para darle un movimiento sensual que no termina en la representación. De hecho, la desnudez le permite a Solá Franco inscribir lo relacional en el cuerpo de David Morais, en el sentido de que hay unos gestos, como el del pene relajado, que el espectador puede interpretar como un después del contacto sexual. Estamos, por tanto, ante una homoerótica

relacional en la que Solá Franco se delata a sí mismo exponiendo a la mirada inquisitiva a su modelo masculino preferido.

En *Retrato de David Morais (último)* (1961; Kronfle y Estrada, 2010: 158), David Morais vuelve a ser representado, pero esta vez cubierto con una camiseta de mangas cortas y un bañador, ambos de color blanco.



Eduardo Solá Franco, *Retrato de David Morais (último)*, 1961 (Kronfle y Estrada, 2010: 158).

En un plano americano, Morais se encuentra sentado, con las piernas entreabiertas y con los brazos cruzados. Esta vez la apertura relajada y

sensual de los labios del personaje le restan la rigidez a la que nos tiene acostumbrado Solá Franco cuando retrata el rostro de sus personajes. Destaca en la complexión del cuerpo de Morais, su musculatura pronunciadamente viril, el rasgo de relajación del torso y una actitud de reposo que evoca a la que sucede a una acción física intensa. De dicha musculatura, lo más destacado es el volumen de las piernas y cómo estas conducen de manera sensual a la observación del pantaloncillo blanco, que, ceñido al cuerpo, insinúa, como en el anterior cuadro, la presencia de un abultado pene.

Llama la atención en la composición, el contraste y la iluminación. El cuerpo de Morais se presenta como si iluminara un claroscuro; o como si una luz lo penetrara a él y al espacio vacío desde la paleta del pintor; o como si la mirada del espectador operara como alumbradora de un cuerpo que, reposado, se ofrece pasivo y sensual a la acción seducida de la mirada. Es una luz que le da volumen, pero también sensualidad y movimiento al cuerpo representado. Se trata, por tanto, de un efecto de iluminación que pone en relación a la obra y compromete la mirada del espectador tanto en el contacto de la mirada como en la solidaridad con la desnudez del cuerpo de David Morais.

Estas dos obras ejemplifican el compromiso con la desnudez del cuerpo masculino en la obra de Solá Franco. Como vemos en estas dos obras, es una desnudez relevante y, por lo mismo, distanciada muy decididamente del desnudo como género pictórico. Pero además es una distancia generizada, puesto que cuando Solá Franco aborda el cuerpo femenino, en los muy pocos cuadros en los que lo hizo, el cuerpo desnudo de la mujer fue abordado como un género pictórico tan vaciado de implicaciones sexuales, como en el ejemplificador *La tunda o la viuda del río* (1968; Kronfle y Estrada, 2010: 69) [ver anexo 2, fig. 22].

Esta generización se explica en gran medida porque la desnudez brinda a Solá Franco más posibilidades para inscribir en el cuerpo masculino movimiento, sensualidad y relación. Y es que Solá Franco está muy consciente de que la desnudez es el proceso por el cual el gesto de desnudarse es más importante que el desnudo en tanto la desnudez permite tocar al cuerpo, abrirlo

a la mirada y al deseo en tanto “no existe imagen del cuerpo sin imaginación de su apertura” (Didi-Huberman, 2005: 117).

Ahora bien, con respecto a la relación entre desnudez y desnudo –o a la desnudez del desnudo que es la que consigue Solá Franco–, hay que señalar que, como simbolista, Solá Franco contradice su tendencia estética en tanto ésta es recurrente en el uso del desnudo como género pictórico, así como buena parte del canon artístico occidental europeo desde el Renacimiento hasta las vanguardias, que ha pretendido imponer el simbolismo del desnudo a la fenomenología de la desnudez (27), en la pretensión de trascender la sexualidad, el cuerpo y la corporalidad matéricas. En ese sentido la desnudez ha sido valorada de manera reiterada en la historia del arte en occidente, y de modo particular en el simbolismo, sin rasgos de temporalidad, decrepitud y deseo; con los velos que la ocultan, sin las hendiduras e incrustaciones del tiempo desde las que habla. Así, la desnudez en el simbolismo ha podido ser entendida como símbolo de, y no en su materialidad más tangible; expulsando, por lo tanto, a la misma carne del cuerpo.

Y es que mientras el desnudo ha hecho del cuerpo una alteridad, un objeto a ser ocupado por la mirada, y un lugar para la prescripción y la corrección ideológicas; la desnudez ha sido siempre una acción discursiva, que explora la corporalidad desde el sensualismo y que le permite emerger en toda su contingencia. Emergencia que pone en riesgo a artista, modelo y espectador, pues los tres se comprometen con la desnudez, los tres desnudan en tres momentos y en tres niveles diferentes; pero al fin desnudez y presencia matérica del cuerpo y de todos los deseos y misterios que evoca. Nos recuerda este procedimiento la atmósfera moral respecto al cuerpo en el Londres decimonónico, en el que el desnudo masculino de estudio era estigmatizado porque suponía una desnudez previa que era asociada al placer homosexual (Lucie-Smith, 1998: 39).

Solá Franco debió haber conocido esa atmósfera, puesto que la fotografía de desnudos estaba incorporada a la experimentación artística en el primer tercio del siglo XX en Europa (Ewing, 2000). De hecho, Solá Franco no

debió haber estado ajeno a las condiciones en las que técnicas y artefactos visuales como la fotografía, hicieron popular la desnudez del cuerpo en Europa. Ejemplifican esas condiciones: el culto al nudismo y a la cultura física como expresión de la salud psíquica; la tan potente como perturbadora convergencia entre orientalismo y fotografía en obras como las del alemán Wilhelm Von Gloeden (Von Gloeden, s/f); la fotografía militar de cuerpos de hombres y mujeres como propaganda belicista y nacionalista; el potente desarrollo que tiene la fotografía artística a lo largo del siglo XX, pero sobre todo en el primer tercio de ese siglo, cuando el encuentro entre pintura y fotografía permitió el desarrollo de tendencias estilísticas como el pictoralismo, o de trabajos muy potentes como los que recoge William Ewing en su revisión crítica de la fotografía del cuerpo en el siglo XX (2000). Estos son algunos de los factores que derivan en un posicionamiento más amplio del cuerpo en Europa que muy probablemente Solá Franco conoció y que le autorizan a una actitud más directa hacia la desnudez masculina de sus personajes.

Pero como simbolista, a Solá Franco también le deben haber sido familiares los procedimientos tecnológicos y discursivos, por medio de los cuales el desnudo y la desnudez eran abstraídos, despojados de cuerpo en función de la acción escópica masculinista, que al sublimar la desnudez como recurso disciplinatorio, discursivo y plástico, pretende controlar los riesgos, excesos y aperturas que esa desnudez implica para una mirada heteronormativa que se desestabiliza con la contingencia del cuerpo.

Entre esos dos contextos de exposición de la desnudez y de su control, Solá Franco nos presenta una desnudez como acción discursiva, como un relato extendido del cuerpo que opta por la desnudez. Desnudez que se ensañó con el cuerpo joven, con el del varón, viajero, luchador, virtuoso y fuerte, como si fuesen todos un solo cuerpo heroico y semi-divino, que por tal le merece admiración, pasión, pero también escarnio (Lucie-Smith, 1998; Greer, 2003). En su registro masculino aparece la desnudez de jóvenes y niños, de chicos afeminados y andróginos; pero también de hombres de musculatura prominente. En ambos casos, la fuerza dramática de la desnudez masculina ratifican al cuerpo como un canal de emociones (Lucie-Smith, 1998) que lo

mismo que se solazan en sí mismos, su heroicidad les carga de un sentido moral que restringe su polivocidad.

Este es el caso de *El ex bóxer –Paglais–*, un corpulento cuerpo masculino desnudo que Solá Franco presenta en un plano americano, con una iluminación que evoca al claroscuro renacentista, sentado, con la pierna derecha flexionada hacia arriba, el brazo izquierdo reposado en la cadera y el derecho sosteniendo en la rodilla una tela o un objeto que no alcanzamos a distinguir. Llama la atención sobre manera el gesto sensual del rostro del personaje, la sensualidad de sus labios, el grosor de los dedos de sus manos y la tela roja, que a modo de pantaloncillo, cubre la pelvis del personaje. Tela/pantaloncillo que, pegada a la piel del personaje, destaca un enorme pene.

Para cuando en 1957, el dibujante finlandés Touko Laaksonen envió su obra homoerótica a la revista estadounidense *Physique Pictorial*, con el seudónimo de Tom of Finland (Hanson, 2009), en 1949 Solá Franco ya plantea en *El ex bóxer –Paglais–* una erótica visual del cuerpo masculino en la cual los genitales destacan tanto por su volumen como por presentarse siempre velados. En ese contexto histórico Solá Franco irrumpe, y aún más en el contexto geográfico ecuatoriano, en donde el indigenismo no contemplaba ni el sensualismo ni el homoerotismo.

Pero en *El ex bóxer –Paglais–*, Solá Franco, a diferencia de Tom of Finland, cuyos cuerpos masculinos de tan sobre-estilizados son cuerpos desrealizados y envueltos en un deseo que es, por presión casi violenta de la representación, deseo fálico y expresamente binario; a diferencia de esta puesta en escena de una masculinidad tan exacerbada como invasiva, la obra de Solá Franco invita a la cercanía, al sensualismo transgresor del con-tacto, y no a la sublimación del cuerpo masculino.



Eduardo Solá Franco, *El ex bóxer -Paglais-*, 1949 (Kronfle y Estrada, 2010: 142).

De todas formas, en *El ex bóxer -Paglais-* (1949; Kronfle y Estrada, 2010: 142), Solá Franco hace una de las pocas excepciones respecto a la representación del rostro masculino. El artista nos habitúa a su estrategia pictórica para individualizar al sujeto de la representación, consistente en presentar una sensualidad muy destacada del cuerpo masculino junto al hieratismo de las expresiones faciales. En esta estrategia de individualización Solá Franco opta por herir la desnudez. Desnuda al cuerpo, lo mancilla, y lo abre a lo real (Didi-Huberman, 2005), con una apertura que nos revela el interior sanguinolento, misterioso, doloroso; una apertura al deseo erótico más

carnal. En cambio, en la última obra referida, Solá Franco nos presenta a un cuerpo casi apolíneo, cuyas facciones faciales no extrañan la mirada del espectador, todo lo contrario, procuran en él empatía.

Estos procesos de identificación/desidentificación que procura la desnudez masculina en la obra de Solá Franco, nos permite considerar que los cuerpos masculinos en Solá Franco operan el deseo en términos de objetos psíquicos. Esta es una expresión que pasaremos a revisar a propósito de uno de los más potentes y conocidos cuadros de Solá Franco: *Autorretrato (36 años)* [ver anexo 2, fig. 19].

En esta obra, como vamos a analizarlo en seguida, Solá Franco nos presenta a la carne en todo el dramatismo que procura su continuidad con el exultante y hierático cuerpo recubierto de piel. Se trata de una carne que se alinea con el ambiguo cuerpo sacrificial del cristianismo –cuerpo del placer, del gozo, pero también de la humillación, la purificación y la penitencia–; una carne que es horrible en tanto “visión de angustia, de identificación de la angustia, última revelación del *tú eres esto. Tú eres esto, que está lo más lejos de ti, esto que es lo más informe*”.¹³⁴

2.7.3. OBJETO DE DESEO, OBJETO PSÍQUICO

En el capítulo anterior, cuando precisábamos nuestra categorización del cuerpo y de lo corporal, planteábamos dos prevalencias dominantes en la configuración del cuerpo en occidente. La primera hacía relación al hecho de que el arte en occidente ha reproducido una constante de la masculinidad que tiene que ver con la intrincada asociación entre sexualidad, violación y violencia corporal (Michel, 2000: 22). La segunda tiene que ver con que por efectos de la relación escópica con que en occidente nos vinculamos a las representaciones del cuerpo, se ha impuesto gradualmente, y como política global de representación, una mirada masculinizante, carencial y melancólica hacia el

¹³⁴ Georges Didi-Huberman cita este pasaje de Lacan a propósito de la reacción que le genera la operación de los cornetes nasales de Freud, en Didi-Huberman, 2005: 132.

cuerpo en la que, por exigencia de la doble articulación religiosa contemporánea –la del cristianismo binarista y patriarcal y la del capitalismo como religión absoluta (Agamben, 2005)–, se expulsa a lo corporal matérico –y por asociación a lo femenino– a las zonas de la abyección. Por tanto, nos referimos a una violencia escópica y masculina en la representación corporal que configura al objeto del deseo como objeto psíquico y que, como tal, se resuelve en la subjetividad histórica del circuito de la interpretación, esto es, en la afectación vinculante que dicha representación procura al autor, a la superficie de la representación, a la misma representación y al interpretante. Contrariamente a la estrategia simbolista que enrarecía el lenguaje y volvía tan críptica la representación como antojadiza la interpretación, la propuesta que sigue empieza por objetivar al objeto psíquico de la representación.

El objeto de deseo psíquico de la representación opera básicamente sobre la sexualidad: la interpreta, la valora, la niega como instinto biológico y la ratifica como

forma de moldear el yo en ‘la experiencia de la carne’, que en sí misma está constituida desde y en torno a ciertas formas de conducta. Estas, a su vez, existen en relación a sistemas históricos precisos de conocimiento, con reglas de lo que es y no ‘natural’ y que Foucault ve como un modo de relación entre el individuo y el sí mismo que lo capacita para reconocerse como sujeto sexual entre los demás. (Martínez Oliva, 2005: 37)

¿Cómo se configura y qué contenidos propone la sexualidad masculina como objeto psíquico en la obra homoerótica de Solá Franco? Examinemos cómo convergen estas estructuras formales y tematizaciones en *Autorretrato (36 años)* (1951; Kronfle y Estrada, 2010: 149).



Eduardo Solá Franco, *Autorretrato (36 años)*, 1951 (Kronfle y Estrada, 2010: 149).

En *Autorretrato...* cuatro personajes aparecen en una escena que transcurre en una playa soleada, con un mar de fondo, y distribuidos en línea de fuga hacia el extremo superior derecho del cuadro. El protagonista principal –el propio Solá Franco–, en un plano medio corto, esbelto y en bañador, en una pose erguida, con su brazo izquierdo doblado hacia atrás y a la altura de la

cintura, y con el derecho flexionado muy elegantemente dirige su mano hacia el pecho. El trazo de la mano, ejecutado con el código del clasicismo renacentista que prescribe el simbolismo, apunta en gesto muy estilizado al pecho. La pose hierática del personaje culmina en un rostro que con seriedad y sobriedad casi marciales, miran sin expresión al espectador. Tras de sí, y en el extremo superior derecho, dos niños y una mujer caminan hacia el punto de fuga de la perspectiva. Uno de los niños se regresa hacia el personaje principal, y con el cuerpo inclinado tensa unas cuerdas en relación directa a la espalda y al pecho de Solá Franco. Salvo el movimiento de este niño y los pasos de la mujer y el otro niño; la composición del cuadro es de una sobriedad árida, como la de la playa. Pero la composición se revela contradictoria cuando desplaza el sentido central de la ambientación a lo que está sucediendo entre Solá Franco y el niño que está en su perspectiva, detrás de él. Pues resulta que las cuerdas que tira el niño, son las de un anzuelo que ha sido lanzado contra la espalda de Solá Franco y ha atravesado el cuerpo y el anzuelo se ha quedado agarrado en el pecho izquierdo del protagonista, abriéndolo y mostrando una herida de un rojizo intenso. Solá Franco ha sido “pescado” yendo en contra de la corriente del grupo de la mujer y los niños y sufre un desgarre en su pecho. Pero Solá Franco, erguido, sobrio, hierático, no reacciona con dolor; la frialdad de su gesto no desplaza el sentido central de la ambientación, sino que lo dramatiza: Solá Franco está siendo violentado por una niñez y una maternidad que lo jalonean, que intervienen como una interdicción, que quieren llevárselo por fuera de la representación; cuando lo que hace Solá Franco es vincularse con el espectador y espetarle que ambos, él y el espectador, están siendo presa de un episodio psíquico.

Entre la actitud de la mujer y los niños y la de Solá Franco hay una contradicción; entre la herida abierta y el gesto de impavidez, hay contradicción; entre la seriedad del episodio y la frivolidad de los accesorios de la mano, hay contradicción. Justamente ahí, cuando surge la contradicción y el campo de representación se vuelve dudosamente onírico, surge el objeto psíquico; cuando se sucede el choque de interpretaciones que el espectador debe sortear para sostener su mirada frente al cuadro.

Ritmo quieto, fantasmático, que dramatiza la acción y da temporalidad a nuestra mirada, a la que se impone el poder psíquico de las imágenes (Didi-Huberman, 2005). Mímesis de lo psíquico que se da por fuera de la obra, en la relación contigua entre la obra, el autor y el interpretante; en el lugar donde se forma el sujeto de la representación. Mímesis de la “presencia dada y consumada” (Nancy, 2007: 30); y del registro homoerótico que desborda el marco de la pintura para rehacerse en el “fuera de campo” del espectador. Por tanto, mímesis de la masculinidad que se performa dentro y fuera de la representación, y que en el caso del autor sintoniza con el placer de su propio cuerpo, que disfrutó tanto que su obra delata gozo, culpa, misterio y asombro (Estrada, 2010).

Por lo tanto, frialdad de la representación que en nada supone insensibilidad frente a la contradicción de su vida y de su obra. Todo lo contrario: frialdad para develar la crueldad de la melancolía y la angustia masculinas (Didi-Huberman, 2005). Y es que en *Autorretrato...*, Solá Franco, como sujeto psíquico de la representación, es presa de una presión melancólica..., la de él mismo. Su cuerpo es el cuerpo psíquico, es el cuerpo desnudo que sufre la embestida del régimen familiar, de la melancolía por la familia y el orden heteronormativo, pero ante cuyas demandas reacciona desde el hieratismo, casi desde la indiferencia. Es un cuerpo que sufre una “miseria de posición” por efectos de una melancolía dolorosa, ante la cual la respuesta simbolista de la frialdad y la impavidez se tornan en denuncia moral, críptica: “Dramaturgia psíquica”, “sequedad” y “acritud” que permiten que emerja “como extrañeza toda la violencia de los acontecimientos representados” (98).

“Miseria de posición” que constata la fatalidad en dos sentidos: fatalidad que hace evidente el destino abyecto; y fatalidad de mostración, de contacto con lo carnal desnudo, con el interior que el sujeto masculino hegemónico recubre y que el dolor de la herida social destapa. Y es que en *Autorretrato...*, la fatalidad que planta el autor es, en suma, la de saberse vinculado, no libre, atrapado, no suelto, por un pasado, el de su infancia, que lo mismo que le da seguridad y añoranza, lo mismo se incrusta en él dolorosamente, como para impedirle su soledad, el gozo de la desnudez de su cuerpo. Por tanto, se trata

de una desnudez corporal que recibe el golpe de la injuria que penetra por detrás y que se revela dolorosa, desastrosa, como una marca que no se puede olvidar ni dejar. En definitiva, en *Autorretrato...*, Solá Franco despliega una conciencia fatalista de la vulnerabilidad a la que le conduce su heterodoxia, su “miseria de posición”. Es desde esta introspección de posición y de enunciado, que lo erótico es un vehículo, no un fin en sí mismo, mas si un canal que conduce, o debería conducir, a la materialidad más abyecta del cuerpo, aquella materialidad primordial que es negada y reprimida en la emergencia del sujeto y del sujeto masculino.

2.8. LA MASCULINIDAD COMO TEATRALIDAD

La obra de Solá Franco es una de las expresiones de teatralidad masculina más vigorosa, dramática y consistente que registre la plástica ecuatoriana en casi un siglo. En el último tercio del siglo XX, pintores ecuatorianos como Hernán Zúñiga (1948), Marcelo Aguirre (1956) Luigi Stornaiolo (1956), Jaime Zapata (1957) y Jorge Velarde (1960) (ver anexo 3, figs. 3-5, 8-14), propondrán de manera sostenida al cuerpo masculino como lugar de significación. Pero solo será el quiteño Wilson Paccha (1972), desde fines del siglo XX y en lo que va del XXI, quien volverá a hacer de la teatralidad masculina el procedimiento pictórico que organiza su proyecto visual, tal como lo hiciera, casi de manera excepcional, Solá Franco a lo largo del siglo XX.

Solá Franco nunca va a desdecir de su proveniencia económica, social, cultural, religiosa y estética, que siempre cuida y evoca tanto en sus diarios ilustrados como en sus pocas declaraciones públicas (Solá Franco, 1996). Admirador de la aristocracia europea, de las élites estadounidenses, y de la institucionalidad católica, también lo va a ser de la moda, las fiestas y los viajes de placer. Ese cuidado a ese entorno es una “falsa conciencia para edulcorar aquel espacio de libertad que hallaba en el arte” (Estrada, 2010: 124), en donde explora una sexualidad masculina con los riesgos que le suponen orillarse de los circuitos hegemónicos vigentes en el campo del arte en Ecuador.

Esta gran contradicción es el gran escenario en el que Solá Franco teatraliza sus identidades. Por un lado, una puesta en escena de los valores más conservadores de la sociedad; por debajo, todo un despliegue de sensualidad que por la presión de lo primero está marcada por el sino de la melancolía. Siendo como son los relatos de su biografía, en donde los registros de su vida privada y aún más de su vida afectiva y sexual son sino discretos, inexistentes, sus profusos retratos homoeróticos contienen el escenario donde Solá Franco “resuma sus deseos” (Estrada, 2010: 124). El misticismo con el que recubre su erótica le ratifica y al tiempo le elude de su realidad y de su contexto inmediato, convirtiendo a su obra en una puesta en escena de su homosexualidad equiparable a cierta teatralización *camp*¹³⁵ que, sin remitirnos a la parodia femenina, en buena medida le lleva a inscribir una delicadeza muy amanerada en algunos rasgos compositivos reincidentes en su obra como los escenarios, los paisajes, la pose de los cuerpos o, definitivamente, el manejo de las manos y, por ejemplo, la reiterada posición del brazo derecho que, a modo de pudor o invitación licenciosa, lleva con elegancia hacia el pecho izquierdo en varias de sus obras, retratos y autorretratos.

Y es que la masculinidad, como proyecto de género y de conformación genérica del cuerpo, que se fortalece en su imposibilidad de culminación, performa permanentemente la identidad como un procedimiento por el cual el sujeto masculino ratifica que “primero hay un discurso que lo precede y lo habilita, un discurso que forma en el lenguaje la trayectoria obligada de su voluntad” (Butler, 2002: 317). La práctica viril, como performatividad masculina, destaca lo inacabado del proyecto masculino, al tiempo de revelarlo como una discursividad que pone en escena una angustiada dramaturgia y escenografía corporal (Gil Calvo, 2006). Y es que la masculinidad es profundamente discursiva y en tanto tal, se despliega, se hace presente, se escenifica; y por tanto crea, nombra y permite existir al cuerpo. Es una discursividad que en tanto hegemónica y normativa, oblitera al cuerpo en su sobreexposición o

¹³⁵ Reitero lo dicho en páginas anteriores, respecto a que mi uso del término *camp* está alineado a la definición que hiciera Judith Halberstam del mismo. Ver Halberstam, 2008: 257.

fijación excesiva, en ese exceso de visibilidad que al cuerpo “pretende no dejarle ni oscuridad ni respiro” (Foucault, 1995: 28).

En ese mismo registro, la masculinidad crea un cuerpo como poder, como verdad y placer. De hecho, todo el cuerpo se hace discurso y control discursivo, autorizando a la masculinidad hegemónica a la injuria o a la exaltación como prerrogativas de experimentar placer en la verdad: “placer en la verdad del placer, placer en saberla, en exponerla, en descubrirla, en fascinarse al verla, al decirla, al cautivar y capturar a los otros con ella, al confiarla secretamente, al desenmascararla con astucia; placer específico en el discurso verdadero sobre el placer” (89). Esa prerrogativa por el poder de la verdad legitimadora se nutre de lo heterodoxo, lo fagocita, lo coopta y lo regulariza, le autoriza su existencia en tanto ratifique la norma.

Pero esa masculinidad no logra captar toda la experiencia corporal; es más, es lo que es porque la desagrega, la jerarquiza, le impone un protocolo de relacionamiento que privilegia la distancia, la mirada y el control sobre un cuerpo que básicamente prueba lo masculino en tanto adscripción fálica.

Esa masculinidad, por tanto, abyecta lo corpóreo que desestabiliza, lo que por asociado a lo femenino, al desborde y a lo no regulable entra en lo fronterizo, en los límites de la representación (Andrade, 2001b; Gilmore, 1997, 2008). Esos restos de cuerpo también son masculinos en su disidencia, en su melancolía y en su fatalidad. Las representaciones simbólicas que los registran o los recrean, ejercen un potente efecto de molestia íntima en el interpretante, que revela cuan frágil así como teatralizada es la masculinidad hegemónica, pero al mismo tiempo cuan vulnerables son los cuerpos masculinos que la resisten. Judith Halberstam plantea que la conciencia de esa teatralización, a la que denomina “ansiedad de performance”, remite al temor masculino, sobre todo heterosexual, de reconocer el carácter teatral de la masculinidad:

De un modo cómico, la ansiedad de performance se presenta a menudo como el ‘pensar demasiado sobre eso’ o ‘pensar en lugar de hacer’. Está claro que en estas situaciones la ansiedad de performance surge cuando la masculinidad

está marcada como performativa en vez de como natural, como si la performatividad y la potencia fueran cosas que se excluyeran mutuamente, o que fueran al menos físicamente incompatibles. Así, lo que la ansiedad de performance pone en evidencia no es, como podríamos suponer, una ansiedad sobre el hacer, sino que es un miedo neurótico a mostrar la teatralidad de la masculinidad. (Halberstam, 2008: 262)

Ahora bien, sobre esa misma teatralidad que describe Halberstam, por tanto, sobre la sospecha de destitución de los mecanismos de lo verosímil, de la verdad y el poder –y, por tanto, en esa ratificación placentera de la corporalidad expulsada–, se inscribe la obra homoerótica de Solá Franco. En ella, la teatralización de la masculinidad alcanza su expresión más destacada en la puesta en escena del sacrificio y la injuria.

2.8.1. EL CUERPO SACRIFICIAL

Como lo hemos venido planteando, la prueba viril escenifica la masculinidad hegemónica como expresión visible de poder. Pero es una prueba que, como especular que lo es, regresa al sujeto el yo imaginario que lo mismo le provoca satisfacción le conmociona en el terror de lo temporal de la prueba y la necesidad de su continuidad infinita: la prueba viril lo mismo que da seguridad, provee de angustia (Butler, 2002).

Qué es lo que prueba la virilidad. Primero, el control y distancia con lo femenino. Segundo, la fortaleza física para procrear y proteger. Tercero, asegura el territorio, la propiedad y el proveer (Gilmore, 1997). Estos son los desafíos de la virilidad que ratifican el binarismo activo/pasivo, y que se metamorfosean en formas fálicas de triunfo y victoria que requieren ser visibles sobre todo entre hombres. Por tanto, se trata de un triunfo que se ratifica y solaza en la exaltación visual, en cuyos dominios lo femenino, como capital simbólico, se intercambia en función de la destitución o exaltación del triunfo viril (Bourdieu, 2000).

Ahora bien, la obra homoerótica de Solá Franco intercepta esa masculinidad triunfante y al sensualizarla la ofrece al sacrificio, primero de la mirada homofóbica que la juzga por el retorno de aquello que se había negado por corporal/femenino; y segundo al sacrificio de la mirada extasiada de lo abyectado, que ingresa en esa masculinidad para visibilizarse como lo que voluptuosa y eróticamente es negado y afirmado a la vez. De esta manera, Solá Franco logra teatralizar toda la superficie de la masculinidad, lo habilitado y lo abyectado, exaltando al cuerpo masculino en términos de potencia más que de triunfo viril. Potencia que se ofrece como un gozo más que una prueba, como un *en sí* más que un *para sí*, como en una mismidad que no requiere la ratificación especular.¹³⁶

Esto vuelve a los masculinos que propone Solá Franco en perversos, pero además en evocaciones del autoplacer, como lo podemos apreciar en los distintos retratos de David Morais (Kronfle y Estrada, 2010: 156, 157, 158) o en *El ex bóxer –Paglais–* (1949; 142) [ver anexo 2, fig. 37], *Beau garçon* (1973; 104) [ver anexo 2, fig. 35], *El marino bretón* (1975; 106) [ver anexo 2, fig. 36] o *Alejo Vidal* (s/f, Umbrales, 21, 3067) [ver anexo 2, fig. 45].

Pero la potencia viril también se teatraliza como una interrogación, como una muestra que apertura a la entrega pero también a la penetración de la mirada inquisitiva que demanda fijación identitaria. Es una prueba viril que marca, que se esconde como un código tras de los cuerpos andróginos en *Autorretrato (17 años)* (1933; Kronfle y Estrada, 2010: 126) [ver anexo 2, fig. 14], *Retrato de Filipo von Schassler* (1970; 161) [ver anexo 2, fig. 16], *Retrato de Dominique Quinion* (1970; 163) [ver anexo 2, fig. 17], *Retrato de Antonio Miguel* (1955; 148) [ver anexo 2, fig. 46], “Sin título” (1970; 160) [ver anexo 2, fig. 15] y “Sin título” (s/f, Umbrales, 48, 3094) [ver anexo 2, fig. 47]. En todo caso, potencia viril que se construye como fálica para sí misma, sin requerir prueba ni evocación de destino. En esa línea, y a propósito de la obra de Denis Rouvre [ver anexo 2, fig. 48 y 49], William Ewing refiere cómo el artista logra captar la conciencia de la mirada que, de su cuerpo, tienen los jugadores.

¹³⁶ Y en esa medida logra articular los procedimientos de enunciación y alteridad que Ricoeur plantea como constitutivos de la identidad que se nombra (2006).

Respecto a las fotografías de boxeadores de Rouvre, Ewing dice: “Bien conscientes de cuánto valoran el machismo sus admiradores, los jugadores desempeñan su papel al tiempo que se burlan sutilmente del absurdo guión que les obliga a adoptar una cultura del deporte obsesionada con la celebridad” (2008: 60-61).

Por tanto, Solá Franco propone una embestida a la virilidad normativa, la recrea, la exulta y la sensualiza; pero lo hace en función de esa misma virilidad y por tanto habilita el deseo homoerótico que, así, se incorpora a unos cuerpos que exudan virilidad sin prueba más que la potencia de su propio gozo. Pues bien, estos cuerpos de Solá Franco tienen plena conciencia de que este procedimiento escénico es profundamente relacional, puesto que luego de haber estado ofrecidos al trabajo de la pintura, se exponen a la mirada del espectador. En ella, la autoconciencia homoerótica de los cuerpos de Solá Franco, opera conmocionando la solidez de la masculinidad como ideal regulatorio vía la apelación autoerótica. Pero sobre todo, y para volver sobre las afirmaciones de Halberstam, los cuerpos homoeróticos de la obra de Solá Franco, plantean que la masculinidad es básicamente teatral, y que la conciencia de esa teatralidad lleva o al terror de la contaminación femenina/homosexual que obliga a la homofobia manifiesta o solapada; o al retorno ostentoso, sensual y provocador de aquello que por femenino/corpóreo es abyectado.

Junto a este solazamiento en la masculinidad abyectada pero viril, o a esta pasión por la virilidad que no se prueba sino que se fagocita en sí misma como escenario del goce perpetuo, coexiste la misma masculinidad homoerótica cuya teatralidad es la escenificación de su sacrificio. *Parábola del banquete nupcial* (1948; Kronfle y Estrada, 2010: 70-71) [ver anexo 2, fig. 28], *Parábola de Lázaro y el rico Opulón* (1951-1965; 74-75) [ver anexo 2, fig. 29] o hasta *Crucifixión con público indiferente* (1950; 79) [ver anexo 2, fig. 18] escenifican el drama gozoso del cuerpo sacrificial. Pero “Sin título” (s/f, Umbrales, 38, 3084) [ver anexo 2, fig. 38], *San Sebastián (Cosimo en Taormina)* (1948; Kronfle y Estrada, 2010: 20) [ver anexo 2, fig. 47] y en *Autorretrato (36 años)* (1951; 149) [ver anexo 2, fig. 19] son los que mejor

cuenta dan del código sacrificial con el que Solá Franco encriptó su noción más irredenta, problemática y disidente de la masculinidad dominante; son las obras que más abren posibilidades de destitución simbólica del tipo de masculinidad que se inscribe en los cuerpos y los discursos como normativa y hegemónica.

A continuación revisamos algunos aspectos sobre cómo opera esta disposición sacrificial del cuerpo masculino en la obra de Solá Franco. Para ello revisamos la noción de sacrificio en su dimensión más performativa y teatralizada. Seguidamente, contemporizamos la inscripción del sacrificio en los cuerpos de Solá Franco, en las continuas relecturas del martirio cristiano en la historia del arte en occidente. Luego desarrollamos con detalle las implicaciones del sacrificio homoerótico en la tradición de representación cristiana del martirio del cuerpo joven y las abyecciones que procura. Esto nos permitirá pasar al siguiente subcapítulo en el que proponemos a la resignificación de la injuria como expresión de resistencia a la abyección, tan recurrida por cierto en el arte contemporáneo (Martínez Oliva, 2005).

2.8.1.1. El sacrificio como teatro

Como ya lo señalamos en el apartado anterior, la prueba viril hace de la masculinidad una escenificación en la que la consecución de la protección, la potencia, la provisión y el dominio político la confirman como masculinidad dominante o hegemónica (Gilmore, 2008). La consecución total de estas metas es una tarea siempre inconclusa; en el mayor de los casos es una consecución fragmentaria; pero funcionan como un ideal regulatorio cuyo cumplimiento habilita al sujeto ante otros sujetos masculinos.

Enrique Gil Calvo sugiere que estas vías de ratificación de la masculinidad plantean conflictos y competencias entre los varones y en esas competencias se ubicaría una dramaturgia de la masculinidad en la que la lucha por el poder sería el rol del héroe, el control de la riqueza configura al patriarca, y la dominación cultural sería el papel del monstruo (Gil Calvo, 2006). Una tríada dominada por el deseo del rol que se expresa, corporalmente, en las

metáforas de las reglas de alimentación: lo crudo al héroe, lo cocinado al patriarca, y lo podrido al monstruo (97-98). Deseo de rol que hace que este modelo tripartido sea narrativo y dramático y que suponga intercambiabilidad y zonas de contacto entre el héroe (el hijo), el patriarca (el padre) y el monstruo (el Espíritu Santo). El deseo de rol, por tanto, permite que el monstruo ansie ser héroe o que éste pueda caer en la ciénaga del monstruo, o que éste último, transustanciándose, arribe a patriarca. Deseo del rol que implica una asunción dividida de roles; se es una cosa y no otra, o monstruo o héroe. La zona de transición es la problemática, pues entre uno y otro rol, el sujeto puede optar por la indefinición o por la latencia de más de un rol. Esta sería la zona del cuerpo sacrificial que impide o pospone el cumplimiento normativo del rol.

Además, la triada supone tres respuestas distintas a la imposibilidad de una sola masculinidad o de un estado exclusivo de masculinidad. En una equiparación con el procedimiento del yo en el psicoanálisis, Gil Calvo ubica una triple correspondencia: en primer lugar, al Yo le corresponde la función del héroe, que se equipara con el principio de realidad y, por tanto, dirime entre el patriarca y el monstruo; unas veces, las más, opta por el primero, pero lo segundo es siempre un aviso, una conminación, una advertencia de una regla que debe ser traspasada para ser ratificada. En segundo lugar está el Súper Yo, que corresponde al patriarca y, por tanto, a la represión; es una remarcación del principio de realidad y, por tanto, de la interdicción de la Ley paterna. Aquí se ubica la reglamentación normativa y las regulaciones de las disidencias. Finalmente, en un tercer lugar esta el Ello, que equivale a lo monstruoso y al principio de placer. El monstruo aguarda en sí la sublimación del placer pero es a la vez la evocación de la sanción, la culpa y la condena por traspasar la regla. Pasa a ser una función perversa y normativa (2006).

Ahora bien, ante esta tríada, que tiene una fuerte carga normativa, los masculinos de Solá Franco son lo mismo monstruos que héroes, pero nunca patriarcas, puesto que el patriarca es el responsable de la unidad social y fatalistamente está encadenado a su propia progenie, no puede ser sin ella (229). Los de Solá Franco son masculinos heroicos que devienen regularmente en una monstruosidad fatal de la que nunca pueden salir. Monstruos que

irrumper en la escena del cuadro conteniendo un enigma que se resuelve en la mancilla del cuerpo heroico, como en *Juan Luis Cousiño y el minotauro* (1947; Kronfle y Estrada, 2010: 137) [ver anexo 2, fig. 12]. Y es que el héroe lleva adentro al monstruo como un ser que lo impulsa a negarse; como un riesgo que le provoca ansiedad y que debe superar como “supera con éxito el peligro de muerte” (Gil Calvo, 2006: 131). Mientras que el monstruo es un ser marcado por la persecución libidinal de sus objetos de deseo; y sea como genio creador, o como depredador, se consume a sí mismo siendo altísimamente perverso y normativo (2006).

Estamos, por lo tanto, ante un deseo de rol que se consume en sí mismo y que, atravesando lo perverso, puede optar por lo abyecto. Deseo de rol que vendría a ser el primer marco de escenificación de la masculinidad sacrificial que Solá Franco desplegará en su obra. De hecho, toda la obra homoerótica de Solá Franco lleva implícito ese deseo de rol, pero de manera más contundente, y no por ello menos crítica, el deseo de rol se hace presente en *Autorretrato (36 años)* (1951; Kronfle y Estrada, 2010: 149) [ver anexo 2, fig. 19]. En esta obra, Solá Franco presenta a una masculinidad que transita por entre la tríada sugerida por Gil Calvo, y lo hace perturbadoramente tal como lo hiciera el *Querelle de Brest* de Jean Genet (Genet, 2003). Y es que Solá Franco hace del sacrificio todo un dispositivo teatral en el que el cuerpo masculino, como el de Querelle de Genet, se sabe requerido por una norma social que horada su cuerpo pero que también invita a transgredirla, a abrirla, a caotizarla. Y si la masculinidad es ya una teatralización, el procedimiento más punzante de la representación es que la masculinidad sacrificial teatralice la teatralización, tal como hiciera Rainer Werner Fassbinder en el filme *Querelle* (1982), proponiendo un texto cinematográfico que teatraliza al infinito un cuerpo masculino, el de Querelle, que se sabe próximo a la beatitud del sacrificio, pero que por esa misma vía irrumpe ofreciéndose al deseo violento y al desborde de las mínimas reglas de hermandad y solidaridad.

2.8.1.2. Sacrificio y martirio como recurso pictórico y lugar de enunciación

Solá Franco pinta *San Sebastián...* [ver anexo 2, fig. 20] y *Autorretrato...* [ver anexo 2, fig. 19] entre 1948 y 1951, en un tiempo en el que se ve inmerso en lo que para él es la élite cultural francesa, cuando traba amistad con Jean Cocteau y Jean Marais y es contratado para trabajar decorados y vestidos para obras de ballet en París. Es un tiempo que el autor destaca como el tiempo en el que “había alcanzado todo lo que deseaba en el mundo brillante de París, centro cultural al que regresé después de haber creído que no podría volver a él” (Solá Franco, 1996). Sobre “Sin título” (s/f, Umbrales, 38, 3084) [ver anexo 2, fig. 38] desgraciadamente no tenemos referencias temporales. No obstante, entre los tres cuadros sucede un hecho dramático, teatral, que no sucede en el resto de la obra de Solá Franco: la piel es lacerada, abierta, es un hacia fuera que se ofrece a la mirada; es una piel que ha sido penetrada, mancillada por la melancolía y la fatalidad.

Volvamos a *Autorretrato...* [ver anexo 2, fig. 19]. Aquí Solá Franco se nos presenta como un yo que es “una cita del lugar del ‘yo’ en el habla, entendiendo que ese lugar es de algún modo anterior y tiene cierto anonimato en relación con la vida que anima: es la posibilidad históricamente modificable de un nombre que me precede y me excede, pero sin el cual yo no puedo hablar” (Nancy, 2006: 18). Estamos, entonces, ante una delación íntima, una confesión tan críptica que nos hace partícipes de un secreto, cómplices de la verdad de un retrato que, como tal, no es un hecho, sino una opinión (Ewing, 2008: 25) sobre su vida, como otras tantas tuvo de sí mismo el autor (Solá Franco, 1996).

En *Autorretrato...* [ver anexo 2, fig. 19] Solá Franco se abre a nuestra mirada, la vuelve táctil y transgresora, nos hace palpar la apertura de esa heterodoxia. Y Solá Franco expone impavidez ante el develamiento de su interior sangrante. Su cuerpo, esbelto y joven, resume la tragedia del cuerpo sacrificial cristiano: es un cuerpo que provoca, que incomoda, pero que está adherido a un sujeto cuya bondad lo hace ser anhelado a la norma familiar. De

pie, con su mirada enrostrándola a la nuestra, Solá Franco deja aparecer a San Sebastián, al martirio, a la abyección.

En *San Sebastián...* [ver anexo 2, fig. 20], un sujeto en un plano medio, soltándose de un árbol, al que al parecer estaba atado por la soga rota que cuelga de su brazo derecho, está procediendo a retirar de su cuerpo dos de las tres flechas que le han sido disparadas. De ellas chorrea sangre sobre su esbelto y joven cuerpo. La expresión del rostro, hierática, profundiza el drama de la acción, en una atmósfera sombría, en la que el claroscuro destaca la belleza de la figura masculina, como en la obra erótica de Caravaggio.

Por su parte, en "Sin título", 38... [ver anexo 2, fig. 38], dos sujetos, con sus cuerpos semidesnudos y ataviados con unas singulares máscaras que destacan por sus cornamentas, se encuentran entrelazados, el uno ha procedido a dar un zarpazo al otro en su pecho y pierna, dejando herida y abierta la piel. Desconcertada, una mujer semidesnuda se lamenta por lo que parece ser una cópula homosexual que la descartó a ella como objeto de deseo.

Pues bien, tres obras en las que el cuerpo emerge, sacrificial, doloroso, y que perturba nuestra mirada en tanto la hace táctil, penetradora, transgresora del tabú del tacto (Didi-Huberman, 2005). De esta manera, Solá Franco se suma a la estrategia homoerótica de representación del martirio cristiano, que genera tanta fascinación como rechazo por la apertura a un secreto/revelación homoerótico, y por dejar expuesto al cuerpo masculino a la transitoriedad histórica, a la corrupción del tiempo, del deseo y del placer.

La estrategia citada, sobra decirlo, es histórica, y tiene unas coordenadas muy vinculadas al papel de encarnamiento y difusión del cristianismo a través del arte en occidente. Justamente, en términos históricos, en la representación pictórica del martirio cristiano, podemos constatar algunas prevalencias. La primera es que el martirio ha tenido como protagonista preferente al cuerpo

masculino.¹³⁷ La segunda es que no todos los martirios son iguales: los hay del tipo masoquista que pretende que el alma trascienda al cuerpo gracias a la expiación dolorosa; están los que confirman la potencia viril, como los santos guerreros San Jorge o San Miguel; están los que expresan el terror masculino encubierto en las metáforas de la castración, como la decapitación de Juan Bautista; y los hay por proclamar la fe. La tercera prevalencia es que casi todos los cuerpos martirizados se representan en una desnudez casi total, como es el caso de San Sebastián o Jesucristo. Una cuarta prevalencia es que en todos los casos, el martirio es una humillación, un sometimiento y una mortificación voluntarias de la piel y una exaltación ostentosa del espíritu (Didi-Huberman, 2005). Todas estas prevalencias se condensan en la representación de San Sebastián, personaje mitológico cuya representación no ha dejado nunca de ser perturbadora.

Ahora bien, si las tres obras que seleccionamos para analizar las implicaciones del cuerpo sacrificial en Solá Franco nos dan muchos elementos para hacerlo, es *Autorretrato...* [ver anexo 2, fig. 19] la que más se nos acerca a nuestro propósito por ser la que más sintonía, a nuestro modo de ver, tiene con el martirio de San Sebastián, ícono de la sensualidad, el placer, la vulnerabilidad y la fortaleza masculinas en el cristianismo.¹³⁸

A continuación, y recurriendo a la metodología del intertexto utilizado por autores como Leo Bersani (1995), Eve Kosofsky Sedgwick (1998), Judith

¹³⁷ Germaine Greer, quien investiga la representación masculina en el arte en occidente, plantea que en la historia del arte occidental, la muerte de hombres ha sido recurrente, tanto en términos de muertes heroicas clásicas como en el universo griego; como por consecuencia de rituales de fertilidad y augurios cosmogónicos. La literatura mítica griega, por ejemplo, registra el permanente sacrificio de hombres, así como la emergencia de la vulnerabilidad masculina. Fatón, Zagreo, Adonis, Antínoo son, entre otros, hombres míticos cuya muerte es el resultado de la disputa sexual así como del fatalismo de su existencia atada a la garantía del equilibrio cósmico y terrenal, como el caso de Zagreo en el período prehelénico. Esta mitificación ha estado presente en los relatos literarios y plásticos a lo largo del tiempo en occidente (Greer, 2003: 195-217).

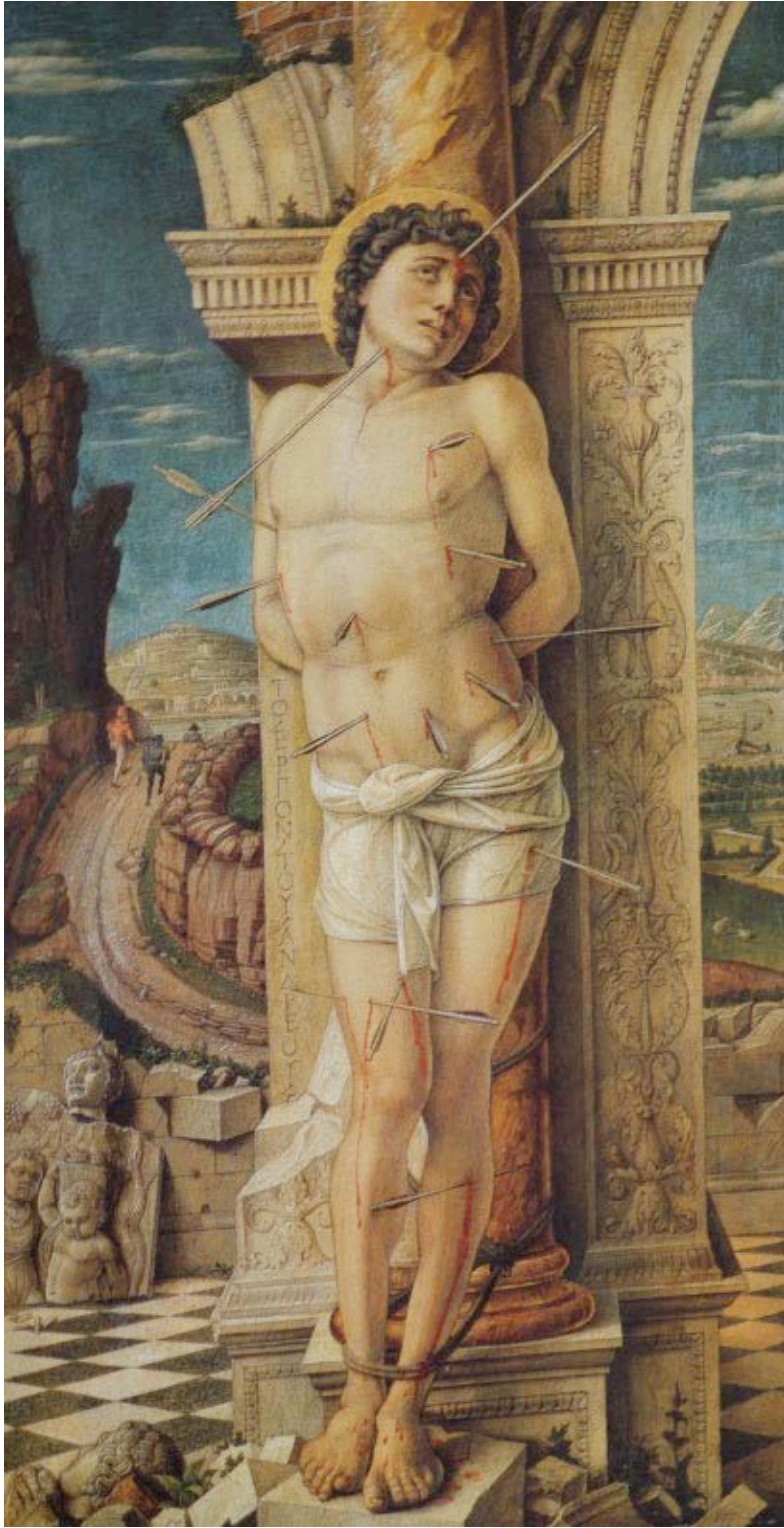
¹³⁸ Germaine Greer, respecto de las representaciones canónicas de San Sebastián, destaca que "el contenido erótico del suspiro y de la exhalación del alma es evidente. [...] Ninguno de los comentaristas de los cuadros del cuerpo traspasado de San Sebastián sostiene que el santo murió o estuvo a punto de morir. Hasta el siglo XVII Sebastián siempre conservó su taparrabos, que es tanto un atributo de identificación como sus flechas; y su torso desnudo – como el de un cuerpo que se convulsiona entre la agonía y el éxtasis–, ha servido de estudio" (2003: 207).

Halberstam (2008), Meri Torras (2007), o Diego Falconí (2013), que les ha permitido ubicar en los subtextos las articulaciones discursivas y culturales que tensan los cuerpos entre su normatización y su resistencia, proponemos analizar a *Autorretrato...* [ver anexo 2, fig. 19] como una de las capas de un mito que, a lo largo del tiempo, ha presentado una masculinidad que se ha hecho abyecta en la capacidad de transformar la humillación y la injuria en denuncia y destitución gozosas de la acción sancionadora sobre el cuerpo heterodoxo.

Una de esas capas, quizá la inicial, es la referida al surgimiento discursivo del mito. Según la leyenda, en el siglo *IV* Sebastián fue un guardia romano, el preferido del Emperador Dioclesano. Fue desterrado de Roma por afirmar y sostener su fe en el cristianismo al interior del paganismo romano. En el exilio, que compartió con otros guardias romanos que sufrían el castigo del destierro por distintas razones a las de Sebastián, el futuro santo, ante la negativa a abandonar su fe, fue sentenciado a morir atravesado por las flechas de sus compañeros de exilio. Al cumplirse la sentencia y no morir, Sebastián es recogido, se dice que por su madre o su hermana, y fallece luego.

La segunda capa es la codificación renacentista. *San Sebastián*, de Mantegna (1457), ejemplifica de manera notable la tensión vivida en el Renacimiento entre la sanción católica a la desnudez y su uso más civil, abierto y placentero, sobre todo en el entorno florentino (Didi-Huberman, 2005).

Este Sebastián –claro ejemplo de cuán modélica y canónica era la figura masculina en el Renacimiento (Lucie-Smith, 1998)–, desnudo y con una musculatura muy destacada, presenta un cuerpo que es atravesado por un sinnúmero de flechas de las cuales chorrean sinuosas gotas de sangre. Su cuerpo recibe esta agresión violenta inclinando delicadamente su pierna derecha hacia su interior; sus brazos están atados, suponemos, hacia atrás del cuerpo; su cadera tiene una inclinación hacia atrás, hacia una columna romana sobre la que se apoya el cuerpo; y la mirada de su rostro, en dirección hacia arriba, muestra un gesto extraño para el conjunto de la violenta escena.



Mantegna, *San Sebastián*, 1457.

Es un cuerpo que recibe la humillación cual si fuera una penetración metamorfoseada en las flechas. Es un rostro que no expresa dolor sino placer salvífico. Es una sangre, como en la cristología barroca, que recorre el cuerpo como un fluido seminal que brota luego de la penetración, que exuda

sensualidad en presencia y que evoca una intimidad presente y una identidad pasada. Es un cuerpo, en su conjunto, que hace de la agresión no un motivo masoquista de trascendencia, sino una oportunidad para gozar en el mismo cuerpo, al tiempo de emplazar al agresor, de denunciarlo, de revelar su impotencia para controlar el cuerpo del deseo.

San Sebastián sigue en pie, resiste el embiste, goza de él, lo transmuta y congela en la belleza de su cuerpo, en la sensualidad de su juventud, en el gozo y placer de la penetración, una apertura, una inmanencia, una acción de desestabilización del juicio fálico y normativo.

Por lo tanto, cuerpo convulso en la representación, y convulso en la construcción psíquica del sujeto en el interpretante. Perversión saturada y tolerada crísticamente en la idea de la trascendencia, pero que no puede resistir a la evocación corporal matérica y homoerótica que contradice la corrección corporal. Esta es una de las más intensas contradicciones que no ha dejado de perturbar al interior del culto cristiano, en tanto

quienes rezan en los altares y contemplan estas imágenes, tiene que mirar a otro lado, engeguercer su vista momentáneamente ante el eficiente erotismo de estas figuras, procedimiento que es el que se ha usado para censurar la belleza de los chicos. De lo contrario, es difícil imaginar como convento tras convento comisionó a pintor tras pintor para que provea de grandes reproducciones de San Sebastián. El principal ícono de la vulnerabilidad masculina es el cuerpo agonizante de Cristo, que aunque suficientemente representado con erotismo, nunca puede ser visto eróticamente. (Greer, 2003: 217)

Mito crístico que se esconde profundamente en el abyecto y hermoso cuerpo joven del Querelle de Brest de Genet (Genet, 2003), o del Querelle de Fassbinder (Fassbinder, 1982); pero que en el cine contemporáneo se presentará en toda su perversión desestabilizadora en el filme *Sebastiane*, de Derek Jarman y Paul Humfress (Jarman y Humfress, 1976). Este Sebastián, la tercera capa que descubrimos, muestra a un cuerpo nuevamente joven, de

hermosa figura y desempeño civil y amatorio notables (es capitán de la guardia del Emperador Diocesano, y además es su preferido amante), que será acechado abiertamente por el poder militar de su superior.

Se trata de un Sebastián cuya resistencia le valdrá un sinnúmero de ultrajes que son infringidos desde una atormentada masculinidad homosexual que no encuentra otra forma de someter al cuerpo rebelde y subalterno que no sea con la violencia física; violencia que a su vez no deja de ser otra forma de acercamiento sexual, táctil.

Finalmente Sebastián es muerto, sacrificado, atravesado su cuerpo desnudo por una flechas que son lanzadas por unos soldados que, igual de hermosos y jóvenes que el mártir, se presentan en un abierto y dramático acto de violación y sacrificio. El mártir recibe cada flechazo extasiado en sí mismo, de la misma forma que recibió todas las humillaciones anteriores, y mientras más gozosas son sus expresiones faciales, más violentamente entran a su cuerpo las flechas, erotizando la carne, revelando sus suntuosidades, exaltando el contacto homoerótico que de manera abierta y poética se presenta muy detenidamente en todo el filme.



Escena de *Sebastiane*, de Derek Jarman y Paul Humfress, directores, 1976.



Escenas de *Sebastiane*, de Derek Jarman y Paul Humfress, directores, 1976.

Y la cuarta capa que advertimos la ubicamos en el hiperreal *Sébastien de la mer – Laurent*, de Pierre y Gilles (1994, Pierre et Gilles, Marcadé, 1997: 277). Aquí la estética del hiperrealismo sobreimprime el dolor hasta convertirlo en deseo, en ilusión erótica, en un personaje principal que, presentado en un plano general, muestra una exultante juventud y belleza física, al tiempo que la expresividad de su rostro connota una altísima sensualidad y placer procurados por el acto sexual metamorfoseado en la penetración de las flechas. Flechas, nada verosímiles, que penetrando el cuerpo fornido del chico, generan una gotas coaguladas de sangre, espesa y bella, como un carmín brillante; una sangre que lo mismo que fluye al límite de la coagulación lo mismo es luminosa y refractante: sangre y deseo, dolor y placer en una misma superficie pictórica. Flechas que, como la corona de espinas del martirio cristiano, penetran, hieren, abren, como el escenario de la fatalidad, como un destino erótico ansiado, como la huella que dejan en el pecho de *Autorretrato...* [ver anexo 2, fig. 19] las garras del anzuelo que lo jalonean desde atrás.



Pierre et Gilles, *Sébastien de la mer* - Laurent, 1994, (ver Pierre et Gilles, Marcadé, 1997: 277).

Dialogando intensamente con estas capas se encuentran *San Sebastián...* [ver anexo 2, fig. 20], pero sobre todo *Autorretrato...* [ver anexo 2, fig. 19]. Es más, de modo autoficcional, Solá Franco es Sebastián, el ser atormentado y placentero que hace de la injuria una oportunidad, que recrea el martirio en términos inmanentes, que exalta la figura masculina desde la convulsión carnal, sangrante, interior. *Autorretrato...* [ver anexo 2, fig. 19] se autoriza dentro de estas capas de representación del cuerpo sacrificial masculino, que posiciona históricamente el reclamo del cuerpo que las

masculinidades disidentes siempre han posicionado (Bersani, 1995; D'Emilio, 2006). Cuerpo fronterizo el de San Sebastián, como el de *Autorretrato...* [ver anexo 2, fig. 19], que no puede ser aludido, cuya perturbación es anhelada, buscada, para confirmar o destituir la norma corporal y sexual.

En ese sentido de desestabilización normativa y de afirmación erótica, se entenderían las posibilidades que Leo Bersani encuentra al contacto homosexual y a su deriva homoerótica:

La obsesión de los gais por el sexo, lejos de ser negada, debería ser motivo de celebración, no por sus virtudes comunitarias, no por su potencial subversivo como parodias del machismo, no porque ofrezca un modelo de pluralismo genuino a una sociedad que celebra tanto como castiga ese mismo pluralismo, sino más bien porque nunca deja de representar el macho fálico internalizado como un objeto de sacrificio infinitamente amado. La homosexualidad masculina anuncia el riesgo de la autodispersión propia de lo sexual, el riesgo de perder de vista el yo, y al hacerlo, propone y representa peligrosamente el gozo como modo de ascesis. (Bersani, 1995: 115)

Justamente a partir de las posibilidades que ubica Bersani, a continuación insistimos en el análisis de la representación del cuerpo sacrificial masculino, indagando en dos aspectos significativos del martirio cristiano presentes en las representaciones homoeróticas de Solá Franco: la juventud como lugar del sacrificio; y la resignificación de la injuria como procedimiento perturbador de la normatividad generizada del cuerpo.

2.8.1.3. Cuerpo joven, cuerpo del sacrificio

Uno de los lugares comunes en las representaciones de San Sebastián es plantearlo siempre como un joven, cuya belleza y bondad están puestas al servicio de ideales superiores como el ascetismo, el sacrificio y la pureza. Estos ideales, encarnados en el cristianismo, le otorgan a San Sebastián una

dimensión trascendente y ejemplificadora, muy útil como ideal regulatorio para los hombres y, sobre todo, para los hombres jóvenes.

No obstante la recurrencia en este tipo de enfoque, San Sebastián también ha sido el protagonista de la expropiación que le ha hecho el mundo homosexual y gay a la tradición corporal ascética del cristianismo.¹³⁹ Incluso antes del siglo XX, San Sebastián ha sido el depositario de una imaginería tan ambigua entre el placer y el dolor, entre el éxtasis y la expiación, que el deseo homosexual fácilmente ha sido ubicado en las distintas representaciones que se han hecho del santo en la historia del arte occidental (Greer, 2003). Y si somos más incisivos, los precursores de San Sebastián los podríamos encontrar en los mitológicos impúberes como Zagreo, Adonis, Antínoo que, según Greer, encarnan la fatalidad como consecuencia de su origen en el incesto, como en los dos primeros casos, o como expresión de la entrega amorosa, como en el tercero. En todos los casos, la juventud de San Sebastián no solo está asociada al misticismo, sino a la presencia de la sexualidad abyecta y transgresora.

Esta contradicción entre ascesis y abyección en el cuerpo joven de San Sebastián, puede ser entendida al menos en tres de las recurrencias que se han expresado en las representaciones artísticas.

La primera tiene que ver con la asociación entre dolor y placer, que se subliman en el escarnio y el flagelo como vías para acceder a la santidad. Efectivamente, en el mismo registro de la expiación corporal cristiana, el mito de San Sebastián está comprometido de forma pasiva con la flagelación corporal como parte del proyecto de vida ascético. De esa práctica, que legitima el dolor en un discurso omnipresente y sancionador, la imaginería gay

¹³⁹ Para una mayor información sobre el uso de San Sebastián como ícono de la cultura gay, sugerimos revisar algunos blogs, por ejemplo:
<http://catolicoygay.blogspot.com/2010/09/san-sebastian-martir.html>;
http://translate.google.com/translate?depth=1&hl=en&ie=UTF8&langpair=en|es&rurl=www.google.com&twu=1&u=http://www.glbtc.com/arts/subjects_st_sebastian.html;
<http://www.thewildreed.blogspot.com/2009/07/allure-of-st-sebastian.html>;
<http://queering-the-church.blogspot.com/2009/12/not-dead-yet-st-sebastian-as-role-model.html>;
<http://web.archive.org/web/20001205163500/http://www.bway.net/~halsall/lgbh/lgbh-gaysts.html>.

resignifica la crueldad y la violencia del martirio en expresiones de intenso placer, otorgando, así, cierta legitimidad al masoquismo homosexual (Marcadé, 1997; Lucie-Smith, 1998; Greer, 2003; Eribon, 2004). San Sebastián es visto como ícono de cierta cultura gay justamente porque dicha cultura hace del dolor, el escarnio y la penetración, fuentes de profundo placer corporal y éxtasis psíquico. En ese sentido, los límites y las posibilidades de esta apropiación están dados por las distintas formas de asumir la dupla prohibición/transgresión en la que está encerrada la valoración del mito religioso.

La segunda recurrencia hace relación a la pederastia como código de relación tolerado más allá de la relación sexual. Célebre es la relación entre Antínoo y Adriano,¹⁴⁰ como la que también tienen Dioclesano y Sebastián.¹⁴¹ En el primer caso la muerte del joven se produce como expresión de un amor fatal, en el segundo caso la muerte viene precedida de la renuncia del amante joven al paganismo. Pero en los dos casos y de forma ejemplificadora, la relación pederasta es consentida como una relación que permite el trasvase de razón y sabiduría de los adultos a los jóvenes, valoración que sublima la añoranza de sensualidad y potencia sexual tras de la cual van los adultos que poseen a los jóvenes. Pues bien, en el código crístico, la relación pederasta se metamorfosea en el sacrificio del cuerpo joven de San Sebastián, tornándose violenta en tanto ocupa, despoja y mancilla el cuerpo joven del santo.

Finalmente, la tercera recurrencia es más normativa y está asociada a la relación entre ortodoxia sexual y castigo violento. Efectivamente, San Sebastián es también asumido como un recurso disciplinatorio para encauzar la sexualidad masculina a su tradicional y masculinista función: la trascendencia. Si el mito religioso ha sido tan recurrido a lo largo de los siglos en el cristianismo, es ciertamente porque, al igual que el culto mariano o el culto al sangrante cuerpo de Jesucristo, San Sebastián encarna, como lo

¹⁴⁰ La descripción más poética de esa relación la ubicamos en *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar. En este texto, Yourcenar plantea, entre otras posibilidades, que la relación entre Antínoo y Adriano es amorosa y sensual no solo por compartir el deseo erótico sino por ser fuente de conocimiento y sabiduría (2000).

¹⁴¹ El filme *Sebastiane* (Jarman y Humfress, 1976) recrea esta relación en el contexto de la pagana y orgiástica vida de la Roma del siglo IV.

dijimos líneas arriba, la ascesis como proyecto de vida. De esta manera, el cristianismo no solo que controla los cuerpos y la sexualidad masculina, sino que introduce la trascendencia, por tanto la discontinuidad, como ideal regulatorio sagrado.

Pero la sensualidad del cuerpo joven de San Sebastián prevalece, más allá de la apropiación gay, de la relación pederasta o de la ascesis cristiana. Y al igual que el cuerpo joven de *Autorretrato...* [ver anexo 2, fig. 19], de Solá Franco, prevalece el cuerpo masculino que sufre el martirio por joven, hermoso, místico, amoroso, placentero, erotizado, resignado y a la vez vigoroso.¹⁴²

Aplicando la propuesta de Gil Calvo (2006), una de las explicaciones de esa prevalencia estaría en que la masculinidad de los cuerpos sacrificiales de Solá Franco, así como los de San Sebastián, sería heroica pero con la latencia de la monstruosidad. Y es justamente la juventud del protagonista del martirio la que acusa aún más esa dimensión monstruosa. En ese sentido, el hieratismo de las miradas de los jóvenes mártires (incluidos los hombres de Solá Franco, que sucumben gozosos ante su propio cuerpo), guardan dentro de sí perversión, provocación, placer indiferenciado; eso los vuelve monstruosos pero a la vez potenciales héroes. De esta manera, la juventud opera permitiendo que cohabiten lo monstruoso y lo heroico en tanto se hallen contenidos en el repositorio de lo abyecto que sería el martirio.

Pero es una juventud que además les otorga a los mártires empatía, solidaridad, apego. Y aquí la relación de la representación con el espectador se vuelve altamente conflictiva, puesto que permite una construcción del sujeto psíquico de forma no tan abyectada, o quizá, una abyección más próxima a la vivencia carnal del espectador. Sin duda es una relación conflictiva, toda vez

¹⁴² Germaine Greer analiza el trabajo de los pintores que representaron más canónicamente a San Sebastián en el arte en occidente. De entre los más sobresalientes, destaca los trabajos de: Mantegna (1457), Tiziano (1510), Perugino (1518), Procaccini (1610), Régnier (1615), Van Dyck (1621), Bellucci (1716), Mureau (1876). En todas ellas, o hasta en las representaciones más contemporáneas como las del argentino Cinalli (1989) o las de los franceses Pierre et Gilles (1987, 1994, 1996), se muestra un Sebastián como un joven de belleza trascendente (Greer, 2003).

que la sensualidad que viene con la empatía, es sublimada y sacralizada en el vínculo disciplinario y condenatorio que la heteronormatividad ha impuesto entre la mirada deseante del espectador y unos cuerpos desnudos de los mártires que no cesan de convocar pasiones profundas (Greer, 2003).

Pero aun así, y en medio de esta contradicción entre emancipación y normatización, *Autorretrato...* [ver anexo 2, fig. 19], tal como lo hacen los Sebastián de Pierre et Gilles y el de Jarman y Humfress, desublima el cuerpo para hacer emerger una juventud que se solaza en el dolor, que lo asume como una posibilidad más de placer.

Otra de las explicaciones de la prevalencia de San Sebastián, en tanto cuerpo joven y como lugar del escarnio en el arte occidental, tiene que ver con la asociación entre vulnerabilidad y juventud como un llamador erótico. Esta asociación estaría operando en un primer momento como una autorización para ocupar el cuerpo y la sexualidad de la juventud. De hecho, en el contexto patriarcal de configuración de la sexualidad masculina equiparada con la violencia (Berdanac y Marcadé, 1995; Michel, 2000), la erótica de la vulnerabilidad está atada a la performatividad de la masculinidad pasiva del mártir. Aquí el cuerpo masculino joven, imberbe, sensual y erótico, provocador y perverso, es el cuerpo de la vulnerabilidad (Greer, 2003). El cuerpo sacrificial joven es vulnerable por su belleza pasiva y seductora (femenina) que está a la espera del sacrificio y la penetración. El chico imberbe es un buen cristiano y ciudadano, como el *Sebastiane* de Jarman y Humfress (1976). Pero además es un chico cuya sensualidad es vista como pasiva, por formar parte de quienes en ese momento eran perseguidos, esclavizados y martirizados. Este chico, por tanto, es el que provoca y es el martirizado; vulnerabilizado en tanto su cuerpo joven y pasivo autoriza la ocupación violenta.

Pero la vulnerabilidad también es un llamador erótico aun si los cuerpos que la portan la han resignificado. Es más, dicha vulnerabilidad trastocada acentúa el rasgo erótico, justamente por permitirnos ver, en las grietas que abre a la representación canónica, aquello de lo real que está en la zona de lo indecible pero como una posibilidad de emancipación de la misma norma

(Foster, 2001). En ese sentido, la obra homoerótica de Solá Franco, así como los Sebastianes a los que nos hemos referido, trastocan la vulnerabilidad que sufren las sexualidades diversas al enrostrar en el espectador heteronormado lo mismo por lo que han sido vulnerabilizadas esas sexualidades; es decir, esas obras adosan a la heteronormatividad de manera visiblemente ostentosa, su presencia fantasmática que la norma abyecta. Dicha presencia fantasmática abyectada es, como lo hemos venido diciendo en distintos momentos, lo carnal-femenino y lo carnal-homosexual. En ese sentido, obras como *Autorretrato...* (ver anexo 2, fig. 19) convocan intensamente lo vulnerable-fantasmático desde dentro de la pintura, con nuestra mirada en el interior, examinando a esa carne expuesta que nos fascina/repele en tanto “uno nunca ve, el fundamento de las cosas, el otro lado de la cabeza, del rostro, las glándulas secretorias *par excellence*, la carne de la que todo exuda, en el corazón mismo del misterio, la carne en cuanto sufrimiento, carece de forma, en cuanto su forma en sí misma es algo que provoca angustia”.¹⁴³

2.8.2. LA RESIGNIFICACIÓN DE LA INJURIA

Si la prueba viril es la exigencia de la masculinidad para que ésta sea tal, y si en esa presión por emerger, la masculinidad abyecta lo corporal-femenino y lo corporal-homosexual por desbordar al proyecto patriarcal, hegemónico y dominante de masculinidad, Solá Franco recoge ese cuerpo abyectado, negado y expulsado a los límites constitutivos de la representación, y lo reedifica, lo rehace. A pesar de su posición de privilegio social, Solá Franco a temprana edad recibió la injuria por duplicado: por su misma condición social y por su homosexualidad. Por lo tanto, cuando Solá Franco rehace los cuerpos injuriados, también está rehaciendo el suyo propio.

Ahora bien, en el proceso de simbolización, la norma, para ser representada, abyecta, expulsa, deja fuera lo contradictor; pero es un afuera que está adentro, en el sentido que ese afuera demarca los límites de la

¹⁴³ Jacques Lacan citado por Ana Rodríguez, en Rodríguez, 2008b: 169.

representación y, cual relación especular, la afirma. Como ya lo habíamos planteado en el capítulo anterior, este sería el principio dicotómico que organiza la heterosexualidad, la masculinidad o la racialización de los cuerpos.

Lo que va a proponer Solá Franco, de la misma manera que lo vienen haciendo la apropiación homoerótica y gay del mito de San Sebastián, es hacer de esa abyección un lugar de afirmación corporal e identitaria. A este giro hay que añadir además el cuestionamiento a lo étnico-racial que artistas *queer* como Toni De Carlo, han hecho del mito religioso sacrificial, como en *Homenaje a Sebastián* (ver anexo 2, fig. 51). Esa afirmación saca a los cuerpos abyectados de la abyección constitutiva y funcional de la norma, y los vuelve abyectos. Hal Foster sostiene que esos cuerpos abyectos o desestructuran la Ley paterna o tienden a burlarse de ella (2001). A nuestro modo de ver, lo abyecto de la operación de Solá Franco y los Sebastianes, radica en que al rehacer de manera perturbadora la excesiva feminidad-homosexualidad abyectada, y rehacerla en términos de apropiación de la injuria, de resemantización de la misma (no en la lógica masoquista, que es tan funcional a la misma norma), en ese gesto, rehacen de manera ostentosa y sensual, y por tanto empática, el cuerpo abyectado por la Ley, pero ya no dentro de las normas de la representación crística y ascética, sino dentro de un campo homoerótico que, por proscrito de la Ley, permite unas reglas de representación no abyectantes.

Ahora bien, como lo acabamos de señalar, esa afirmación abyecta es tal porque los Sebastianes del Renacimiento, los de la modernidad pictórica y los del arte contemporáneo, al igual que los cuerpos sacrificiales homoeróticos de la obra de Solá Franco, han resignificado la injuria como requisito imprescindible sin el cual lo abyecto seguiría estando en el ámbito funcional de la abyección, es decir, no sería abyecto. La resignificación es de extrema importancia, porque apertura el código discursivo y plantea las condiciones necesarias para que otra significación sea posible. Y es que trastocar la injuria, devolverle a ella misma su carácter sancionador, asumir la sanción recogiendo los despojos que genera, es revertir el carácter disciplinatorio y normativo de la injuria.

A nuestro modo de ver, dos procedimientos operan para la resignificación de la injuria. El primer procedimiento tiene que ver con la transgresión del tabú del tacto, que en obras como *San Sebastián (Cosimo en Taormina)* (1948; Kronfle y Estrada, 2010: 140) [ver anexo 2, fig. 20], “Sin título” (s/f; Umbrales, 38, 3084) [ver anexo 2, fig. 38], pero sobre todo en *Autorretrato (36 años)* (1951; Kronfle y Estrada, 2010: 149) [ver anexo 2, fig. 19], muestran a un Solá Franco que accede al placer como lugar que conmociona al cuerpo; y allí, se regodea en él, lo exulta, lo lleva más allá de la norma.

En “Sin título”, las garras del amante han dejado abiertas trochas que dejan ver la carne rojiza, penetrada, mancillada. En *San Sebastián (Cosimo en Taormina)*, las gotas de sangre recorren el atlético cuerpo desnudo del santo. Son fluidos que emergen desde lo más profundo del santo por efecto de la penetración de las flechas. En *Autorretrato (36 años)*, el pecho herido, con los anzuelos todavía halando hacia atrás, abren al cuerpo como consecuencia de una penetración que, a diferencia de San Sebastián, llega por detrás.

En los tres casos, la sangre y el cuerpo herido muestran, se imponen, conmueven. Solá Franco logra traducir tal nivel de contacto entre él y sus modelos, que es imposible no reconocer la mirada del artista “chorreada” sobre esos cuerpos. En ese tratamiento, Solá Franco apertura dramáticamente la masculinidad, la mancilla, transgrediendo el tabú del tacto en la fusión erótica (Didi-Huberman, 2005); y transgrediendo también la mirada del interpretante en tanto esta agonía de la piel evoca y toca su cuerpo, conmoviéndolo. Así, la pintura hace contacto con la piel y estos cuerpos sangrantes entran, como lo hacen los Sebastianes, sobre todo el de Jarman y Humfress, en la zona de lo abyecto.

Y la expresión quizá más ostentosa de esta operación de transgresión del tabú del tacto, tiene que ver con la reconversión de la figura masculinista y belicista del guerrero. Efectivamente, el correarse de la pintura sobre los cuerpos homoeróticos de la obra de Solá Franco, tal como sucede también en los cuerpos de los Sebastianes que hemos citado, reconvierte la acción del

penetrador en penetrado, como una experiencia del deseo en la que el cuerpo apolíneo del otrora guerrero masculino, goza con la penetración aun cuando se desgarre por la sola constatación de saberse un cuerpo expiatorio.¹⁴⁴ Esta transgresión del tabú del tacto permite a todos estos masculinos homoerotizados, por efectos de la confusión del deseo que procura la reconversión del penetrador en penetrado, instaurar una escenificación orgiástica que compromete a los mártires pero también a quienes los condenan, tanto si son los personajes de Jarman y Humfress, como en el desafío que proponen al interpretante los gestos de las figuras masculinas de Solá Franco y de Pierre y Gilles.

En definitiva, estamos ante cuerpos abyectos que no son el lugar fatídico de la alteridad, sino cuerpos que se deciden a tocar, y en ese movimiento, son el resultado del contacto profano del cuerpo que al tocar “se desencanta y restituye al uso lo que lo sagrado había separado y petrificado” (Agamben, 2005: 99). Por tanto, son cuerpos abyectos que restituyen lo reprimido en la masculinidad (Kaufman, 1989); que hacen emerger, dolorida, la carne sangrante, profunda; que son la sangre del placer sancionado por el oprobio; que son los cuerpos vulnerados y precarizados en la violencia de género, en las guerras, o en las enfermedades.

Se trata de cuerpos abyectos como resulta de la carga psíquica de la apertura que individualiza, singulariza y moviliza unas desnudeces masculinas hacia el placer del “tacto de eros y tacto de tanatos reunidos en la misma operación” (Didi-Huberman, 2005: 43). De esta manera, estamos ante una movilización abyecta que resemantiza, que instaura un uso otro, una decodificación, volviendo inoperante el anterior uso del cuerpo, reapropiándolo (Agamben, 2005).

Afirmar el procedimiento abyecto en la obra seleccionada de Solá Franco, es reconocer la inmanencia de unas masculinidades, que aun siendo tradicionales en el sentido de su adscripción étnico-racial y de clase, no dejan

¹⁴⁴ Nótese que este procedimiento es uno de los contenidos que domina la erótica de la figura del “macho” gay y de la relación sadomasoquista homosexual (Bersani, 1995).

de ser disidentes al modelo heteronormativo y despojador del cuerpo. Además, afirmar este procedimiento abyecto supone plantear la necesidad de otra posibilidad de masculinidad en la reapropiación de la contingencia corporal, tal como lo hacen Pierre y Gilles y Jarman y Humfress.

El segundo procedimiento de resignificación de la injuria tiene que ver con que Solá Franco opta por la corporalidad del masculino blanco-europeo y con privilegios de toda índole (ya lo hemos dicho, esto reafirma el compromiso de Solá Franco con su clase social y con su adscripción étnico-racial), para sobre esa superficie corporal escribir una virilidad sin prueba, por tanto, una masculinidad que es ostentosa pero que se ofrece al sacrificio salvífico, a la penetración de la mirada del espectador, a la molestia homofóbica de quien se resiste a la sensualidad del cuerpo masculino. En esta operación, Solá Franco apela a la continuidad intervenida y cancelada por el orden heteronormativo que distancia así a lo masculino de su propio cuerpo, zonas y prácticas corporales asociadas a lo nutricio-femenino-homosexual. Esa operación de retorno de la continuidad a la que apela Solá Franco, es una operación sacralizante de los cuerpos, en los cuales lo sagrado se da por la incorporación de la transgresión que así ya no es la contraparte de la prohibición sino la oportunidad para abrir los cuerpos a una disrupción de la norma (Bataille, 2007).

Este procedimiento es el que da, de una manera perturbadora, un giro espiritual a la obra de Solá Franco, que igual que los Sebastianes, conlleva unas prácticas religiosas ortodoxas extra-estéticas que se contradicen con los planteamientos de las obras homoeróticas. Las filiaciones religiosas de Solá Franco dan cuenta de ese tipo de contradicción. Pero volviendo al procedimiento señalado, hay que destacar que, si bien esa dimensión religiosa también aparece anexada a la citación mitológica en su obra homoerótica – como lo hemos visto en los citados *La parábola del banquete nupcial* (1948; Kronfle y Estrada, 2010: 70-71) [ver anexo 2, fig. 28], *Parábola de Lázaro y el rico Opulón* (1951-1965; 74-75) [ver anexo 2, fig. 29], o *Crucifixión con público indiferente* (1950; 79) [ver anexo 2, fig. 18]–; en la representación del cuerpo sacrificial también la podemos detectar como un giro que recarga la expresión,

sobre todo en *San Sebastián (Cosimo en Taormina)*. Efectivamente, en esta obra la dimensión religiosa de Solá Franco surge como una práctica liberadora del espíritu y la carne, que vuelve al cuerpo sufriente en un cuerpo deseante en su ambigüedad sensual y virtuosa, desde donde tensa las normativas corporales. De esta manera, el cuerpo de *San Sebastián (Cosimo en Taormina)*, así como el resto de cuerpos masculinos homoerotizados y sacrificiales en la obra de Solá Franco, son cuerpos de la ascesis homosexual, una ascesis perturbadora y turbulenta que transubstancia en sentido inverso, es decir, devolviendo a la misma carnalidad su capacidad inmanente y no trascendente.

Prueba de esta ascesis es el manejo de la sangre, que como fuente de vida asociada primordialmente al cuerpo femenino, ha sido consignada a la obscuridad, a la podredumbre y a la inscripción fatídica del tiempo en el cuerpo. De ahí que la representación sensualista de la sangre en el barroco, evoque no solo la presencia voluptuosa y negada de ese fluido vital, sino también opere como recurso disciplinatorio de expiación y negación corporales. Es en esa tensión que *San Sebastián (Cosimo en Taormina)*, o incluso “Sin título” (s/f; Umbrales, 38, 3084), surgen como eróticos, en tanto seducen pero también repugnan. Pero como sangre al fin, con ella el cuerpo es injuriado, juzgado y sometido. Y lo ha asido así tanto desde el cristianismo histórico como en la representación lujosa y espectacularizada de la sangre como objeto de terror/fascinación en los enlatados del consumo cultural mediático.¹⁴⁵

Y es que la sangre en la representación homoerótica de Solá Franco, y en el cuerpo sacrificial de los Sebastianes, ocupa el lugar de los otros fluidos, como el sudor y el semen, y su brote supone la presencia del contacto carnal, de la cópula sexual. Por tanto, marcaje seductor del placer en el propio cuerpo. Un placer que se salta la culpa, que deja de ser profano para ser piel, naturaleza, vida, muerte, desgarró; como “el placer que aniquila la opresión, [...]”

¹⁴⁵ Ya citamos en otro momento el efecto disciplinador de lo que puede llamarse “sangre transparente” en filmes como *Crepúsculo* (Hardwicke, 2008). La lista es inagotable de personajes “monstruosos”, de episodios recurrentes de violencia extrema, o del manejo noticioso de las tragedias colectivas, en donde lo carnal y los fluidos disciplinan en el horror/fascinación del cuerpo expuesto.

el cuerpo reivindicado que anula al cuerpo sometido al orden social y permite que emerja una nueva subjetivación” (Eribon, 2004: 113). En ese sentido, Solá Franco, al igual que lo hicieron Pierre y Gilles y Jarman y Humfress, nos proponen un martirio cristiano que, profanado por los cuerpos abyectos, vuelve legítimas las masculinidades no normativas. De este tipo de masculinidad Dan Cameron valora en estos términos la abyección de *Sébastien de la mer – Laurent*, de Pierre y Gilles (1994, Pierre et Gilles, Marcadé, 1997: 277) [ver anexo 2, fig. 50]:

La intensidad erótica de la escena está aumentada por la evocación [...] burlesca de su visualización: está atado con rosas, y de las no convincentes flechas no caen las arquetípicas gotas de sangre del martirio. Los artistas toman el punto máximo de la narrativa de la iglesia, pero introducen una fuerte lectura subversiva de un ícono que siempre ha provocado la imaginación de los jóvenes católicos, gays o no. (Cameron, 1997: 38)

Por tanto, la ascesis no solo es gozo por las evocaciones de la humillación y la vergüenza sino por su reapropiación y juego, por la afirmación de la inmanencia del cuerpo, por su retorno. La sangre en el cuerpo de *San Sebastián (Cosimo en Taormina)*, por ejemplo, es el relato de un cuerpo que ha transitado del sometimiento “al orden dominante” a un “proceso de subjetivación elegido”. En esa autonomía y responsabilidad sobre el cuerpo del “uno mismo”, de sus elecciones y consecuencias, la espiritualidad de Solá Franco opera transubstanciando al cuerpo en sentido inverso, “por medio de la erotización y la sexualización generalizada” (Eribon, 2004: 113).

De esta manera, estos dos procedimientos le permiten a Solá Franco reinterpretar la injuria que, como arma discursiva, describe a aquello que la masculinidad abyecta por excesivo, femenino-corporal y homosexual-corporal. La injuria, que discursivamente inhabilita de humanidad, vulnera y precariza los cuerpos (Butler, 2010), es devuelta exultante, potente y desestabilizadora. En estos términos, Solá Franco acomete en una resignificación de la injuria aun sin tener plena conciencia de ese reposicionamiento, puesto que si retornó a lo decible a unos cuerpos y a unas prácticas corporales masculinas sometidos por

la injuria, eso no implicó que en su vida pública el autor se haya posicionado ni política ni cultural ni ideológicamente en un terreno visible y favorable de la disidencia sexual y de género; sin pretender afirmar con esto que, como ya lo cuestionó Leo Bersani, el acto homosexual de suyo conlleve una contestación política (1995).

Esta operación de resignificación de la injuria, que conlleva una fuerza desestructuradora de la heteronormatividad, debió haber molestado aún más al *establishment* cultural y artístico ecuatoriano de la época. Y es que si Solá Franco, al igual que Pablo Palacio, “no encajan en el proyecto nacional” (Falconí, 2008: 97), es porque hacen de las abyecciones un orgullo, pasando “por la vergüenza para alcanzar la gloria”.¹⁴⁶ En *Un hombre muerto a puntapiés*, la abyección de Pablo Palacio radica en la seducción homosexual al cuerpo proletario masculino que el indigenismo exultó, feminizando/ridiculizando al ideal del héroe obrero de los años treinta (98). A su vez, Solá Franco, al ratificarse en sus cuerpos descarnados y seductores, convoca y humilla la prueba viril. Si la homosexualidad está encerrada en la lógica de la confesión/vergüenza/injuria (Hocquenghem, 2009), al abrirla en los cuerpos homoeróticos (sea de la manera como fuera), les permitió a Solá Franco así como a Palacio, subvertir la vergüenza y trastocarla no solo para sí mismos sino para revelar el deseo no confeso de quien propinó la injuria (Cornejo, 2011: 90).

Ahora bien, no hay transgresión sin vergüenza y sin sensación de triunfo y destitución (Hocquenghem, 2009). Pero la vergüenza, como configurador estético (Nussbaum, 2006) es altísimamente normativa. Las masculinidades emasculadas tienden a traducir su diferencial negativo con prácticas opresivas que no solo denigran y precarizan su humanidad, sino la de los otros, sobre todo de las mujeres (Larrea, 2001). Pero en Solá Franco, su vergüenza más dramática, que con seguridad debió haber sido la de ser visto públicamente como homosexual, sobre todo en su país natal, no le arredró y, por el contrario, se tradujo en procedimientos de enrarecimiento y complejidad temática y formal

¹⁴⁶ Jean Genet en *Miracle d'la rose*, 1946: 264, citado por Didier Eribon, en Eribon, 2004: 116.

de sus cuerpos homoeróticos. Sin duda, ser un buen homosexual (Hocquenghem, 2009) también debió haber estado en la programación de Solá Franco, y su melancolía familiar así lo prueba. Pero la obra homoerótica de este autor refleja una capacidad de autonomía corporal de los dictámenes estéticos y culturales del momento, que denota a la vez una voluntad de resignificación de aquello que, en otrora, fue injurioso. El rostro hierático ante el pecho descarnado en *Autorretrato...* [ver anexo 2, fig. 19]; o el patetismo de la mirada de los amantes ante el desgarramiento del pecho y la pierna en *"Sin título"*, 38... [ver anexo 2, fig. 38]; o la mirada sensual y deseante de su propio *San Sebastián...* [ver anexo 2, fig. 20]; o la sensualidad con que trata a los indígenas-mestizos-montubios varones en una obra anterior, *Mercado de Cuenca* (1989, Umbrales, 08, 1624) [ver anexo 2, fig. 20], lo revelan como un artista con la fuerza y capacidad necesarias como para hacer del insulto la afirmación de una diferencia cual si fuera la "certeza de ser una excepción gloriosa y miserable" (Hocquenghem, 2009: 64).

Y es que lo que hacen los cuerpos abyectos de Solá Franco, así como los Sebastianes que analizamos, es hacer suya la injuria y la vergüenza y mostrarla como el resultado de la erótica del poder. Son cuerpos que abren la masculinidad hegemónica a la conciencia de "la relación tensa entre vergüenza, vulnerabilidad e historicidad [que] es la que nos abre las puertas a la resignificación, la reparación y la (tan anhelada) subversión" (Cornejo, 2011: 92). ¿Cómo si no ver así la expresión del rostro de *San Sebastian...* [ver anexo 2, fig. 20] de Solá Franco, tan deseante y sensual, y la delicadeza con que agarra las flechas que penetran su cuerpo; cómo no ver así estos gestos abyectos, "los escupitajos y las flechas, ya evocaciones fálicas entre las partes, [que] alcanzan el plano gozoso, placentero, turbulento, del deseo anal (de penetración)" (Eribon, 2004)?

CAPÍTULO 3

WILSON PACCHA: EL PROVOCADOR

Líneas arriba situábamos a la parodia y al histrionismo como recursos teatrales que exponen al cuerpo masculino, que lo abren y, por tanto, desafían la unicidad y complitud con que normativamente ha sido representada la masculinidad (Aliaga, 1997). Para dicha complitud, la relación entre apertura y cierre (evocada en la tensión entre homo y heterosexualidad [Kosofsky Sedgwick, 1998]) será fundamental para la construcción de una masculinidad que resulta poderosa y, paradójicamente, frágil. En ese sentido, tanto la parodia como el histrionismo han sido observados como procedimientos que lo mismo que implosionan el canon de la masculinidad permiten la emergencia de formas canónicas alternativas (1998). Así, tanto la parodia como el histrionismo posicionan una masculinidad hiperbólica que puede ser vista como recurso para poner en evidencia la falacia de una masculinidad como principio originario; y permiten situar el carácter performativo de lo masculino y, por tanto, la construcción y el ensamblaje histórico de los géneros; pero, al mismo tiempo, abren la masculinidad y la discursividad de género como prácticas susceptibles de resignificación y resistencia. Así, lo paródico y lo histriónico como lugares de deconstrucción de la masculinidad ubican a lo hiperbólico como “esencial para poner en evidencia la ‘ley’ homofóbica que ya no puede controlar los términos de sus propias estrategias de abyección” (Butler, 2002: 326).

Ahora bien, la parodia y lo histriónico también pueden devenir en una suerte de reificación de la masculinidad y del binarismo normativos. Por ejemplo, en el contexto de las diversidades sexo/genéricas ecuatorianas, la

competencia *drag queen* “*Queen of Queens*”¹⁴⁷ empezó con una puesta en escena de formas artísticas *drag* muy próximas a la crítica *queer* al binarismo generizante, pero progresivamente devino en un transformismo cuya estética se semeja más a la acción normativa travesti que a un tipo de disrupción político/estética. No obstante esta deriva, el hiperrealismo *drag* deja flotando la pregunta por lo real sobre lo que se alza. El binarismo que destella en su puesta en escena espectacular, no puede evitar dejar en entredicho el secreto de lo real sobre el que se yergue. Y es que lo histriónico y lo paródico permiten entrever las zonas y prácticas que la norma abyecta; pero a la vez, la abyección es un mecanismo que la norma requiere para consolidarse, para situar en lo simbólico aquello que reniega de lo real. Este procedimiento de disrupción y normatización es justamente el resultado de la convergencia de los protocolos del régimen de visión que propusimos en el inicio de esta investigación. Es decir, si el sujeto plantea sobre la obra una mirada que se halla codificada en sus contextos particulares; y si la obra mira al sujeto desde su materialidad más desnuda, en la convergencia de ambos, es decir en la convergencia entre visualidad y visibilidad (la mirada del espectador y la de la obra), se constituye aquella “pantalla-tamiz” que es la simbolización, detrás de la cual lo real aparece como un lugar forcluido histórica y geopolíticamente (Foster, 2001).

A pesar de este flujo entre horma y resistencia, la parodia y el histrionismo dejan abierta la pregunta por cómo las políticas de representación hegemónicas tienden a fijar como esenciales las relaciones entre lo simbólico y lo real, como por ejemplo sucede con la supuesta relación de estabilidad y continuidad entre el género, el sexo y la materialidad corporal. La obra artística contemporánea sobre el cuerpo da cuenta de esta pregunta, y en las representaciones críticas de la masculinidad (Martínez Oliva, 2005), la parodia

¹⁴⁷ “*Queen of Queens*” es una competencia que, diseñada por el grupo *drag Fireflies* dirigido por la *drag queen* Kruz Veneno y auspiciada y desarrollada en la discoteca *Blackout* en Quito desde el año 2006, puso en valor la aún incipiente práctica *drag* en la capital ecuatoriana. Es una competencia que tiene gran acogida en el circuito lúdico de las diversidades sexo/genéricas en Quito, y sus ganadores, como la *drag queen* Shirley Stonyrock, han cobrado notoriedad mediática en los últimos años por dar a conocer a nivel masivo esta expresión cultural de las diversidades sexo/genéricas ecuatorianas. Para mayor información al respecto visitar: <http://www.kruzvenenoblogspot.com>; <http://facebook.com/kruzveneno>.

y el histrionismo son recursos potentes que propician una suerte de rasgamiento del telón de la simbolización.

A lo largo de esta investigación se propone justamente cómo detrás de los mecanismos de la simbolización –entre los cuales está la masculinidad–, distintos procesos históricos han configurado lo real no solo como lo imposible de nombrar, sino como lo que requiere ser renegado para posibilitar la emergencia del sujeto masculino. En ese sentido, planteamos que el orden simbólico patriarcal, heteronormativo, racista y clasista abyecta al cuerpo en su capacidad de desborde y apertura y solo permite su inscripción en lo simbólico a costa de dejar en la zona de lo real aquello que pone en riesgo los distintos proyectos civilizatorios. En el caso de los artistas y prácticas artísticas que aquí se abordan, son distintas las variables que el orden civilizatorio racial y heteronormativo ha conminado a las zonas de lo abyecto y de lo real. A su vez, las prácticas artísticas aludidas dan cuenta de cómo esas zonas de lo abyecto y de lo real se mueven en la ambivalencia de ratificar lo normativo o de cuestionarlo.

En este caso, la obra de Wilson Paccha (a partir de aquí nos referiremos a él básica aunque no exclusivamente por su apellido), evidencia cómo lo legible por el orden binario solo es posible en la medida que forcluye aspectos contundentes de nuestra matriz poscolonial como lo étnico y lo popular. Las masculinidades que esta obra pone en escena, se valen justamente de la parodia y el histrionismo para develar unas zonas corporales (como el color de la piel o cierta fenotípica andina) y unas prácticas sociales (como lo popular y lo escatológico) que se reniegan como requisito para que emerja una masculinidad mestiza que pueda contemporizar con las nociones de universalidad que el proyecto civilizatorio impone. Dichas masculinidades retornan lo que la masculinidad hegemónica reprime, y al hacerlo permiten detectar en su hiperrealismo neobarroco (Calabrese, 1994), aquello que de tan inadvertido se vuelve evidente: la materialidad del cuerpo en todo su desborde. En ese sentido, la parodia y el histrionismo nos permitirán seguir la pista a cómo la obra de Paccha transgrede lo simbólico en tanto régimen de representación.

3.1. WILSON PACCHA: ALGUNOS DATOS BIOGRÁFICOS

En su denominado “Prontuario” (Paccha, 2007), Wilson Paccha Chamba refiere al 18 de mayo de 1972 como año de nacimiento en Quito. De su breve relato se destaca su formación académica en la Universidad Central del Ecuador entre 1990 y 1996. Entre 1997 y 1999, el autor se familiariza con el debate teórico sobre el arte contemporáneo propuesto en Ecuador por Lupe Álvarez y Kevin Power (2007: 133). El artista relata una somera lista de exposiciones individuales y colectivas tanto en Ecuador como en Latinoamérica y Europa. Finaliza el relato con una alusión desdeñosa y nihilista a los premios que ha obtenido en salones de arte canónicos en Ecuador como son el Salón de Julio, en Guayaquil, y el Salón de la Fundación El Comercio, en Quito.

A este sucinto relato propuesto por Paccha hay que añadir algunos datos de gran relevancia. El primero es su extracción social. El autor proviene, vive y trabaja en un populoso barrio de Quito, El Comité del Pueblo, que se gestó como un espacio urbano marginal a las afueras de Quito en las décadas de los setenta y los ochenta. A pesar de que en la actualidad este barrio ha mejorado notablemente su infraestructura de servicios y el crecimiento de la ciudad lo haya dejado integrado dentro de los perímetros de la misma, lo que ha permitido mejores índices de gobernabilidad referidos al manejo de la informalidad y la violencia urbana; y a pesar de que la composición social haya cambiado de baja a media baja y media; este es un sector de la ciudad marcado por una migración urbana, campesina e indígena que fue construida en el imaginario urbano como lumpen. De hecho, las transformaciones citadas no suponen la superación total de la conflictividad pasada, que se imprimen, tanto en la cotidianidad de la población residente así como en la obra del mismo Paccha, como el reverso de una modernización urbana que llegó a Quito con la era petrolera en la década de los setenta. Mientras los centros administrativos, financieros, comerciales y hasta urbanos de la ciudad eran

remozados con los recursos provenientes del petróleo, los parámetros elitistas, racistas y clasistas propios de la constitución del Estado-nación generaban zonas ampliamente pobladas carentes de recursos y de marcos de habitabilidad física y cultural en el imaginario de la modernidad contemporánea del país andino. Todas estas referencias en la obra de Paccha se instalan como una marca no a ser eludida sino a ser mostrada, enrostrada en las políticas culturales y en el imaginario de la cultura de Quito y Ecuador.

El segundo factor que consideramos importante en la biografía de Paccha, tiene que ver con su proveniencia étnico-racial. Si bien Paccha nace en Quito, su familia proviene de una zona rural de la provincia de Loja, al sur del país. Este vínculo con lo indígena-rural-popular en Paccha es totalmente reafirmado en su obra al punto de exacerbarlo tanto en su cromática y su particular relato de lo urbano, así como en la puesta en escena de una masculinidad que al resistirse a la emasculación producida por la “herida colonial” deja entrever los mecanismos teatrales y angustiosos de lo masculino hegemónico y dominante. Esta convergencia vuelve a la obra de Paccha de una eficacia procedimental tal, que le permite deconstruir la simbólica de la democracia formal y hacer emerger unos sujetos que han sido orillados por esa normatividad ciudadana, pero que no se limitan a padecer la marginación sino que se autorreferencian a tal nivel que desestabilizan los códigos representacionales y la visualidad desde donde los espectadores miran su obra. De manera preliminar cabe destacar una operación permanente y consistente en la obra de Paccha en relación a su anclaje étnico-racial: la obra de Paccha se presenta crítica ante la lectura de la identidad desde la población mestiza en el campo del arte, que ha incidido de forma atávica en propiciar una valoración de lo indígena en términos pintorescos y anecdóticos propios del romanticismo, el costumbrismo y el paisajismo decimonónicos.

La biografía de Paccha se desliza hacia una obra que, además, habla en primera persona, en una constante autobiografía pictórica que cuestiona la noción moderna de la supuesta suficiencia y pertinencia del artista para hablar a nombre de los otros y de plantear guías morales y éticas para la población. Para tal confrontación, la obra de Paccha se vale de la estridencia cromática, la

descomposición del espacio pictórico perspectivo y la citación a la cultura popular y mediática, estrategias que son leídas por el *establishment* cultural como efectistas y feístas. Así, para Hernán Rodríguez Castelo, la obra de Paccha es, desde sus inicios, una obra de “un artista que no procuraba calidades estéticas, sino expresividad, cuanto más directa y revulsiva, mejor. [Un artista que] se inscribía dentro del sector que hacía esfuerzos desesperados por lograr expresividad, dando en lo amontonado o sucio” (2006: 463).

A pesar de todos estos reparos, o quizá gracias a ellos, la obra de Paccha ha logrado un lugar destacado en la escena del arte contemporáneo actual, que ciertamente se ha mostrado solidaria aunque perturbada por una obra que constantemente pone en cuestión el lugar del sujeto en la representación.¹⁴⁸

3.2. CONTEXTO IDEOLÓGICO Y CULTURAL

Paccha nace en la década de los setenta, en un período de bonanza económica petrolera para el Ecuador que no significa equidad plena para toda la población. Precisamente, la bonanza petrolera iniciará un desarrollo descomunal de ciudades como Quito y Guayaquil, que seducen a la empobrecida población rural e indígena por los atractivos de un urbanismo al alza y posibles, aunque precarias, fuentes de trabajo. Barrios enormes como El Comité del Pueblo, en Quito, o Los Guasmos, en Guayaquil, serán formados por poblaciones migrantes, básicamente indígenas y campesinas, cuya marginalidad pronto va a dar cuenta del fracaso sobre el que se asienta la retórica de la bonanza petrolera.

¹⁴⁸ Los medios de comunicación de Ecuador, así como las revistas especializadas en arte, reportan el impacto siempre controvertido de la obra del autor. Sus muestras y premios generan críticas positivas que insisten en el valor novedoso de su tematización y lenguaje. Pero también hay quienes cuestionan su obra por vulgar y estridente. Para indagar en estos comentarios ver Santana, 2003; Ampuero, 2008; Zapata, 2008; El Comercio, 2007, 2008.

Pero además en la década en la que nace Paccha el debate sobre lo latinoamericano tiene gran relevancia. Tanto como por oposición al colonialismo de las industrias culturales estadounidenses y europeas, como por reacción al intervencionismo imperialista militar en Latinoamérica, el discurso identitario tiene mucha fuerza sobre todo en los circuitos de activistas políticos progresistas, intelectuales, académicos y artísticos. Paccha nace justamente en los momentos más destacados de la neofiguración, pero dos décadas más tarde, ya en su proceso formativo, asistirá al declive de lo que durante tres décadas se convirtió paradójicamente en el canon plástico del país. Efectivamente, si en la primera mitad del siglo XX el indigenismo, que se propuso contestar el desplazamiento que el canon artístico europeo había hecho de lo indígena, pasó de irruptor a ser la estética oficial del estado, con la neofiguración sucedió algo similar. Esta tendencia, que se oponía al nativismo indigenista y que permitió actualizar en términos modernos los códigos identitarios precolombinos, pronto hizo de esa formalización un lugar común que, en el contexto de los gobiernos nacionalistas, pronto sería respaldado y alimentado por el discurso antropológico y literario, convirtiéndose así en una tendencia canónica en la segunda mitad del siglo XX hasta la crisis de la modernidad pictórica ecuatoriana en los años noventa.

Por tanto, la obra de Wilson Paccha, hereda la preocupación sintomática por la identidad que plantean el arte ecuatoriano y latinoamericano. Esa insistencia casi atávica se explica en la condición poscolonial de las sociedades latinoamericanas. Efectivamente, dicha condición supone que los procesos de colonización europeo devinieron en una colonialidad del ser y del pensar que reinscriben la inequidad social, económica y política en términos de racialización del poder y de los sujetos del Estado-nación, jerarquizando los procedimientos de percepción y forzando, en el camino a lo civilizatorio, una dolorosa y oprobiosa distinción entre lo humano y lo no humano (Quijano, 1992; Walsh, 2009; Estévez, 2008, 2010). En esa perspectiva, lo que Andrés Guerreo (1998) denomina como “frontera étnica” será una de las mejores expresiones para entender cómo la lógica de la opresión marca al arte ecuatoriano antes, durante y luego del siglo XX. En esa condición, la pregunta por la identidad –que a fines del siglo XIX plantea a lo indígena y a lo telúrico

como una alteridad a ser negada para que emerja el proyecto civilizatorio—, desde inicios y hasta mediados del siglo XX, va a ser observada por el campo cultural y artístico en términos de una categoría de clase que servía como poderoso argumento para conglomerados de izquierda ecuatorianos que se oponían a la prevaleciente inequidad social y económica que, no obstante, consagraba a las élites al asunto cultural. Esto plantea cómo la lógica de la emancipación encuadrada en los mismos parámetros de la dominación supone que, cuando los dominados aplican a su entorno la lógica de la dominación, “sus actos de conocimiento son [...] de reconocimiento, y sumisión [...] y de lucha cognitiva” (Bourdieu. 2000: 26). En ese sentido, lo ocurrido en Ecuador no dista de la mecánica de ascenso, cooptación y control social en la que el campo del arte se ve implicado allí donde la institución arte se hace vigente.

Las cuestiones relativas al concepto de clase son fundamentales para la historia del arte, y van desde la identidad de clase del artista hasta si la solidaridad cultural o la identificación artística mimética con las luchas de las clases oprimidas y explotadas de la modernidad pueden equivaler realmente a actos de apoyo político a movimientos revolucionarios o de oposición. [...] Poco después, sin embargo, como consecuencia de su asimilación cultural, los mismos artistas podrían haber asumido posiciones de afirmación cómplice o activa del orden dominante y haber actuado simplemente como proveedores de legitimación cultural. (Buchloh, 2006: 25)

Del desencanto con las promesas del indigenismo y del Realismo social (Tinajero, 1991), y en el contexto del impacto de la Revolución Cubana en Latinoamérica, la modernidad estética en el arte ecuatoriano alcanza lo que los críticos denominan como “el episodio más contundente del modernismo ecuatoriano” (Kronfle, 2009: 188). En esta reacción al canon precedente, el asunto de la identidad va a ser nuevamente relevante en una suerte de “ancestralismo” y “nativismo” que supone una vuelta al pasado prehispánico sintetizado en formas modernas. Ciertamente el mercado del arte tuvo mucha influencia en este nuevo giro en la plástica ecuatoriana que se conoce como neofiguración (Kronfle, 2009; Cevallos, 2011; Rocha, 2011); pero esto no es un óbice para menoscabar los resultados estéticos alcanzados ni impide

evidenciar las articulaciones de este momento del arte en Ecuador con las preocupaciones culturales respecto a lo identitario, y con los improntas que este momento va a tener luego con el arte contemporáneo.

3.2.1. EL LEGADO DE LA NEOFIGURACIÓN

El término neofiguración en tanto descomposición del canon figurativo decimonónico europeo, permite entender tres situaciones importantes en las artes plásticas ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX. La primera nos remite no solo a un estilo pictórico, sino que sitúa a la neofiguración como una estrategia de reinterpretación de la simbólica indígena en términos exotizantes, actitud propia de la clase media que gestiona el arte, una clase que brega entre la reivindicación de lo local, la influencia de lo externo y la tensión entre el poder y la resistencia.

La resistencia ocupa la segunda situación destacable. Efectivamente, la noción de resistencia en los sesenta da unidad política a las naciones latinoamericanas y ya no el mandato de la metrópoli europea. A partir de la resistencia y de lo popular, y marcados filosóficamente por la “Teoría de la dependencia” (Cardoso, Faletto, 1969), la antropología, la literatura, la sociología, la historia, la historia del arte, la filosofía y el poder político cultural (Tinajero, 1991; Rocha, 2011) configuran la identidad de lo latinoamericano en términos de resistencia problemática al poder imperialista. Por ejemplo, en la tensión entre lo local y lo foráneo en el campo del arte (Cevallos, 2011), subyace la relación centro-periferia que es fundamental para la Teoría de la dependencia y que será cuestionada por el giro decolonial en tanto dicho binario recrea la matriz y la herida coloniales (Mignolo, 2007). En este contexto, la neofiguración asumirá el lenguaje contemporáneo de la época desde lo local; un lenguaje propio que cuestiona el llamado subdesarrollo y exalta la diferencia.¹⁴⁹ Así, la neofiguración restará importancia al retrato en tanto signo

¹⁴⁹ Para el crítico de arte Rodolfo Kronfle, la exaltación de la diferencia no ocultaba un real valor y respeto dado por los artistas del momento a las formas de las culturas precolombinas, pero la recurrencia a las mismas respondía en gran medida a “un móvil pragmático y una razón

canónico europeo; y será sensualista y psicológica en el sentido de ignorar el boceto y el dibujo y plasmar directamente las emociones, sin con esto alinearse con el automatismo surrealista (Bradley, 1999). La paradoja en el trabajo de la resistencia en el campo del arte, es que si bien aquella suponía colocar al arte al servicio de la transformación social (premisa que también dominó en el indigenismo), la autonomía del campo del arte se fue imponiendo progresivamente al punto de volver canónico y rígido aquello que se planteó como irruptor e irreverente. La deriva de los artistas que trabajaron en “Los Mosqueteros” o el grupo “Van” da cuenta de cómo opera el canon formalizando aquellos discursos otrora irredentos (Cevallos, 2011; Rocha, 2011).

La tercera situación importante y crítica de la neofiguración tiene que ver con su historicidad. En el 2008 la muestra “Realismos Radicales” presentada en Quito en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, advirtió lo sintomático que resulta para el campo del arte del Ecuador haber pasado del Romanticismo decimonónico al indigenismo y luego a la neofiguración sin haberse detenido en el Realismo. La deuda que la modernidad pictórica ecuatoriana tendría con el Realismo se explicaría en gran medida en un procedimiento de re-negación de aquellas zonas que el discurso de la identidad siempre oblitera. En el interior de una matriz poscolonial, el sujeto que se elude detrás del discurso identitario es un despojo que dejan las políticas de representación, es un cuerpo cuyo “bosquejo [...] hay que corregir...”.¹⁵⁰ En ese sentido, la neofiguración excluye del debate de la identidad, la dependencia, la resistencia y lo popular temas problemáticos como “la equidad de género, el derecho a decidir sobre el propio cuerpo, los derechos sexuales, los feminismos, la no discriminación étnica, la penalización de la violencia intrafamiliar y las formas alternativas de construir relaciones de pareja, pese a la admiración sentida por Sartre y De Beauvoir” (Rocha, 2011: 9). La neofiguración y el indigenismo, se muestran incapaces de hablar de una mismidad corporal que, así, se ve retrotraída al espacio constitutivo de lo real.

calculadora para explotar sus convenciones formales [...] que capitalizaba al mismo tiempo la diferencia exoticista de estos elementos hacia la mirada extranjera, como el henchido orgullo nacional que insuflaba el ambiente cultural del momento para quien miraba desde adentro del país. A partir de esta reflexión se relativiza entonces la inocencia y transparencia de aquella invocación identitaria” (209: 189).

¹⁵⁰ David Le Breton, citado por Ewing, 2008: 134.

Esta modernidad pictórica entra en crisis en los años noventa en Ecuador, y coincide con la mayor crisis financiera y política que registra la historia democrática del país andino.¹⁵¹ El debate identitario que domina la representación artística en Ecuador, había tenido como telón de fondo un período de bonanza económica, de nacionalismo militar y de conflictivos retornos a la democracia. En los noventa, la crisis financiera y política va a evidenciar de forma dramática las articulaciones entre el campo del arte y el capital financiero ecuatoriano.

Este proceso de crisis plantea, a nuestro modo de ver, tres aspectos que consideramos fundamentales para el devenir artístico en Ecuador. El primero tiene que ver justamente con la crisis financiera. Desde los setenta, este capital actuó como un verdadero mecenas del arte ecuatoriano, sobre todo en la plástica. En los noventa, las obras de arte se cotizaban a valores muy altos no vistos en el país. En medio de la burbuja financiera, la plástica tuvo un repunte significativo. Pero cuando llegó la crisis, el mercado del arte se contrajo al punto de cerrar muchas de las galerías de arte que florecieron en las décadas anteriores y que, como la “Galería Siglo XX” aupó a la neofiguración (Cevallos, 2011).

El segundo aspecto tiene que ver con la emergencia de lo étnico en un país marcado por la racialización y la discriminación étnico-racial. Tal contundente es la presencia de lo étnico desde los noventa, que parafraseando a Hal Foster (2001) bien podríamos equiparar los levantamientos indígenas como el retorno de lo real-corporal, de aquel componente étnico a los propios cuerpos mestizos que obliteró el discurso del mestizaje y del indigenismo. Así, mientras la crisis se iba fraguando, la década de los noventa inicia con el gran

¹⁵¹ En los años noventa, la burbuja financiera, la megainflación, y la complicidad de los partidos políticos conservadores, conducen a Ecuador a la crisis financiera y social más importante del país andino. A fines de los noventa se reemplaza la moneda local por el dólar estadounidense; la migración hacia Estados Unidos y Europa tiene su repunte más significativo; la crisis de los partidos políticos se acentúa, y el movimiento social se diversifica y crece. Entre 1996 y hasta el 2006 Ecuador tendrá cinco gobiernos lo cual revela no solo la importante inestabilidad política, sino el deterioro de un modelo económico que precarizó la vida de la mayoría de la población y un régimen de partidos que dejó de sintonizar con las aspiraciones democráticas más sentidas por la población.

levantamiento indígena que supondrá la entrada de este movimiento en la política formal ecuatoriana. Desde el gran levantamiento de 1990 “que exige la solución a los problemas de tierras” (Ayala Mora, 1993), pasando por la gran marcha por el agua liderada por los indígenas amazónicos en 1992, la marcha contra los quinientos años de colonización en el mismo año, hasta el levantamiento indígena del 2000 (Kingman, 2001), el movimiento indígena abrió en el imaginario nacional –y particularmente en el de las clases medias– la conciencia de su presencia como actores políticos legítimos, y en la izquierda nacional y en las fuerzas progresistas el replanteamiento de las categorías ortodoxas como la clase para dar cuenta de una heterogeneidad étnica que rebasaba la simbólica del indigenismo, la exotización y lo patrimonial.

El tercer aspecto es el referido a la presencia del feminismo y del movimiento de mujeres en la escena política nacional. *Grosso modo*, la presencia de mujeres en el escenario político ecuatoriano data de la década de los años cuarenta con Nela Martínez (quien fuera la primera presidenta del país –por cortísimo tiempo– en 1944 y fundara la Alianza Femenina Ecuatoriana). Nela Martínez va a tener una influencia notable en el feminismo ecuatoriano al posicionar desde muy temprano la necesidad de la articulación de las luchas por la emancipación sindical, obrera, indígena y campesina, a las luchas de las mujeres. De hecho, Nela Martínez “avizoró que los procesos de transformación social no pueden pensarse ni impulsarse al margen de una imbricación entre las dinámicas de género y los sistemas políticos y sociales. Dibujó finalmente una genealogía de la ‘insumisión’ femenina con la que se involucró de manera directa [...]” (Terán Najas, 2012: 24). Hacia los ochenta y noventa, gran parte de la agenda feminista se debate en las organizaciones no gubernamentales que, ante el declive del estado, tienen un impacto significativo, por ejemplo, en la promulgación en 1995 de la “Ley contra la violencia a la mujer y a la familia”, conocida en el entorno feminista como “Ley 103”, que visibilizó como problema de estado la violencia de género, procuró medidas de protección y amparo a las víctimas, y permitió que años más tarde, en el 2010, una exitosa campaña contra la violencia machista se sustentara en la deconstrucción abierta de la masculinidad hegemónica (Vega, 2011). Desde la Asamblea Constituyente de

2007, la participación de las mujeres y de mujeres feministas en altos puestos de la gestión estatal y de la política es un signo evidente en el primer decenio del siglo XXI. No obstante, si bien la paridad política ha sido acogida en la normatividad del estado; la violencia de género y la discriminación¹⁵² están enclavadas en la cultura política y en la cotidianidad de la población. De hecho, la agenda feminista y la de las mujeres no pasa desapercibida y produce más de un roce con el poder oficial, como en el caso del aborto y la soberanía del cuerpo; y una de sus influencias más significativas es en el desarrollo teórico y político que opera en las diversidades sexo/genéricas más o menos desde el 2000. En estas, la alineación con la lucha feminista y la articulación de esta con distintas demandas de los movimientos sociales, dividen al activismo transgénero y lesbiano (que acoge las tesis feministas al punto de plantear el transfeminismo como soporte teórico) del corporativismo gay (que es distante de la problematización feminista y más próximo a la agenda sanitarista transnacional y a las políticas esencialistas de afirmación identitaria) (Almeida y Vásquez, 2010).

Estos tres aspectos se verán reflejados tanto en la gestión cultural y artística como en la misma tematización de las prácticas artísticas. El declive de cierta gestión cultural y artística expresada en la caducidad de lo museístico y de los circuitos de legitimación es más pronunciado con la crisis financiera de fines de los noventa. Ante este declive, la posta en la investigación, crítica, curaduría y gestión cultural la van a tomar sobre todo mujeres jóvenes cuya incidencia se puede apreciar desde el diseño del Centro de Arte Contemporáneo de Quito, la gestión de la Subsecretaría de Artes y Creatividad del Ministerio de Cultura, las prácticas de arte colaborativo en Guayaquil, hasta la transformación del Salón a Premio Mariano Aguilera y su apertura a la promoción y formación de una generación emergente y joven en la escena del arte contemporáneo del país. La crisis financiera de los noventa y política de inicios del siglo XXI terminó siendo una oportunidad para el arte contemporáneo que, sin el desproporcionado mecenazgo del capital financiero, produce aún en condiciones de precariedad. No obstante estas limitaciones, el

¹⁵² Junto a la exclusión política, la violencia de género y la discriminación han sido los tres ejes constantes contra los cuales se ha levantado la agenda del movimiento feminista en Ecuador.

arte contemporáneo se consolida tanto a nivel de su institucionalización (circuitos, redes y residencias están en auge en Ecuador, a la par que la teorización del arte contemporáneo está presente en las instituciones académicas del país) como de prácticas heterogéneas. Y son las mujeres –no necesariamente feministas– las que a distintos niveles están contribuyendo significativamente a esta consolidación.

En cuanto a la tematización, hay que destacar la presencia del feminismo en la crítica a los modelos heteronormativos y binarios que subyacen en la homo/lesbo/transfobia; así como a la violencia y a la discriminación de género: la “Marcha de las Putas Ecuador”,¹⁵³ o el performance *Transtango*, son expresiones recientes de la convergencia entre arte contemporáneo, feminismo y activismo político. No obstante, si bien hay un amplio registro que va desde la crítica al poder político y a la normatización social,¹⁵⁴ hasta la reivindicación de lo popular con y sin pretensiones esteticistas,¹⁵⁵ pasando por líneas de trabajo solidarias con el discurso ecológico¹⁵⁶ y estrategias estéticas comprometidas abiertamente con el giro decolonial,¹⁵⁷ la preocupación por la identidad sigue rotando en la producción de los artistas contemporáneos.¹⁵⁸ Pero a diferencia del indigenismo y la

¹⁵³ Para mayor información sobre esta plataforma estético-política, visitar <http://www.plataformaputasec.org/>

¹⁵⁴ Por ejemplo, el colectivo de arte contemporáneo Tranvía Zero convoca anualmente a “Al-Zurich”, un encuentro internacional de arte urbano en el que las simbólicas populares son confrontadas con los mecanismos del poder político que se expresan en una gestión privatizadora del espacio público y en una creciente agenda patrimonialista de las culturas y los espacios físicos locales.

¹⁵⁵ La obra *Que la patria os premie*, de Ana Fernández tiene un giro esteticista muy pronunciado que, usando una estética *naïf* desmoviliza la crítica del poder política implícita en su composición. Por el contrario, *Divas de la Tecnocumbia*, de Miguel Alvear tiende a politizar la estética popular y con una estrategia hiperreal pretende hacer evidentes las complejidades identitarias que subyacen a los oropeles y fantasías que cubren a las cantantes y *performers* andinas.

¹⁵⁶ La residencia artística “Solo con natura” es una de las más antiguas y sólidas del país.

¹⁵⁷ En este sentido, significativo es el trabajo de Fernando Falconí Falco *Nueva crónica y mal gobierno* que interviene en las imágenes que Felipe Guamán Poma de Ayala realizara alrededor de 1615 para el manuscrito titulado *El primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*. En este trabajo Falco juega con íconos contemporáneos del imperialismo como el militarismo y el intervencionismo para denunciar la reificación del colonialismo en el régimen de la democracia formal.

¹⁵⁸ Las obras *Pequeño homenaje al Gran Mariscal de Ayacucho* (2002), de Jorge Velarde; *Como se ve según el otro* (2005), de Ilich Castillo; *Si se puede* (2007), de Ana Fernández, *Wir Konne Es* (2007), de Miguel Alvear, o *Black Mama* (2009), de Miguel Alvear y Patricio Aguirre, son algunas de las obras que el crítico Rodolfo Kronfle ubica en lo que él denomina “el rombecabezas de la identidad” (Kronfle, 2009).

neofiguración, gran parte de esa preocupación está marcada por lo que los discursos de la identidad esconden, niegan u obliteran¹⁵⁹ (Kronfle, 2009).

3.2.2. LAS INFLUENCIAS

En esa línea de preocupación por lo que queda oculto en el discurso de la identidad y en las políticas de representación, se inscribe la obra de Wilson Paccha. En un primer nivel de influencia podemos reconocer en su obra el trabajo de artistas que provienen de los márgenes del movimiento de la neofiguración. Las obras de Hernán Zúñiga (1948), Marcelo Aguirre (1956) Luigi Stornaiolo (1956), Jaime Zapata (1957) y Jorge Velarde (1960) pueden ser apreciados como un acumulado sobre el que se asienta la obra de Paccha. Para los cinco artistas el cuerpo es el significante preferente, pero mientras para los artistas centrales de la neofiguración como José Unda, Nelson Román, Ramiro Jácome o Washington Iza,¹⁶⁰ lo popular, lo local y la resistencia devienen en una valoración del “cuerpo social como sinónimo de humano” (Rocha, 2011: 3), lo que implica un desplazamiento hacia la generalización y la universalización que se aprecia tanto en la desfiguración monstruosa como en las metáforas del cuerpo sin órganos y rostros, es decir, sin particularidad e inmanencia, en los cinco artistas destacados lo particular emerge en toda su contundencia. Y en primer término, lo particular es local y, por tanto, sujeto cotidiano, indígena, mestizo, precarizado y violentado y, por tanto, ubicado preferentemente en los márgenes de las “grandes agregaciones de valor de la Modernidad” (Rodríguez, 2008a: 28).

¹⁵⁹ En otro momento ya se citó como *Black Mama*, de Miguel Alvear y Patricio Andrade, supuso una fuerte crítica a los discursos identitarios que, tras lo nacional y el folclore, ocultan los mecanismos religiosos y culturales del poder y posponen el reconocimiento de las expresiones más traumáticas y violentas del mestizaje cultural como son la dominación masculina, la étnica y la de clase.

¹⁶⁰ De estos artistas, los más significativos de la neofiguración en Ecuador, destaca su obra colectiva *Mural*, de 1968 (Ver Anexo 3, Fig. 1); y de Nelson Román –el que más reminiscencias a lo precolombino propuso–, destacamos la serie *Huairapamushcas*, de 1975 (Ver Anexo 3, Fig. 2).

De Hernán Zúñiga¹⁶¹ la conexión con Paccha que más destacamos es su identificación con los sujetos más abyectos y que son abyectados por la normatividad social, como en *Damisela y Ángel de la Guardia*, de 1958, o *Desplazados*, del 2005 (ver Anexo 3, figs. 3 y 4). La insistencia de Zúñiga en lo popular marginal como el reverso de la fastuosidad urbana de ciudades como Guayaquil, está presente en obras de Paccha como la premiada *Moho*, del 2000 (ver Anexo 3, fig. 5). Si para Zúñiga la recreación del mediático caso de violencia de género de Lorena Bobbit le llevó en 1994 a una crítica a las trampas de la masculinidad hegemónica en pleno centro de Guayaquil con la obra *Variante significativa: La Adolorida de Bucay* (que le valió la censura y la condena públicas [Pérez Pimentel, s/f: Tomo 19]); en Paccha el realismo con que trata su interpretación de las fotos de la revista *Club Magazine* (de julio de 2000 [ver Anexo 3, fig. 6]) en su obra *Aprendiendo del maestro*, de 2002, (que provocó un conato de censura pública) es muy próximo al cuestionamiento a cierta normatividad generizada que encubre lo violento que resulta del binario cuando se aplica en sus expresiones más límites. En términos del lenguaje pictórico, el desvaimiento del cuerpo en Zúñiga contradeciría en un primer momento la firmeza en el trazo de Paccha, pero esta suerte de desintegración corporal que construye Zúñiga tiene eco en el troceamiento casi surrealista en el que incurre Paccha en obras como *Césarea política*, del 2000 (ver Anexo 3, fig. 7). Pero en donde más convergen la obra de ambos artistas es en la estética del esperpento y del “feísmo”. El “feísmo” de Zúñiga, calificado por la crítica como expresión heredada de lo más canónico de la neofiguración (Rodríguez Castelo, 2006: 764), converge con Paccha en la desestructuración que ambos pintores plantean sobre el erotismo.

La obra de Marcelo Aguirre¹⁶² emplaza en la de Paccha la contundencia con que el primero enrostra en el espectador las fórmulas de cohesión entre masculinidad, violencia y perplejidad. En *Mea culpa para mi Rosa querida* y

¹⁶¹ Pintor ecuatoriano nacido en Ambato en 1948. Su apuesta por los cuerpos marginales ha estado presente tanto en su obra plástica como en las instalaciones y performances que ha dirigido tanto en Quito como en Guayaquil.

¹⁶² Artista plástico ecuatoriano nacido en Quito en 1956. Es uno de los pintores más reconocidos en el campo cultural ecuatoriano y es uno de los que más ha insistido en la gestión, promoción y difusión del arte contemporáneo desde el espacio “Arte Actual” de Flacso-Ecuador.

Mea culpa, ambas de 1995 de la serie “Mea Culpa” (ver Anexo 3, figs. 8 y 9), el autor resume una crítica constante en su obra sobre el lugar del sujeto en los mecanismos de administración de la vigilancia y el deseo. En esta serie, en general, y en estos cuadros, en particular, Aguirre sintetiza en las expresiones de terror de sus personajes, la perplejidad y el dolor ante el orden social que lo mismo que es anhelado es sufrido e impugnado. En estas obras, la presencia de los trazos rojizos, cual alambre de espinas, son recursos que pueden ser leídos como metáforas de las interdicciones culturales y políticas; son rasgos dramáticos que refieren a las marcas y heridas que el poder perpetúa. Esta inscripción dramática será retomada por el autor años más tarde en las muestras “Transeúnte” y “Rostros enajenados”.

En el caso de Stornaiolo,¹⁶³ la obra de Paccha conecta con en el sentido del límite. Si para la neofiguración la descomposición de la figura era una de sus máximas al tiempo que vaciaba de caracteres faciales los rostros en función de conseguir universalidad en la expresión dramática; los personajes de Stornaiolo se retuercen pero no al punto de la desfiguración, y sí en la voluntad de posicionar rostros, vestuarios, lugares físicos, geográficos, regionales. Stornaiolo logra “emerger monstruos de entre un frenesí de manchas, a veces bastante texturadas” (Rodríguez Castelo, 2006: 616), que impactan en las fronteras de la representación y que logran, desde la eficacia procedimental (Didi-Huberman, 2006), rasgar la “pantalla-tamiz” (Foster, 2001) e indagar sobre esa sociedad timorata que solo accede al deseo a través del límite, de precarizar los géneros y de apelar a la alteridad como recurso de recreación mórbida del poder. En *Baile de amplio como de reconocido prestigio en el medio* (1993) (ver Anexo 3, fig. 10), por ejemplo, Stornaiolo, en emulación paródica de la captación del gran angular fotográfico, logra utilizar el efecto visual para desplazar sus cuerpos de lo hiperreal hacia un realismo que vuelve evidentes los límites del deseo en los gestos sardónicos de las sonrisas o en el manoseo acusado de los cuerpos. El baile aparece, entonces, como una puesta en escena de la ansiedad deseada que genera el contacto corporal en

¹⁶³ Pintor quiteño nacido en 1956, muy reputado entre la crítica local por la estridencia, la cromática y la fureza del trazo en su obra plástica, en la que critica de manera constante y aguda las contradicciones de las élites culturales y políticas ecuatorianas.

sociedades que administran el cuerpo para la distancia y la jerarquía. Es ese contacto el que Stornaiolo pone al límite, y es en su poética desestabilizadora que encuentra conexión con la obra de Paccha, en tanto ambas obras hacen del límite “la tarea de llevar a sus extremas consecuencias la elasticidad del contorno sin destruirlo” (Calabrese, 1994: 66).

Y el realismo y lo hiperreal de Pacha logran una alta contemporización en la obra de Jaime Zapata¹⁶⁴ y Jorge Velarde.¹⁶⁵ Con el primero, el extremo academicismo de Zapata resulta en unos cuerpos cuya exposición casi fotográfica asombra y perturba por aquello que esconden, niegan, o dejan en entredicho. En un contexto poscolonial, la pretensión de Zapata es lograr un código realista desde donde recuperar aquellas rasgos locales (como la piel, los fluidos y la carnosidad del mestizaje, o la desmesura de lo popular) que la modernidad pictórica abyecta en la zona del deseo innombrable. Tal tarea le vuelve al pintor en “inventor de un pueblo que falta” (Rodríguez, 2008b: 8). Precisamente, el realismo de Zapata es una construcción meticulosa y sensualista de ese deseo –muchas veces homoerótico–; un deseo que encripta y apertura el cuerpo en un movimiento ambivalente que en el espectador altera las nociones de “orden del trabajo, de la familia estable, de las relaciones fijas” (Rodríguez, 2007: 9). Esas constataciones, que vuelven “inconsistentes” las pretensiones universalistas de la modernidad, se vuelven de una perplejidad suntuosa en las series “Huesos” y “Satangos”. En la primera (ver Anexo 3, fig. 11), Zapata se arriesga por la carne fuera de sí; por los huesos que revelan una interioridad informe como única garantía de formalidad de la figura; y por la mirada que explora extasiada en la herida carnosa y sangrante. Y es que en esta serie, huesos y carnalidad nos remiten al cuerpo informe que el código realista cubre y soterra. Si el hiperrealismo es tal, es porque niega esta dimensión informe de lo real en la que reposa secretamente el placer por los

¹⁶⁴ Pintor ecuatoriano nacido en Quito en 1957. Su obra ha sido recientemente visitada por la crítica contemporánea para indagar en el exquisito realismo de Zapata todo un programa visual que replantea temas como la identidad, la subalternidad y lo matérico-corporal (Rodríguez, 2007, 2008b).

¹⁶⁵ En la muestra “Realismo Radicales” a la que ya hemos hecho alusión, el artista visual ecuatoriano Jorge Velarde, nacido en Guayaquil en 1960, fue reconocido como uno de los que más prolijamente trabaja el hiperrealismo para proponer atmósferas límites entre la humanización de las relaciones sociales y la devastación de la urbanización desmedida de las grandes ciudades contemporáneas (Rodríguez, 2008a).

fluidos y por el terror a la corruptibilidad y apertura del cuerpo, y la ansiedad por la operación normativa. En cuanto a “Satangos” (ver Anexo 3, fig. 12), la insistencia en el develamiento de la materialidad del cuerpo está planteada desde una masculinidad que se recrea fálica y en complicidad con unos cuerpos de mujeres que desean la presencia masculina para que les “devuelva a una condición de un cuerpo sin órganos” (Rodríguez, 2007: 10). Los satangos son personajes “esquizoides que no tienen cara, no una sola, sino todas las que pueden abarcar sus voluptuosas carnes” (8). Son seres desrealizados por su sensualidad y rehechos como abyectos, es decir, como voluntad de enrostrar en el espectador los límites del deseo fálico. Desde este revulsivo realista sobre lo que el cuerpo normado elude, la obra de Zapata dialoga con la de Paccha en ese sensualismo homoerótico desde el cual la negociación con el deseo del espectador es una negociación por un “devenir–mestizo” (Rodríguez, 2008b: 8).

En cuanto a la obra de Jorge Velarde, hay que señalar que Paccha no solo toma de aquel el sentido de la composición, como bien lo ha señalado el crítico de arte Cristóbal Zapata (2007). Para este crítico, obras de Paccha como *El selenita no toma ginseg, come dulcamara* (2005) (ver Anexo 3, fig. 13) tributan del sentido de la composición en obras de Velarde como *Atardecer en Guayaquil* (1999) (ver Anexo 3, fig. 14). Ese diálogo compositivo es más intenso en tanto el ojo cinematográfico de Velarde (permeado por la estética hierática de Edward Hopper) se deja notar en la descomposición del espacio pictórico perspectivo presente en la obra de Paccha y en su apelación y burla constantes del *trompe l’oeil* que seduce al tiempo que incomoda al espectador. Para Matilde Ampuero, la obra de Velarde es de un “vértigo lento y minucioso” (2010), y es esa dinámica la que encontramos llevada al frenesí vía la parodia en Paccha. Además, en la obra hiperrealista de Velarde la representación de lo femenino se presenta como la búsqueda canónica que deviene en una alteridad tal que las mujeres que surgen en su obra revelan tanto los temores masculinos como la fragilidad identitaria. El hieratismo de los rostros de las mujeres compite con la sensualidad de sus cuerpos, abriendo más preguntas por la obsesión de la representación que por los bien logrados trazos realistas. Esa búsqueda del eterno femenino en Paccha se presentará como un extravío.

Si Velarde configura lo femenino como un ideal indómito y lejano, Paccha, usando el mismo juego hiperreal de Velarde, va a dar cuenta de una masculinidad procaz y virulenta que esconde el fracaso de la idealización masculinista y la obsesión de la prueba viril como expresión homosocial.

Estas son algunas líneas preliminares que sitúan a la obra de Wilson Paccha en el contexto del trabajo de algunos de los pintores ecuatorianos actuales que tienen al cuerpo, y al cuerpo masculino, como lugar requerido de la representación. En cuanto a la influencia internacional, cabe señalar que para Paccha uno de sus referentes ha sido Lucian Freud, en tanto el pintor y grabador británico le impulsan a hurgar bajo la piel, más allá de la impresión estereotipada de las imágenes de consumo masivo, como en el caso de *Two Men* (1987–1988) (ver Anexo 3, fig. 15) en donde el relajamiento de los personajes muestra una sensualidad disipada, probablemente precedida por la actividad amorosa coital, y que prescinde de cualquier pretensión academicista y universalizante. Pero a diferencia de Freud, que insiste en sujetos abyectos – como Sue Tilley, considerada para Freud como “carne sin músculos [que] desarrolla otro tipo de textura debido al peso de su cuerpo” (Cárdenas Overstall, 2012: 38) (ver Anexo 3, fig. 16)– manteniendo distancia de las imágenes mercancía, Paccha retoma el impulso de la búsqueda tras la piel para explorar lo que las políticas globales de representación esconden tanto en las mismas imágenes masivas como en el uso cultural de las mismas. Eso le permite a Paccha convertirse, al igual que a Freud, en una especie de revelador del inconsciente colectivo desde el lugar más ubicuo de lo popular y ya no como el portador de iluminación alguna.

3.3. EL LENGUAJE DE PACCHA

En el contexto de estas influencias, destacamos a continuación algunos componentes del lenguaje estético en la obra de Paccha que son importantes para entender su dimensión teatral y perturbadora: la exasperación cromática, la cita, la repetición, lo hiperreal, la ironía y la parodia como contenido del histrionismo, la teatralización y la intertextualidad del cuerpo. Este destaque

nos permitirá confluir luego en la tematización del cuerpo que propone Paccha, en la que son fundamentales la acción travesti, la teatralización fálica y viril, la racialización y emasculación de la masculinidad, y la subsidiaridad de lo femenino. Esta tematización nos permitirá ubicar a la obra de Paccha en una tendencia del arte contemporáneo de explorar en discursos, prácticas culturales y propuestas artísticas el retorno de lo reprimido como real, cuestionando así de manera profunda los códigos visuales sobre los que se asienta la generización heteronormativa de los cuerpos.

3.3.1. LA EXASPERACIÓN CROMÁTICA

Líneas arriba situábamos a la cromática como elemento crucial en la pintura de Paccha. Pues bien, Paccha pone en valor la tradición pictórica propiamente andina (ver Anexo 3, figs. 17 y 18), contraviniendo el racismo expresado en la condena manifiesta al uso de la cromática andina en los entornos mestizos, así como a la folclorización que, amparada en la noción de *naif*, trastocó el uso de dicha cromática por los mismos sujetos indígenas y la puso al servicio del turismo cultural. Esta última operación, común a la inserción de los objetos de uso cotidiano de los pueblos indígenas en las cadenas de valor capitalista, desplaza la relación signica entre referente y significativo y hace de este último la expresión de disciplinamiento de lo local.

De hecho, una de las consecuencias más significativas de esa operación de alteridad es el exotismo al que son llevadas manifestaciones profundamente arraigadas en el entorno andino como la pintura geométrica. Frente a la exotización que cooptó y tradujo en términos del mercado turístico la cromática indígena de Tigua (ver Anexo 3, fig. 19) (Bonaldi, 2010), generando alteridad en la alteridad,¹⁶⁶ la obra de Paccha se muestra desafiante al usar todo ese acumulado estético indígena para abrir los códigos simbólicos que reniegan lo

¹⁶⁶ Operación encubierta en el término *naif*, que ciertamente reportó beneficios económicos a la comunidad de Tigua y la posicionó en el circuito de las mercancías turísticas, pero que a largo plazo ha terminado generando procesos de extrañeza entre la misma población con una división del trabajo que genera tensas líneas de asenso y de precariedad sociales (Bonaldi, 2010).

étnico y lo ubican en el lugar de lo no humano. Desafiando incluso la lógica normativa del carnaval, el manejo cromático de Paccha desestructura la normatividad en función de la aclamación de la diferencia, celebrando la identidad para luego travestirla y destronarla (ver Anexo 3, fig. 20).

La cromática de Paccha es una contingencia que historiza la forma dominante y la negación que esta hace de lo subyacente. Si la lógica de la hegemonía contempla la homogenización y la fragmentación, es decir, la tensión entre lo universal y lo local, Paccha logra, vía la estridencia cromática, quebrar la representación canónica del mercado provocando un desborde, un exceso, una salida desde dentro, “desde el contorno después de haberlo quebrado. Atravesado: superado a través de un paso, una brecha” (Calabrese, 94: 66). Así, la homogeneidad de la normatividad hegemónica estalla en la cita de Paccha y en la apropiación de la cromática indígena.

Pero además de lo referido, hay que destacar en la cromática de la obra de Paccha una opción sensualista. Si la racialización del cuerpo en los andes conduce históricamente a la condena de la cromática indígena, Paccha la reivindica como lugar de enunciación y vía de conocimiento desde su apropiación en todo el espacio plástico de su obra. De hecho, Paccha es un “pintor sensualista por excelencia, su luminosidad y exuberancia cromática no responde únicamente a su extracción y a su abigarrado entorno popular, sino apela al impacto sensitivo del color” (Zapata, 2007). Por esta vía, la cromática de Paccha, profundamente indígena, dramatiza el registro y lo conflictúa y lo densifica como una dramática experiencia de la diferencia que arrasa con la quietud de lo *naif* y con su apropiación folclorista. Así, el sensualismo de Paccha se hace presente en una cromática que desvirtúa la lógica del turismo cultural desde un sensualismo grotesco y postcarnavalesco, visualizando en el color la “herida colonial” la cual espeta, conmueve, pero ya no elude ni alteriza.

Este procedimiento con el color incide en la eficacia procedimental de Paccha y es uno de los rasgos fundamentales en el momento de plantear su deconstrucción del canon corporal vía la exasperación de la forma humana y del campo compositivo (ver Anexo 3, fig. 20). Junto al color, observaremos

otros recursos como la cita, la repetición y lo hiperreal que Paccha usa con frecuencia para enunciar desde la estética travesti, por ejemplo, todo su programa visual.

3.3.2. LA CITA

Wilson Paccha forma parte de una tendencia internacional en el campo del arte, que a distintos tiempos y en diferentes contextos,¹⁶⁷ ha hecho de lo contemporáneo un lugar en el que el uso estratégico de la cita, la apropiación y la repetición como recursos de una estética hiperreal, ha permitido registrar la caducidad de la búsqueda de la identidad; el confinamiento de aquellas zonas de lo popular que se abyectan con más frecuencia desde el discurso multicultural; la persistencia de la llamada “herida colonial” que perdura por la acción de las políticas globales de la imagen publicitaria; la cooptación y resistencia de las diversidades sexo/genéricas y del movimiento social en general; pero sobre todo las contradicciones y fragilidades de la democracia formal.¹⁶⁸

En el contexto de la cultura popular y mediática, la cita, al igual que el apropiacionismo fotográfico, enfrenta la noción moderna de unicidad, cuestionando el mito del original (Crimp, 2005). Ahora bien, la cita de la cita, como estrategia de representación estética del capitalismo posindustrial, tiende a formalizarse en la variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regulada en el ritmo frenético de la visualidad contemporánea (Calabrese, 1994). En cambio, en artistas como Paccha, este frenesí de la cita es llevado al límite, desde dentro del canon del mercado, revelando la frivolidad con que la aceleración del consumo capitalista coloca continuas historias cuya densidad

¹⁶⁷ Para el caso latinoamericano, *100 Artistas Latinoamericanos* (Olivares, 2006) es un texto que recoge esta impronta y en donde el uso del pastiche es registrado como un recurso trabajado estética y políticamente por artistas contemporáneos jóvenes. Por su parte, en *Arte desde 1900. Modernidad, Atimodernidad, Posmodernidad* (Foster y otros, 2006) se plantea un recorrido muy importante sobre el uso de recursos estéticos como la cita y la repetición en obras que, en la escena contemporánea básicamente europea y norteamericana, proponen una crítica abierta a los regímenes formales de representación estética.

¹⁶⁸ Rodolfo Kronfle (Kronfle, 2009) plantea como estos elementos han estado presentes en la emergencia de la escena del arte contemporáneo en Ecuador.

representacional es disímil o contrapuesta. En este enfrentamiento con las políticas de representación hegemónicas, la repetición en Paccha se torna política en tanto es una cita constante de las capas precedentes:

[..] se trata de una práctica iterable que muestra que lo que uno toma como un significante político es en sí mismo la sedimentación de significantes previos, el efecto de la reelaboración de tales significantes previos, de modo tal que un significante es político en la medida en que implícitamente cite los ejemplos anteriores de sí mismo, se inspire en la promesa fantasmática de aquellos significantes previos y los reformule en la producción y la promesa de 'lo nuevo', que sólo se establece recurriendo a aquellas convenciones arraigadas, convenciones pasadas, que fueron investidas convencionalmente con el poder político de significar el futuro. (Butler, 2002: 309)

A partir de la citación, Paccha incide en la repetición de las imágenes y objetos de la oferta mediática, convirtiendo a su obra en un registro neobarroco en el cual lo evidente es una puerta que apertura, cual si atravesara la barrera simbólica, a zonas subyacentes y problemáticas de la corporalidad andina, popular y marginal que desbordan la rigidez formal de la superficie pictórica y que han sido condenadas bajo la noción de exceso. Justamente, la obra de Paccha hace de lo popular una crítica al régimen normativo del mercado que tacha de exceso "lo que no se puede ni desea absorber" (Calabrese, 94: 75).

Por ejemplo, en *Aprendiendo del maestro* (2002), de la serie *Follar o morir*, Paccha relee el texto pornográfico para lo cual cita a la foto del *Club Magazine*, de julio de 2000 (ver Anexo 3, fig. 6). Pero la apropiación de Paccha trastoca la imagen de la prueba viril y transmuta a dos de los personajes en maniqués, y sitúa a los cuerpos masculinos por delante de una banca llena de protuberancias que simulan infinidad de falos. Esta composición hiperreal deriva en unos cuerpos que llevan impresa una masculinidad hiperbólica que por tal se revela paradójicamente potente e impotente, en todo caso, ansiosa. Los falos del banco insisten en los límites y precariedad de la virilidad, al tiempo de recordar el carácter teatral y artificial de la misma. La alegoría, que se adapta aquí como una "expresión contemporánea creada por la propia

cultura de masas” (Campany, 2006: 33), es el vehículo que se construye de forma suicida para ser desmantelado y apreciar, o al menos atisbar, de manera traumática la presencia de lo real (Foster, 2001). De esta manera, vía el apropiacionismo Paccha propone que el espectador mire críticamente a través de la superficie y desenmascare las ilusiones de la representación.



Wilson Paccha, *Aprendiendo del maestro*, 2002.

En *Aprendiendo del maestro*, como en gran parte de la obra de Paccha, el cuerpo masculino es una consecuencia de la cita, que lo densifica y lo dota de una multiplicidad de capas que se activan dependiendo del sistema intertextual en el que reposa. Esta constatación es uno de los emplazamientos más importantes implícitos en el uso de la cita y la repetición en la obra de Paccha. Y es que contrariamente al criterio ilustrado de un sujeto que existe en tanto sujeto privilegiado por su autoconciencia y su dominio en la representación de sí mismo y de los otros; el sujeto en Paccha es la consecuencia de un “yo” resultante de la constante cita, repetición y

apropiación de discursos precedentes. El de Paccha es un yo que es “una cita del lugar del ‘yo’ en el habla, entendiendo que ese lugar es de algún modo anterior y tiene cierto anonimato en relación con la vida que anima: es la posibilidad históricamente modificable de un nombre que me precede y me excede, pero sin el cual yo no puedo hablar” (Butler, 2002: 317). Y es que en la obra de Paccha la cita y la repetición crean “yoes” iguales y distintos como consecuencia de no repetir “esencialmente lo mismo”, sino de repetir “exactamente lo mismo” (Foster, 2001: 134).

3.3.3. LA REPETICIÓN

En la obra de Paccha la cita conduce a la repetición. Esta implica incidir sobre aquello que pareciera inadvertido, de modo que repetirlo involucra al espectador en una conmoción que le permite rasgar en su visualidad, que opera como pantalla-tamiz, y apreciar lo que de real reniega la política de representación occidental. Así, la cita, la apropiación y la repetición, al “abordar el formalismo que solo tomaba en cuenta el estilo de la obra de arte” (Crimp, 2005: 121), permiten pervertir la representación y volverla ausencia, mimesis psíquica allí donde había identificación plana e intimidad, allí donde el original se devora en el consumo repetible de lo mismo.

En *Aprendiendo del maestro*, Paccha, al desplegar esa profusión de falos y sugerir el carácter teatral de la masculinidad en la presencia del maniquí, incide en la duda masculina sobre la consistencia del género. De ahí que *Aprendiendo del maestro*, se alinee como forma neobarroca del hiperrealismo (Calabrese, 1994), al retornar de modo burlesco y grotesco lo reprimido oculto.

En ese sentido, la repetición planteada aquí como principio estructurador de la copia apunta a lo reprimido como real y, vía lo grotesco, rompe la misma “pantalla-tamiz” de la repetición. Ruptura que opera “tanto en el mundo como en el sujeto, entre la percepción y la conciencia de un sujeto tocado por una imagen” (Foster, 2001: 136).

La repetición mostrada por Paccha, evidencia un encuentro fallido con lo real; y que, como fallido, no puede “ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho debe ser repetido” (Foster, 2001: 136). De ahí que la repetición tenga un carácter examinador que provoca una ruptura en el sujeto espectador, en tanto Paccha logra que este sujeto-espectador frente a su objeto-obra confunda su posición por efecto de la conmoción del encuentro con lo real a que apela Paccha. Esa confusión entre el dentro y el afuera es un “aspecto del trauma” de lo real (136). Y es que el uso reiterado de la repetición opera “detonando” por intensidad afectiva y efectiva a la misma repetición, la abre a la examinación que rompe la distancia entre obra y espectador, rompe la distancia escotofílica por la evocación palmaria de lo real. La repetición, así, nos lleva al encuentro de lo real produciéndolo como traumático en el sentido que opera en el sujeto una conmoción al constatar la inconmensurabilidad e imposibilidad de trasvase de lo real a lo simbólico, pero al acercarse a lo real vía la intensidad de la repetición. Lo real, así planteado, no integra al espectador a la obra como consecuencia de la sustitución del campo de lo real por el de la representación, como en la premisa de la modernidad estética. Ni tampoco disuelve al espectador en la imagen, tal como lo persigue la arremetida fagocitadora de la imagen en la visualidad contemporánea (Cunillera, 2005).

Planteada así, la repetición examina el retorno al trauma, a lo real traumático insistiendo en la repetición de lo reprimido vía la conmoción afectiva y el efectismo procedimental. Así, la repetición apertura lo real en su carga traumática. Entonces, por un lado la repetición de lo reprimido rompe la propia examinación que genera para, por otro lado, retornar lo real como encuentro traumático. La repetición se rompe a sí misma en su carga examinadora y ese rompimiento emerge, retorna, es “el retorno de un encuentro traumático con lo real” (Foster, 2001: 140). De ahí que la repetición en *Aprendiendo del maestro* opere a la vez como una protección contra lo real que emerge traumático, pero también como una apertura a la producción de lo real.

3.3.4. LO HIPERREAL

Ahora bien, la cita le conduce a Paccha a jugar con lo real, a erigirse sobre él, pero sobre todo a permitirle que perturbe los planos de la realidad. De allí que su encuentro con lo hiperreal sea detectado en la crítica ecuatoriana como una apuesta por el “realismo radical”, en el cual la sociedad del discurso publicitario contemporáneo es recurrida y exigida a que revele lo que cultural, ideológica y geopolíticamente elude. En esa estética hiperreal, Paccha obtiene de la parodia los artilugios del histrión, logrando niveles de criticidad que desplazan la acritud de la representación hacia el rompimiento de presupuestos perceptivos o a la constatación de que en la misma realidad cotidiana que rodea nuestras existencias y de la que somos protagonistas, se suceden y es posible ubicar los signos de la irrupción, del resquebrajamiento de la representación, de la cercanía perturbadora de lo real. Esta suerte de desdramatización se aparta de la lógica de la espectacularización en la medida que su efectividad procura una apertura de los mecanismos de significación, de los dispositivos de disciplinamiento y de los nudos del deseo corporal tan traficados y opacos en la lógica del consumo capitalista. En esa medida, esta suerte de desdramatización de Paccha es un mecanismo realista y figurativo que “[...] no significa banalizar; pues los hechos y objetos están siempre sometidos a análisis e interpretación, la mirada con la que destruye la forma para luego reconstruirla es ciertamente sarcástica y fresca (*cool*), pero corrosivamente aguda, endemoniadamente lúcida, e incluso traspasada a veces de un cierto sentimiento melancólico y metafísico” (Zapata, 2007: 24).

De ahí que la obra de Paccha, en su estética realista e hiperreal, implosiona la visualidad, rasga la “pantalla-tamiz”, escrutando y observando al espectador desde todos los lados, desbarata la protección del espectador, su acción simbólica, y en su diálogo con lo popular y lo masivo, lo hace con “las marañas de líneas y las superficies pulidas del espectáculo capitalista: la seducción narcisista de los escaparates, el exquisito brillo de los coches deportivos, en una palabra, el atractivo sexual del signo-mercancía, con el bien de consumo feminizado y lo femenino objetualizado de un modo que, aún más que el *pop*, el hiperrealismo celebra más que cuestiona” (Foster, 2001: 146). En

esta estrategia estética de lo hiperreal densifica la obra de Paccha en términos de eficacia procedimental, eficiencia desde la cual “el arte descubre y discute las complejidades del tejido sociocultural, y pone el dedo en la llaga que a la mayoría estremece y perturba”.¹⁶⁹

Planteada así, la hiperrealidad en la obra de Paccha expresa un deseo ansioso que retorna a lo real que ha sido destapado como traumático (como en la parodia de la mostración pornográfica de la sexualidad presente en *Aprendiendo del maestro*), cuestionando así el deleite del espectador en la superficie de la obra. Para Foster, el hiperrealismo sella lo real de tres maneras: representando la realidad “como signo codificado”; reproduciendo “la realidad aparente como una superficie fluida”; y representando “la realidad como un acertijo visual” (Foster, 2001: 145-146). Estas vías de configuración de lo hiperreal tensan la visualidad al punto de desafiarla, provocando el “colapso sobre el espectador”. En ese sentido, la obra de Paccha te mira, te escruta por todos los lados, pretendiendo domar lo real y al fin recordándonoslo y recargando el trauma (148).

3.4. IRONÍA Y PARODIA: EL CUERPO COMO INTERTEXTO

En *Manual de zoología fantástica (Autorretrato)* (2006), Wilson Paccha nos presenta el registro fotográfico de un performance que aborda las implicaciones del cuerpo masculino enfermo. Paccha fotografía su cuerpo desnudo y recostado sobre su lado derecho en un sofá cubierto de un tapiz o cobija en el que se pueden apreciar estampados de flores y algunos rasgos de un pavorreal. Su brazo derecho está flexionado sosteniendo su cabeza. El rostro de Paccha es de una relativa tranquilidad que podemos apreciar en un leve gesto de sonrisa. En la piel de su cuerpo afloran muchas manchas como evidencia del contagio de la enfermedad. Sus piernas están entrecruzadas desde las rodillas hacia los pies; y a la altura de la pelvis Paccha ha retrotraído

¹⁶⁹ Lupe Álvarez citada por Cristóbal Zapata, en Zapata, 2007: 11.

su pene –como lo hace la estrategia identitaria transfemenina o travesti–, dejando entrever un pubis velludo que evoca la presencia de la vagina. Al pie de la foto consta un texto que, en un guiño a Barthes (Barthes, 1995: 29-47), ancla la imagen consignando cinco significados para la palabra “enfermedad” extraídos del Diccionario de la Real Academia Española (RAE, 2001: 911). Finalmente, y utilizando el marco del cuadro como expresión significativa, Paccha encuadra su representación en un barroco marco dorado que destaca por su tamaño, sensualidad y exceso.



Wilson Paccha, *Manual de zoología fantástica (Autorretrato)*, 2006.

Solo si examinamos el uso del recurso del encuadre barroco, podemos apreciar que Paccha se sirve de la ironía para parodiar las coloniales nociones

de clase, género y étnico-raciales que componen las políticas de representación y a partir de las cuales opera la mirada y el juicio públicos. Efectivamente, Paccha, al usar el marco barroco, autoriza a su cuerpo enfermo, racializado y con una inestabilidad identitaria remarcada en el ocultamiento de sus genitales, a ocupar un símbolo de distinción usado justamente para resaltar los canónicos cuerpos occidentales.

Y si examinamos la puesta en escena de su cuerpo, observamos cómo está planteada con contundencia la crítica al régimen visual heteronormativo, clasista y racista. Y es que tal es la configuración de este cuerpo propuesto por Paccha, que la contingencia de lo carnal orada esas políticas coloniales de la representación y nos permite entrever una corporalidad negada en el proyecto civilizatorio y renegada en los dispositivos corporales multiculturales que proponen una fagocitación visual de unos cuerpos en cuya diversidad se siguen inscribiendo los patrones patriarcales, racistas y clasistas. De hecho, esta movilización y desplazamiento de los indicadores coloniales de la representación, operan desde la ironía de los mecanismos de la masculinidad y desde la parodia del canon representacional occidental, que consigna en la carne no solo a lo femenino sino a los cuerpos racializados y a la corporalidad misma. Observemos con más detalle el funcionamiento de la ironía y de la parodia, constantes en el proyecto visual de Paccha.

En general, en la obra de Paccha la ironía opera en dos de sus dimensiones más importantes: por un lado Paccha, al llevar al límite las convenciones culturales las desborda ridiculizándolas, burlándolas, como en el caso del encuadre barroco. Por otro lado, en su estética hiperrealista Paccha logra enunciar justamente lo contrario de lo que expone; volviendo contingentes las zonas, lugares y prácticas corporales subyacentes en la superficie aparentemente plana de la representación, como lo podemos apreciar en esa suerte de mostración irónica de una masculinidad emasculada al límite, que justamente abre la percepción más allá de la complicidad o no con el juego burlesco. De hecho, si la placidez del cuerpo de Paccha en *Manual de zoología fantástica (Autorretrato)* nos remite a un estado reposado, la misma es una burla sobre el canon europeo y esconde un enunciado

convulso de la masculinidad. Ironía por tanto que consiste en decir lo contrario de lo que se quiere hacer entender; tropo que juega con la identificación hiperrealista pero que no logra eludir lo real sobre lo que se alza. Y es que la ironía en Paccha es contextual y relacional, hechos que desfasan al significante de su sentido literal para apelar al sentido figurado. Y si la ironía –que puede dejar indemne al enunciador en tanto el significante está cargado de connotaciones que, por actuadas, pueden contradecir las reales pretensiones del nihilista sujeto hablante– tiene el potencial de corregir los límites normativos ampliándolos, en la obra de Paccha la ironía es un mecanismo por el cual se cancela una norma, no se postula alternativa alguna y, a diferencia del nihilismo, apertura significaciones contradictorias que reposan en la dimensión indecible de lo real.

Y es que el cuerpo de Paccha en *Manual de zoología fantástica (Autorretrato)* logra, vía la ironía, ser un verdadero intertexto en la medida en que lleva inscritos, cual textos culturales, los registros identitarios étnico-raciales, de género y de clase en términos de fracaso y burla. La relación contextual de cada uno de estos textos es lo que genera la conmovión irónica. Y tal es la eficiencia procedimental de Paccha, que deja evidentes las articulaciones textuales de su obra “con prácticas sociales más amplias” (Crimp, 2005: 159) que operan como sistemas de reglas implícitas de significación, es decir, como su intertextualidad. Así, el cuerpo planteado aquí por Paccha, al enunciar la enfermedad como su nominación generalizadora, deja abiertos los discursos ante los cuales ese cuerpo es una deuda y una enfermedad. Surgen, entonces, el cuerpo de la inestabilidad identitaria; el cuerpo del placer intensificado en los dispositivos visuales fálicos como el de los pavorrales en el tapiz o cobija que cubre el sofá; el cuerpo de la masculinidad emasculada que espeta el despojo de virilidad al espectador, tanto como una denuncia así como una invitación deseante a la posesión y ocupación del cuerpo; el cuerpo racializado que no esconde ni disimula su identidad étnico-racial; el cuerpo del margen estético-racial que requiere de un encuadre canónico que pudiendo legitimarlo finalmente termina exaltando la ironía. En fin, cuerpos como textos discursivos sancionadores de la diferencia que hacen de la masculinidad hegemónica, el patriarcado y la colonialidad del

cuerpo sistemas que conmocionan no solo al cuerpo de la obra, enfermándolo, sino, y sobre todo, al del mismo espectador. Por tanto, el cuerpo propuesto por Paccha es un intertexto que posiciona el fracaso de la incrustación de la masculinidad occidental en el cuerpo andino.

Pero la intertextualidad en *Manual de zoología fantástica (Autorretrato)* no solo se hace evidente en el plano connotativo de la imagen. Si bien la densidad de las imágenes en Paccha evidencia los complejos mecanismos de la intertextualidad, esta se intensifica cuando Paccha apela a lo lingüístico. En la obra citada, un primer nivel de anclaje de las imágenes está dada por la inclusión del texto escrito, pero en lugar de limitar la significación, cada frase intensifica relacionadamente su potencial irónico. Destacamos cada frase por su importancia en la configuración del cuerpo como intertexto vía el recurso de la ironía:

“Enfermedad. f. *Med.* Alteración más o menos grave de la salud. fig. Alteración más o menos grave en la fisiología del cuerpo vegetal. fig. Pasión o alteración en lo moral o espiritual. fig. Anormalidad en el funcionamiento de una institución colectividad, etc. *profesional.* La que es consecuencia de un determinado trabajo” (Paccha, 2007: 15, el énfasis es el remarcado por Paccha en el cuadro y coincide con el propuesto en el *Diccionario de la Lengua Española* [RAE, 2001]).

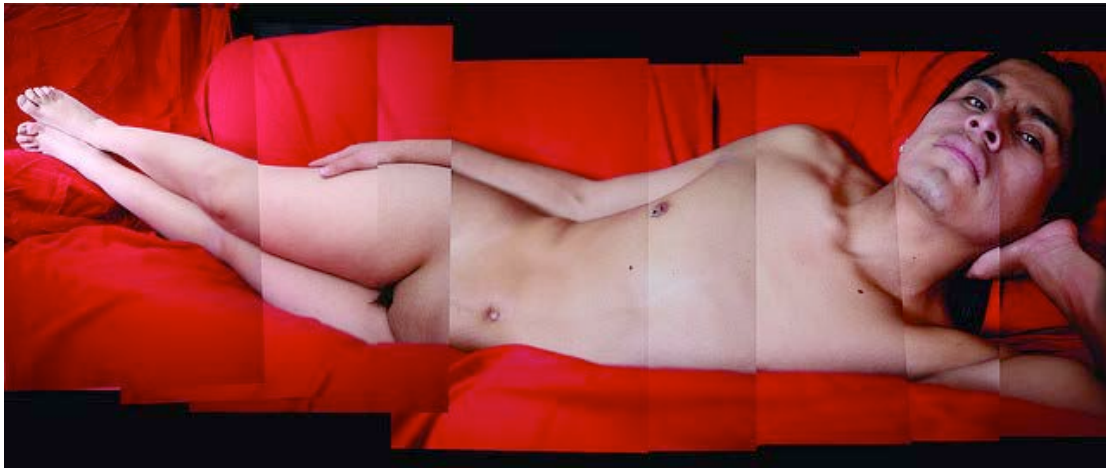
El cuerpo masculino de Paccha está enfermo, más o menos grave, no lo sabemos; su fisiología se encuentra alterada, quizá por una pasión o alteración de la moral o de lo espiritual. Es un cuerpo que por enfermo es anormal y disfuncional para la normatividad institucionalizada y colectiva. Finalmente, es un cuerpo enfermo por el trabajo. Como vemos, estas frases intentan controlar la connotación de la imagen, pero el contraste con la misma activa un mecanismo irónico que termina incidiendo en la proliferación de sentidos. Así, la palabra enfermedad deriva en una indagación sobre las molestias de un cuerpo cuasi-andrógino, travestido, portador de una masculinidad emasculada que teatraliza la castración: es un cuerpo pasivo, cuyas nalgas recostadas sobre la representación ambigua de las femeninas flores y del fálico pavo real,

evocan un cuerpo corrupto por la acción de la penetración. En ese sentido, el cuerpo enfermo de Paccha inquiere sobre las huellas visibles de la enfermedad: sobre la vergüenza que el cuerpo dañado espeta tanto al afectado como al espectador; una vergüenza que reescribe la condena moral sobre la transgresión del tabú del tacto, en tanto las manchas de la piel son huellas de contacto y de contagio que pueden ir desde el sarampión o la varicela, hasta cualquier enfermedad venérea. Es un cuerpo enfermo que además es racializado, en una desnudez total que no elude su inscripción étnico-racial, todo lo contrario, la potencia y desafía en su sensualidad expuesta.

Ahora bien, la ironía en Paccha se exagera aún más por el recurso de la parodia, que vuelve al cuerpo en un contenedor manifiesto de distintas inscripciones visuales cual pastiche (con la salvedad de que más allá de lo lúdico, el pastiche en Paccha sí es militante y, por tanto, habla de un hacedor y transfigurador de imágenes que conoce perfectamente las reglas del canon y los códigos de representación que transgrede al punto de provocar su disrupción). La parodia vuelve polifónica a la obra de Paccha en la medida en que la citación permite el ingreso de distintos enunciadores visuales que ponen a prueba su consistencia en el espacio de la representación. La peculiaridad de ese lugar coral de Paccha, es que su actitud paródica, que en principio lo enajena en la ambigüedad atracción/rechazo frente a lo parodiable, muy pronto deriva en una destitución de aquello que burlescamente nombra y emplaza.

Efectivamente, a diferencia de cierta estrategia paródica en la que lo que “se ‘actúa’ sirve para ocultar, si no ya para renegar de aquello que permanece siendo opaco, inconsciente, irrepresentable” (Butler, 2002: 329); la acción burlesca que acomete Paccha en la cita hace que la representación se abra, se fragmente y se desplace en función de develar lo que niega y reniega. Así, en *Manual de zoología fantástica (Autorretrato)*, el cuerpo masculino es parodiado desde distintos dispositivos que terminan fragmentándolo. Y para ello, Paccha parodia al canon: el cuerpo enfermo de Paccha, emasculado, sitiado por la heteronormatividad, racializado al punto de la provocación, opera como una parodia del cuerpo pasivo, yacente y canónico de lo femenino en el canon artístico occidental. De la *Venus de Urbino*, de Tiziano (1538), a la *Olimpia*, de

Manet (1863), pasando por *La Maja desnuda* de Goya (1795-1800) y *La gran Odalisca*, de Ingres (1814) (ver Anexo 3, figs. 21, 22, 23 y 24), lo femenino se representa como la zona desconocida, enigmática, indómita, inaccesible a pesar de la contingencia expositiva y pasiva del cuerpo desnudo. Sobre ese canon Paccha coloca al cuerpo masculino, con la misma fuerza provocativa que ya en Ecuador lo hiciera la artista Marcela Ormaza en el 2010, cuando dentro de la muestra “Identidades fragmentadas. El circo del cuerpo”, expuesta en Flacso-Ecuador, presentara *Adanes y Evos*.



Marcela Ormaza, *Adanes y Evos*, 2010.

Se trata de un montaje digital, en el que, parodiando el canon europeo del cuerpo femenino pasivo, se presenta a un hombre cuyos genitales están escondidos entre sus piernas simulando una feminidad que aparece tan teatral como perturbadora. Es un llamado al código europeo incorporado en la visualidad del interpretante que demanda el troceamiento y fragmentación del cuerpo femenino como expresión del placer visual que genera la escotofilia fetichista (Mulvey, 2001). Y es que la postura del protagonista lanza al espectador una mirada irónica que es imposible desasociarla de la parodia que, en su conjunto, es todo su cuerpo. Una parodia que termina fragmentando al cuerpo no tanto por la superficie de la representación sino por su demanda relacional en la cual la unicidad corporal es negada por la acción fragmentadora de la visualidad masculinista (Kristeva, 1988).

Pero en *Manual de zoología fantástica (Autorretrato)*, la parodia del canon artístico occidental encuentra sus vínculos más cercanos en el gesto apropiacionista del artista japonés Yasumasa Morimura que, con *Portrait (Futago)*, (1988-1990), “cuestiona los roles históricos, sociales y raciales” del cuerpo (O’Reilly, 2009: 40). Por la diferencia de tiempo entre ambas obras, es probable que Paccha haya tomado como referencia la obra de Morimura: el fálico pavorreal del sofá de *Manual de zoología fantástica (Autorretrato)* de Paccha nos recuerda a las grullas (animal míticamente fálico del Japón) que en similar lugar se encuentran en la obra del artista japonés; o el mismo gesto de entrecruzamiento de las piernas que evoca tanto la castración masculina como la indefinición identitaria. Además, en ambos artistas el énfasis en la racialidad, la docilidad y la pasividad construye un cuerpo emasculado que no deja de jugar con el deseo del otro.



Yasumasa Morimura, *Portrait (Futago)*, 1988-1990.

Pero mientras que en Morimura el cuerpo expuesto es atlético, de una musculatura bien definida y tensada, es decir, finalmente es un cuerpo joven, saludable y fácilmente digerible en la cultura del consumo gay, por ejemplo; el cuerpo de Paccha es un cuerpo yacente, impactado por la enfermedad,

marcado por la vergüenza. Mientras el cuerpo de Morimura es un cuerpo abyectado de la heteronormatividad, pero necesario para que esta funcione y, por tanto, fungible en la lógica fagocitadora del orden binario; el cuerpo de Paccha es un cuerpo abyecto, expulsado del discurso médico y previsto en la visualidad racializada del cuerpo mestizo-indígena. Es desde este componente que Paccha plantea cómo la racialización tolerada en la lógica multicultural, finalmente se convierte en una simbolización que impide reconocer en los cuerpos racializados a los cuerpos dolientes, carentes y perturbadores. La “herida colonial”, por tanto, no es solo un registro sociológico en el cuerpo de Paccha, sino una invitación a desestabilizar la política de representación que opera como pantalla que impide constatar la materialidad histórica, perecible de los cuerpos. Una herida tal que se revela en la emasculación histórica del cuerpo masculino indígena. De esta manera, la composición de esta obra historiza la “herida colonial” en unos cuerpos y unos sujetos concretos. *Manual de zoología fantástica (Autorretrato)* “rasga” la masculinidad hegemónica que opera como pantalla tamiz, como un verdadero dispositivo de simbolización, y nos acerca a ciertos atisbos de lo real corpóreo, a aquel placer pasivo, a la incrustación del tiempo en el cuerpo, a la apertura del cuerpo y a la tranquilidad ante la castración, aunque sea paródica. Así, un cuerpo racializado logra abrir y deconstruir la masculinidad gracias a la parodia.

3.5. IRONÍA, HISTRIONISMO Y TEATRALIZACIÓN

A lo planteado respecto de la ironía y la parodia se suma lo histriónico para configurar todo un proyecto visual teatral que domina gran parte de la obra de Wilson Paccha.

El histrionismo hace referencia no solo al carácter carnavalesco de la obra de Paccha, sino básicamente a su capacidad de llevar al límite las formulaciones temáticas y formales planteadas en el espacio plástico. Pero este es un recurso utilizado por el autor para la teatralización, que es una estrategia estética tan familiar en su cotidianidad como en su propuesta visual.

En el 2003, en una entrevista con Francisco Santana, Paccha planteaba en los siguientes términos sus puestas en escena tanto personales como artísticas:

Siempre me ha gustado estar en la boca de todos, quizás sea algo inconsciente, no sé por qué será, a lo mejor es por mi facha fea, por mi fea voz, por mi actitud de disfrazarme todo el tiempo, por vender una historia que no tengo. (Santana, 2003)

Ironía e histrionismo puestos al servicio de la teatralización, que en la sexualidad tiene una densidad perturbadora. De hecho, la sexualidad es el escenario recurrente de su representación, así como el *leit motiv* para que sus devaneos identitarios se hagan evidentes. En todo caso, la teatralización de Paccha revela una ansiedad por el lugar del deseo en la generización de los cuerpos. En ese sentido, en general su obra es un dispositivo teatral sobre los mecanismos de organización del género y, más específicamente, de la masculinidad. Así se entienden expresiones como esta: “En un barrio como el mío, uno tiene que crecer con la pose de malo o no sobrevives. Y eso se pega” (El Comercio, 2008). Y esa marca la traslada a su obra.

3.6. LA TEATRALIZACIÓN TRAVESTI

La pregunta por la correspondencia entre el deseo y la identidad va a ser recurrente en la puesta en escena de sus inquietudes identitarias. En el 2006 elabora *Travestis*, un óleo sobre lienzo de 70x150cm, en el que muestra tres cabezas, presumiblemente de hombres, cuyos cuellos devienen en un pie que calzan sendos tacones.

Esta asociación grotesca entre el cuerpo troceado y el fetiche del calzado, plantea a la visibilidad como componente esencial en la generización del cuerpo; y en su función el fetiche, con su poder de significación erótica para “tocar y manipular fobias, manías, sentimientos, deseos” (Bradley, 1999: 44). El género no solo se muestra, se lo actúa y para ello los objetos que lo evocan son potentes llamadores de deseo y ansiedad. Calzar el tacón supone

embonar al sujeto en el fetiche. El deseo termina troceando al cuerpo lo mismo que el género al sujeto. Ahí es cuando la ansiedad del yo masculino emerge: en la constatación de que la masculinidad no es una construcción sólida sino una actuación en tanto...

“...] el género ni es una verdad puramente psíquica, concebida como algo ‘interno’ u ‘oculto’, ni puede reducirse a una apariencia de superficie; por el contrario, su carácter fluctuante debe caracterizarse como el juego entre la psique y la apariencia (entendiendo que en este último dominio se incluye lo que aparece en las palabras). Además, este será un juego regulado por imposiciones heterosexistas, aunque, por esa misma razón, no puede reducirse a ellas” (Butler, 2002: 328).



Wilson Paccha, *Travestis*, 2006.

Así, en esta teatralización travesti, Paccha se asegura que el deseo y la seducción por la identificación identitaria sean desplazadas por la conmoción que, por cierto, forma parte de la eficacia procedimental con la que el autor plantea sus temas en tanto su obra pretende “meter a la gente en otra escena, provocar cosas sencillas y básicas, una carcajada, un disgusto, una inquietud, una vergüenza, que se sonrojen clandestinamente con su arte” (Santana, 2003).

3.6.1. LA TEATRALIZACIÓN TRAVESTI COMO NORMATIVA/DISIDENTE

La conmoción por la desidentificación propiciada en la acción travesti es recurrente en Paccha, lo que nos lleva a indagar en cómo esta teatralización evoca el deseo homosexual para, negándolo en su asunción, permitir que emerja la masculinidad en términos heterosexuales, no solo como necesidad normativa, sino para que permita aplacar las posibilidades de interrupción que el mismo cuerpo pueda suscitar desde su corporalidad más abierta, por tanto, femenina. Pero al mismo tiempo, la acción travesti va más allá de la puesta en escena del trasvase identitario para colocar la inestabilidad como una intensidad sígnica que hace que la estridencia de la composición se convierta en una angustiada pregunta por la teatralización de la masculinidad normativa.

En el 2006 Paccha se retrata en *Hombre-maniquí*. Es una obra que muestra en un plano medio el cuerpo troceado de un maniquí sin cabeza, sin brazos, sin pies, con una tira que ciñe su pecho por encima de dos senos voluptuosos, y otra colocada en la cadera a la altura del pubis. Lleva insertada en su parte superior la cabeza del propio pintor. Además de los miembros amputados, destacan en la composición la acritud de la mirada, el entrecejo fruncido y la boca abierta que deja ver una dentadura malformada con la falta evidente de algunas de sus piezas. Y destacan además los conos violetas, del mismo color del cabello del personaje (que por cierto es el color que el pintor usa regularmente) en la punta de los pezones; y la presencia de tres pimientos que parecieran estar clavados en su pubis.

Por representaciones como esta algunos críticos encuentran gestos surrealistas en la obra de Paccha (Zapata, 2007), y razón no les falta en tanto “toda obra de arte, literaria o fílmica que sea inconexa, alucinatoria o deshilvanada, es probable que se la llame ‘surreal’ ” (Bradley, 1999: 74). Por momentos, la composición nos recuerda a la acción misógina de desmembramiento del cuerpo femenino en el Surrealismo. Pero a diferencia del cuerpo femenino que se trocea, desmiembra y fetichiza para ser poseído, el cuerpo fragmentado de Paccha provoca repulsa. Su androginia, lejos de ser el ideal del surrealismo (Juanes, 2006), es una violenta composición que resulta

de la instauración de la cabeza decapitada del pintor en el cuerpo intervenido del maniquí.



Wilson Paccha, *Hombre-maniquí*, 2006.

El uso del travesti en Paccha rompe de manera grosera pero contundente la operática del género. Y lo hace en dos niveles: primero, remarcando la discontinuidad entre sexo y género; y luego haciendo evidente la operática del género como performativa, es decir, mostrando cómo el discurso que nombra contiene además obligaciones y sanciones. A este travesti no le interesa conducir el deseo homosexual hacia la heterosexualidad

normativa, ocultando así los mecanismos constitutivos de la masculinidad. El travesti en Paccha remarca lo artificioso de la relación directa y continua entre sexo y género, y de la naturalización de los términos de dominación del género y la sexualidad. Así, la acción travesti saca del cuerpo la verdad de la designación de un original, y pone en evidencia que la “identidad original sobre la que se articula el género es una imitación sin origen” (Butler, 2007: 269). De esta manera, la acción travesti deja abierta la herida del cuerpo que se atreve a desafiar las biopolíticas de definición identitaria. Así, al desafiar los atributos de género, estos cuerpos se vuelven “total y radicalmente *increíbles*” (275).

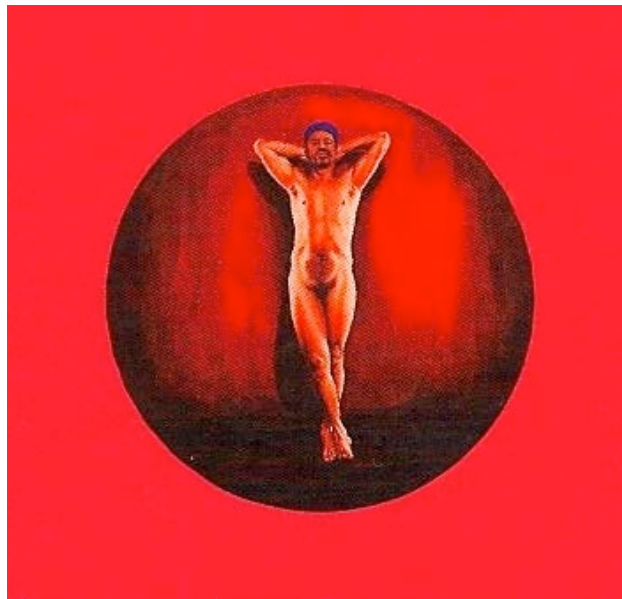
Esta es una acción de develamiento de los mecanismos del género, que se vuelve política en tanto indaga sobre el poder de la mirada en la clasificación y desmontura violenta del cuerpo. Paccha logra así dejar abierta la pregunta por los dispositivos y lógica de la opresión como “tarea crucial, no con el objetivo de hacer una clasificación de opresiones, sino porque es probable que cada opresión guarde una relación excepcionalmente indicativa con ciertos nudos característicos de la organización cultural” (Kosofsky Sedgwick, 1998: 48). Y este travesti de Paccha vuelve contingentes y manifiestos los mecanismos y contenidos de la opresión generizada del cuerpo.

3.6.2. EL TRAVESTI EN LA HIPERREALIDAD

Líneas arriba nos referíamos a lo hiperreal como la estrategia por la cual el significante se eleva sobre lo real pretendiendo superarlo, negarlo o aplacarlo pero, en todo caso, dejando su presencia latente. En Paccha, la acción travesti juega con las estéticas populares traídas desde los medios de comunicación, generando una suerte de ubicuidad pero al mismo tiempo de extrañamiento. Esa tensión entre identificación y distancia inscribe el tratamiento del sujeto travesti de Paccha en la estética hiperreal, tal como lo han hecho artistas como Cindy Sherman cuya obra genera “un estado de

ánimo que se sitúa fuera de la experiencia cotidiana y que, sin embargo, es reconocido y compartido por el público”.¹⁷⁰

Entre 2007 y 2009 Paccha produce algunas figuras travestis desde la estética hiperrealista. En el políptico *Autorretrato* del 2007, una de sus piezas muestra en un plano entero a un pintor desnudo, de pie, con los brazos levantados detrás de la cabeza y las piernas cruzadas. El pintor, evocando el gesto de ocultamiento del pene propio del travesti, de algunos transformistas y *drags* y de los transexuales femeninos, vuelve a empujar hacia atrás su pene, ocultándolo en el cruce de las piernas: el resultado es un cuerpo masculino sin pene, castrado. Sorprende que ante la amputación figurada del miembro viril por excelencia, el rostro del pintor sea el de tranquilidad al punto de mostrar una relajada sonrisa.



Wilson Paccha, *Autorretrato*, 2007.

En 2009 el autor se autorretrata nuevamente travestido en tres obras. En ellas, y en algunas otras que trabajará más adelante, algunas de las cuales nosotros incluimos en esta investigación, el artista prescinde de los títulos y los textos (solo numera los cuadros) para dejar abierta la connotación en el interpretante. Así, en 8 un fondo fucsia abre una circunferencia que permite ver

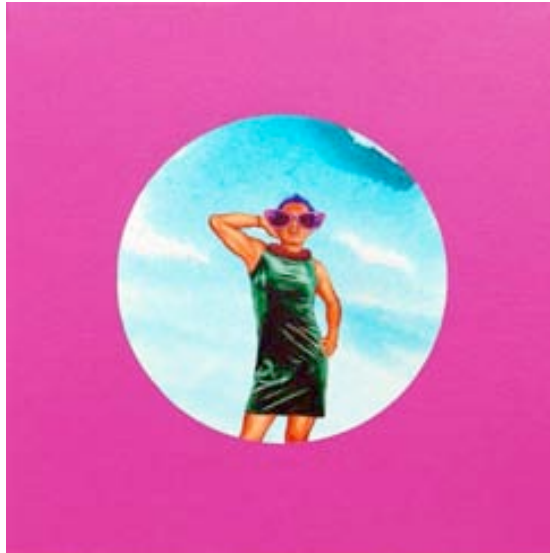
¹⁷⁰ Verena Lueken citada en Martínez Oliva, 2005: 359.

al pintor en un plano americano sobre un cielo claro y azulado y ligeramente nublado. El pintor se encuentra en una pose relajada, con los brazos tras la espalda y las piernas cruzadas. Lleva puesto un vestido corto y ceñido, sin mangas y que tiene un pronunciado escote que insinúa dos senos. A la altura de la cadera, lo apretado y ajado del vestido deja apreciar un abultamiento en la zona del pene.



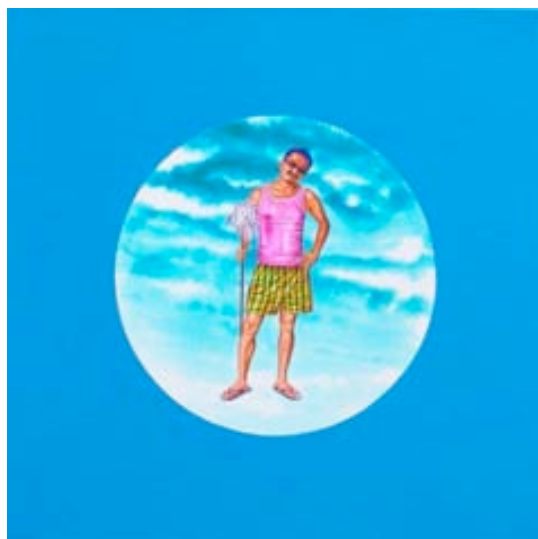
Wilson Paccha, 8, 2009.

En 21, el pintor se autorretrata nuevamente en un plano americano, dentro de una circunferencia que deja ver un cielo claro y azul. La circunferencia abre, al igual que en 8, un fondo fucsia intenso. En esta ocasión, el pintor lleva puesto un vestido marrón, sin mangas y sin escote, y cuyo largo está por encima de las rodillas. Culmina el vestido en su parte superior una especie de boa roja. Esta vez, el pintor lleva una gafas veraniegas enormes, y su musculado brazo derecho está levantado y colocado por detrás de la cabeza. El brazo izquierdo está levemente flexionado al igual que la cadera sobre la cual se apoya este brazo. Es un gesto muy cercano a las poses convencionales del modelaje.



Wilson Paccha, 21, 2009.

En 9, Pacha se autorretrata en un plano entero. En esta ocasión su cuerpo está colocado en un cielo azuladamente nublado dentro de una circunferencia que irrumpe en un plano azul-celeste. La acción travesti de Paccha esta vez está dada no por su cuerpo sino por los objetos que porta y que son alusivos a las tareas domésticas que han sido asignadas histórica y culturalmente a las mujeres. Pacha, en bóxer amarillo, con una camiseta blanca, con chanclas y gafas, y en gesto de desdén en su rostro, lleva en su mano derecha una fregona que, por su aspecto, revela que ha acabado de ser usada.



Wilson Paccha, 9, 2009.

¿Qué es lo que pregunta este reiterado e hiperreal gesto travesti de Paccha? Sin duda la primera respuesta tiene que ver con lo que la teatralización del género niega y reniega. El travesti en Paccha revela la voluntad del pintor para hacer de su cuerpo “el principal campo de las políticas de identidad” (O’Reilly, 2009: 8); el significante más poderoso que permita “desvelar la ficción de toda conformación identitaria normativa” (Zapata, 2008: 48). En ese sentido de develamiento, el travesti hiperreal de Paccha opera como metáfora de aquella masculinidad heterosexual que se construye a sí misma negando toda forma de feminidad.

El travestismo ofrece, pues, una alegoría de la *melancolía heterosexual*, la melancolía mediante la cual se forma el género masculino partiendo de la negación a lamentar lo masculino como un objeto posible de amor; a su vez, el género femenino se forma (se adopta, se asume) a través de la fantasía incorporativa que excluye lo femenino como objeto posible de amor, una exclusión nunca deplorada, pero ‘preservada’ mediante la intensificación de la identificación femenina misma. En este sentido, la lesbiana melancólica ‘más auténtica’ es la mujer estrictamente heterosexual y el gay melancólico ‘más auténtico’ es el hombre estrictamente heterosexual. (Butler, 2002: 331)

Por tanto, el travesti hiperreal de Paccha deja en evidencia que la heterosexualidad está fuertemente marcada “por las influencias y los deseos hacia personas del mismo sexo, y viceversa para las aparentemente homosexuales; [...] la identidad heterosexual masculina y la cultura masculinista moderna puede que para su preservación necesite la cristalización expiatoria de un deseo masculino hacia personas del mismo sexo que esté extendido y que sea, sobre todo, interno” (Kosofsky Sedgwick, 1998: 113).

Así, esa negación además se vuelve melancólica. El travesti hiperreal lleva inscrita las marcas de lo que ha negado la masculinidad, pero al no ser una afirmación completa de la feminidad increpa sobre la renegación del cuerpo y sobre la mirada fálica como requisitos para que la masculinidad normativa y heterosexual emerja. Es un travesti que encierra el acuerdo para tolerar la falsedad de lo expuesto, pero en la seducción de los trazos convoca

una perturbación tal en el espectador que debe ser ocultada: estrategia de la masculinidad y de la generización de los cuerpos “por medio de la cual esos rechazos de por sí son rechazados, doble rechazo que acentúa la estructura de la identidad mediante la absorción melancólica de quien, en efecto, se pierde dos veces” (Butler, 2007: 123).

En general, el travesti activa un deseo relacional en el que la masculinidad abierta se nos revela pero a la vez provoca en el espectador una conmoción física que se guarda en secreto. La revelación del cuerpo masculino abierto es un suceso observado con alarma por la pretensión universalizadora que configura la masculinidad como cerrada en sí misma. Esa conmoción debe ser retrotraída al ámbito del secreto y consumida, por tanto, desde una actitud minorizadora (Kosofsky Sedgwick, 1998). Así, en el travesti hiperreal de Paccha coinciden en tensión lo universal y lo minoritario disciplinados por la dupla revelación/secreto, por la cual la homosexualidad alegórica que se presenta puede ser rechazada y ocultada en similares términos teatralizantes.

Además, en la acción travesti de Paccha la dupla revelación/secreto se muestra altísimamente erótica y normativa en tanto se inscribe en las políticas del deseo que enlazan tanto al opresor como al oprimido. La peculiaridad del travesti en Paccha es que muestra no solo las inconsistencias, “incoherencias y contradicciones de la heterosexualidad forzosa” (Kosofsky Sedgwick, 1998: 107); sino que, por efectos del troceamiento monstruoso del cuerpo, en unos casos, y por la inscripción de la racialidad marginal, en otros, impide la afirmación negativa o, al menos, la vuelve más perversa de lo que es. En ese sentido, el travesti hiperreal no juega con identidad alguna, salvo la étnico-racial; destituye el deseo por la identidad generizante antes de que surja. Ni masculino ni femenino ni trans ni intersex ni andrógino: el artista travestiéndose muestra “como las personas se diluyen detrás de los clichés impuestos por la sociedad, desaparece detrás de la máscara de los estereotipos” (Martínez Oliva, 2005: 360).

Este travesti en Paccha es el resultado patético de lo que las políticas de generización le hacen al cuerpo. Y como cuerpo despojado de su integridad,

cooptado por un deseo que lo trocea y por una mirada masculinista que lo fetichiza, este cuerpo travesti es un despojo seductor y repelente a la vez, que se instaura como fronterizo, retando “los límites contingentes de lo que será y no será designado como realidad” (Butler, 2006: 51).

El travesti hiperreal de Paccha, en la medida que evidencia cómo la masculinidad heterosexual se constituye en la renegación de lo homosexual, abre también preguntas a las políticas de inclusión que han hecho de la identidad un fin en sí mismo y no una apuesta estratégica y transitoria por la diferencia. Por ejemplo, la heteronormatividad subyacente en las políticas identitarias corporativas gais activa, como lo hace la masculinidad hegemónica, una identificación en contra de lo femenino y, para ir con el travesti de Paccha, en contra del cuerpo indígena y marginal. La apuesta estética hiperreal de Paccha deja abiertas, por tanto, las preguntas por las emociones de “incorporación, disminución, inflación, amenaza, pérdida, reparación y negación” (Kosofsky Sedgwick, 1998: 81) que las políticas de la identidad oficiales inscriben normativamente en los cuerpos diferentes. De ahí que el travesti hiperreal de Paccha emplace la indefinición identitaria que coexiste “con un proyecto igualmente incesante de negación, postergación u omisión de su satisfacción” (75).

En ese sentido, el travesti hiperreal de Paccha también expresa la futilidad de la acción travesti en términos carnavalescos, es decir, como condición para que la normatividad se refuerce. El travesti de Paccha justamente cuestiona aquella acción normatizadora travesti que en la teatralización de la homosexualidad no solo la expone, sino la reniega en la convención de su transitoriedad, de su inocuidad y de su necesidad para que la transgresión festiva de paso a la estabilidad de la representación masculina. De ahí que el travesti hiperreal sea perturbador y normativo en una sociedad como la ecuatoriana, que anualmente tolera la acción travesti en la práctica popular del “Año Viejo”.¹⁷¹ Efectivamente, en Ecuador el 31 de diciembre el travesti es

¹⁷¹ Un excelente trabajo fotográfico y analítico sobre esta práctica cultural de la masculinidad se la puede encontrar en Vera, María Pía, ed., *Los años viejos*, Fonsal, Quito, 2007.

autorizado en una cultura que tolera por unas horas el trasvase de unos íconos femeninos a unos cuerpos masculinos, generalmente jóvenes, que por esa noche lloran, cual metáfora gerontológica, la muerte del año viejo. En esas circunstancias de travestismo autorizado...

[...] el cuerpo masculino se vuelve vehículo de encarnación de la mujer alocada, desenfadada, audaz, sexualmente agresiva; parodia, imitación caricaturesca, siempre exagerada, que sirve para disfrazar la exhibición de lo prohibido. Irónico ritual de media noche donde sólo a los hombres les es permitido invertir las relaciones establecidas mientras –como de costumbre– las mujeres permanecen ocultas tras el escenario. (Coba, 2007: 121)

No obstante la tramoya normativa del travesti, esta teatralización no deja indemne al parodiador. En una pequeña etnografía alrededor de la celebración de la fiesta de “Año Viejo”, Liset Coba interroga a uno de sus informantes:

Entonces le pregunto: ¿Qué se siente vestirse de mujer? “Pues, te entra un vientito helado por debajo. ¡Ja!”. Orgullosa de exhibir una sexualidad paródica, Luis gira y alza la pierna; el cuerpo rebelde se abre al mundo, desbordante rompe los ropajes que lo aprisionan y entra en contacto con el mundo del que se halla escindido el resto del año [...] Su valentía transformista es prueba de virilidad creativa, incontrolable [...] El cuerpo rebelde es un cuerpo grotesco, la exageración forma parte de la afrenta. (Coba, 2007: 127)

3.7. LA DESMESURA DEL FALO: LA PRUEBA VIRIL

Paccha empieza su trabajo en los años noventa, una década en la que los medios de comunicación globales posicionan un tipo de masculinidad normativa, y la obra del pintor no deja de reaccionar en términos frenéticos y ansiosos a este tipo de masculino que pronto lo reconoceremos como dispositivo biopolítico exitoso y profundamente perturbador. De hecho, el reiterado priapismo en los personajes de Paccha y que estructura gran parte de su obra, justamente aparece desde sus iniciales obras como *Radiografía de*

una guatita (1999), y no deja de hacer alusiones a los íconos masculinizantes mediáticos. Por lo tanto, el gran contexto de representación de la masculinidad en Paccha es el escenario propuesto a escala global por los medios de comunicación. En dicho contexto, la obra de Paccha se suma a la de los artistas que en las últimas décadas del siglo XX logran que la masculinidad deje de ser el marco estructural y estructurante que ha sido a lo largo de la historia del arte en occidente, “para pasar a ser tema a representar y analizar” (Martínez Oliva, 2005: 22).

Revisemos justamente a modo de contexto de significación, este tipo de masculinidad globalizada.

Desde los noventa, el canon corporal que difunden las corporaciones mediáticas globales es la de un cuerpo sano, joven y atlético. Luego de la profusión de andróginos que dominaron los videoclips en la década anterior, en los noventa las corporaciones mediáticas restituyen la imagen masculina poderosa a escala global, tan puesta en cuestión desde el *hipismo* en los sesenta y aminorada en lo unisex en los ochenta. Tal reconversión de la imagen masculina amplifica a nivel global una masculinidad hiperbólica que lidera el reordenamiento geopolítico expresado en la invasión a Irak – compensando así un supuesto déficit de virilidad que pudiera haber ocurrido como consecuencia de la guerra de Vietnam (De Diego, 1992; Gabbard, 2008)–; que además protagoniza simbólicamente el enfrentamiento del imperio contra todos los movimientos de emancipación alrededor del mundo; que se muestra como expresión sólida de un tipo de virilidad que conmina al orden sexual binario trastocado por la disociación entre sexualidad y reproducción y el asenso de los movimientos feministas (Feher, 1990); que recrea una masculinidad cerrada y heteronormativa como respuesta a la precariedad que las prácticas homosexuales estigmatizadas por la epidemia del Sida van a consignar sobre el cuerpo masculino (Guasch, 2000). Así, los cuerpos de Arnold Schwarzenegger y Sylvester Stallone, que desde los ochenta venían enfrentando a nombre del imperio la amenaza del comunismo, en los noventa serán el canon refulgente de una masculinidad que no cesará en presentarse compacta, conminadora y mesiánicamente heteronormativa.

Justamente, Beatriz Ferrús (2005) ubica cómo esa refulgencia del modelo de musculatura hiperbólico no es libre, todo lo contrario, contiene una autonomía relativa y hasta cómplice con el consumo global capitalista en tanto el ideal corpóreo vende, y aún más desde los años noventa.

Tanto el culturismo como la cirugía estética son procesos de transformación corporal que eluden la diferencia, que buscan ser “igual que”, parecerse a un ideal de reconocido prestigio estético y económico, un cuerpo que vende. Es frecuente que en las intervenciones de cirugía estética se demande una nariz o unos labios como los de algún miembro de star system, al igual que lo es que un culturista quiera diseñar sus bíceps de manera parecida a alguno de los campeones del título de Mister Olimpia. No en vano Arnold Schwarzenegger sigue siendo el mayor icono culturista. Mientras las muchachas anoréxicas persiguen un ideal de delgadez semejante al de las modelos de pasarela. Desde aquí no deja de resultar alarmante como la subjetividad de occidente está virando desde la política de la diferencia a la política de la imitatio, en una especie de retorno a lo que Foucault llamó el tiempo de lo Mismo. (Ferrús, 2005: 106)

Y es que desde los años noventa, esta imagen de la masculinidad hegemónica será la que consumiremos a nivel global y para la cual trabajarán la cosmética, la medicina, la industria de la moda y, ciertamente, las industrias del entretenimiento y los medios de comunicación (Ferrús, 2005), como expresión de las consagradas globalización cultural y mundialización económica (Mattelart, 1998). Esta será una masculinidad de laboratorio, que debajo de la estética del cuerpo joven, sano y atlético, se impondrá como férreamente normativa:

El *body building* [...], lujoso, higienista [...], se apoya en alguna forma de ideal, aunque sea débil y contrahecho. En efecto: si el clasicismo de los Bronces parte de un ideal estético (la medida) que homologa también ideales físicos (el canon), éticos (la perfección) y pasionales (la admiración); si el clasicismo de Rambo parte de un ideal ético (la pureza), que homologa ideales físicos (el mismo canon), estéticos (la seducción) y pasionales (la identificación); el

hombre ideal del *body building* parte, en cambio, de un absoluto físico (el bienestar), que homologa los acostumbrados ideales éticos (la sanidad), estéticos (la seducción) y pasionales (nuevamente la admiración). (Calabrese, 1994: 205)

Pero no se trata de un cuerpo inocuo e inocente, ya su inscripción en el militarismo da prueba de ello. Su carácter preceptivo y mandatorio hace de la obligatoriedad de su copia una reinscripción de la fantasía en términos fallidos, en tanto “el cuerpo fantaseado nunca se puede concebir en relación con el cuerpo real; sólo puede concebirse en relación con otra fantasía culturalmente instaurada, la que confirma el lugar de lo ‘literal’ y lo ‘real’ ” (Butler, 2007: 160). De hecho, detrás de la masculinidad hiperbólica, el cuerpo masculino global es un significante que articula unos presupuestos prevalecientes en la masculinidad en occidente y que tienen que ver con el control corporal vía la higienización del cuerpo, la estandarización de un ideal estético vía el deseo y la seducción, y el despliegue de poder patriarcal sobre los cuerpos de las masculinidades disidentes, los cuerpos femeninos y los feminizados.

El consumo de este ideal corporal desde la década de los ochenta en ciertos entornos homosexuales masculinos, va a dar cuenta de cómo este patrón masculinizante activa lecturas paradójicas o, al menos, contradictorias, motivadas por la resignificación y reterritorialización del deseo (D’Emilio, 2006). De hecho, muchos homosexuales masculinos consumirán esta imagen hiperbólica de la masculinidad, sea ajustando sus cuerpos a ese modelo o reconvirtiéndolo como lugar preferente de la conquista amorosa y sexual. Así, esta asunción del canon actualizará el culto al cuerpo masculino tan generalizado en los clubes masculinos homosociales de Alemania de inicios del Siglo XX (Martínez Oliva, 2005) y en los clubes de culturismo y nudismo de muchos países de Europa en ese mismo tiempo (Ewing, 1996). El cuerpo masculino hiperbólico se convertirá en sí mismo en una paradoja: por un lado es el cuerpo sólido y cerrado que protagoniza la escalada global y mediática del militarismo y la guerra y que sigue siendo el ideal masculino heroico presente en distintos escenarios mediáticos en los que la prueba viril se presenta de manera manifiesta o latente; y a la vez es el objeto del deseo y de

la fantasía homosocial y homosexual, presto lo mismo a emularse que a capturarse y subyugarse.¹⁷² De ahí que esa corporalidad de laboratorio sea una oportunidad para observar su fortaleza y también su precariedad.

La masculinidad que presenta Paccha se elabora precisamente en este contexto; y al dejar el pintor permear su obra por los íconos de las culturas mediáticas globales, examinaremos cómo se construye esta masculinidad hiperbólica y qué articulaciones opera en relación a las variables de discriminación que se inscriben en los cuerpos, sujetos y poblaciones que no cumplen con la imagen que se prescribe como emulable.

Cuando Paccha en el 2011 pinta *Estirando la pata*, nos presenta una metáfora de la agonía viril, expresada en el cuerpo yacente de un toro en el cual ubicamos ciertos elementos que denotan una suerte de deposición de las actitudes virilizantes que dominan sintomáticamente la obra del pintor. Para comenzar, este toro ocupa todo el lugar central de la representación; está ubicado en un paisaje verdoso de cielo azulado, algo nublado; a nuestra derecha de la representación ubicamos en perspectiva y a la lejanía, un camino que lleva directamente a un volcán que está erupcionando.

¹⁷² El consumo de la imagen masculina militarizada y guerrerista ha sido valorada como un mecanismo de resignificación del cuerpo masculino, en tanto, por ejemplo, este se ofrece pasivo a una multiplicidad de miradas que, activas, lo escrutan, lo juzgan, lo penetran, lo vulneran (Gabbard, 2008). No obstante, su presencia dominante en cierta imaginería homosexual, que va desde las celebraciones más estandarizadas del orgullo gay, hasta el consumo en la cultura del ocio como la moda y la pornografía, revela que esta imagen no promueve *per se* una asunción crítica y política entre los consumidores de dicha imaginería (Foster, 2001; Martínez Oliva, 2005; Almeida y Vásquez, 2010; Iosa, Rabbia, 2011).



Wilson Paccha, *Estirando la pata*, 2011.

A nuestra izquierda podemos ubicar una figura humana andrógina (lleva una camiseta roja ceñida que destaca sus pechos, sus nalgas y caderas son prominentes, sus labios están pronunciadamente pintados de rojo, y lleva una barba un poco crecida.¹⁷³) Esta figura vuela de izquierda a derecha del cuadro, y lanza una piedra al toro que ha girado la cabeza y la observa con alegría. Ubicado en un plano entero, el toro yace, con el cuerpo recostado sobre sus patas delanteras y la enorme cabeza girada hacia la izquierda de la representación. Al pie del toro, a su lado derecho, una reproducción en miniatura de un pintor que observa la escena entre la figura andrógina y el toro, mientras escondido detrás de una paleta de colores, estira la mano como si en ese momento registrara en presencia de la representación a la misma

¹⁷³ En palabras de Paccha, esta figura es un homenaje a Luigi Stornaiolo, a quien considera uno de los pintores más importantes de Ecuador: “Obsérvese que el ser volador que viene lanzando una piedra, es un personaje de un cuadro de Stornaiolo”, (Paccha, 2011).

representación.¹⁷⁴ La cabeza y los brazos del pintor están ensartados, como si estuvieran protegidos, en el caparazón de un insecto, probablemente un escarabajo. Llama poderosamente la expresión del rostro del toro: contiene tres ojos (figura común en la representación del cuerpo masculino de Paccha);¹⁷⁵ lleva una cornamenta a modo de unicornio y en un gesto sonriente su hocico entreabierto deja ver una dentadura escasa y en pésimo estado. El resto del cuerpo destaca por la ostentosa falta de pelo en algunas partes del cuerpo.



Wilson Paccha, *Estirando la pata*, 2011 (detalle).



Wilson Paccha, *Estirando la pata*, 2011 (detalle).

¹⁷⁴ Sobre esta imagen Paccha señalará que es un homenaje a Jorge Velarde, otro de los artistas que Paccha considera uno de los más importantes del país: “el pequeño “escarabajo” con una paleta de pintura en la cabeza, es invención de Velarde” (Paccha, 2011).

¹⁷⁵ Paccha señala que esta representación es una puesta en escena de él mismo: “El Toro deforme y de tres ojos, representa al propio Licenciado Wilson Paccha” (Paccha, 2011).

Los tres elementos de la representación dialogan en función de acentuar el gesto dramático del cuerpo y el rostro del toro: el volcán en erupción, el andrógino que arroja la piedra sobre el cuerpo yacente del toro, el pintor documentalista resguardado en una frágil coraza que le protege de la voluptuosa figura del toro convergen ante el cuerpo de un toro cansado cuya mirada se encuentra extraviada entre la vista al espectador, a un lugar de fuga de la misma representación y, con el globo ocular derecho desorbitado, hacia el cuerpo andrógino que arroja la piedra. Si “el ojo es sin duda uno de los órganos privilegiados que hace las veces de pene/falo” (Aliaga, 1997: 57), poseer tres ojos –más allá de que el tercer ojo remita a una posible profundidad en la observación–, acrecienta el carácter inquisitivamente fálico de la mirada. Y si esta preexiste al sujeto, en tanto este ocupa una mirada normada por una visualidad definida históricamente, el gesto de la mirada triplicada se nos presenta como una voluptuosa acción que lo mismo que acrecienta el deseo desmedido por el cuerpo, inquiera con acritud sobre el lugar de la mirada del mismo espectador. Es una mirada-cuerpo-falo que aun yacente y desbordada, pareciera seguir trabajando para ese falo que refulge en la cornamenta superior.

Frente a una cultura corporal masculina validada en la miralidad, la representación de Paccha muestra el cansancio que esa mirada le reporta al mismo cuerpo. El cuerpo raído del toro –consecuencia probable del enfrentamiento viril en el que la parte femenina del andrógino se disputa como parte de la economía de los bienes simbólicos que beneficia exclusivamente al orden binario y heteronormativo–, es un cuerpo que se presenta cansado, diríamos agónico, pero que, como sucede en la masculinidad hegemónica, aun en estados de precariedad del cuerpo, la prerrogativa viril se muestra, se expone, como en el refulgente cuerno.

Si los cuerpos masculinos de los noventa privilegiaban el cuerpo joven, atlético y sano, este toro muestra la decrepitud de ese cuerpo, que no obstante su caída en la decrepitud, sigue respondiendo, aunque patéticamente, al llamado viril. En este cuerpo fatigado, leemos el cansancio del pintor después

de lustros de incidir en un tipo de representación que hace de la virilidad y el priapismo su lugar recurrente de significación.

3.7.1. LA PRUEBA VIRIL EN LA MASCULINIDAD RACIALIZADA

La virilidad fatigada (pero virilidad al fin), que Paccha nos presenta en *Estirando la pata*, llega después de una insistente representación de falos y de gestos viriles en la obra del pintor. Tales gestos pueden ser leídos como un acto de traducción cultural de los parámetros globales de la masculinidad hegemónica al devenir concreto de unos cuerpos andinos y marginales que se debaten entre la emasculación del cuerpo andino como acción de la racialización del poder y la necesidad de una representación masculinizante que exprese la presencia del poder patriarcal en la sociedad.

En las representaciones del cuerpo masculino en Ecuador, hemos señalado como las élites culturales y los grupos mestizos ocupados de la gestión cultural y la producción artística, configuraron unos cuerpos masculinos como sinónimo de la subalternidad y la marginación. El indigenismo y la neofiguración plantearon unos cuerpos masculinos fatigados y oprimidos por el poder; y la insistencia de estos temas de representación terminaron reinscribiendo en los cuerpos mestizos –y sobre todo indígenas–, una suerte de fatalidad con la que la conquista y la colonización resignó a las poblaciones indígenas a la no humanidad.

En este contexto, los cuerpos masculinos hegemónicos blancos, guerreristas, e hiperviriles insertos en la globalización, acentuarán la percepción de emasculación con que las poblaciones masculinas andinas han sido representadas ya sea en el Paisajismo, el Costumbrismo, el indigenismo o la neofiguración en Ecuador. Emasculación, que junto a la hipersexualización, no solo que han servido para exotizar la masculinidad en las excolonias europeas, sino que además han insertado en los cuerpos una suerte de

vocación, de ideal de destino¹⁷⁶ que va a complicar la representación de la masculinidad en los andes, en este caso, y que permitirá, como en el caso de Paccha, abrir las articulaciones que sostienen a la masculinidad hegemónica como expresión de los sistemas coloniales, patriarcales e imperiales.

En la población afro de las excolonias, el cuerpo masculino estandarizado reposa en un entretejido cultural, ideológico y político que deviene en estereotipos racistas desde donde no solo son evaluadas estas poblaciones desde fuera, sino que, en términos internos, forman parte de lo que Fanon llamó la “epidermización” del racismo (Fanon, 2009) y la subjetivación del poder colonial en los cuerpos de los colonizados. La dimensión carnal y casi caníbal de la sexualidad afro, expresada en la imaginería de la potencia sexual y de la amenaza constante de violación – sobre todo a mujeres no afro–, no solo revela los temores desde donde la masculinidad blanco-europea ha planteado su proyecto civilizatorio, sino que sirve de dispositivo eficaz de control de unas masculinidades que no podrían ir más allá de su propio cuerpo. Esta hipersexualización de los cuerpos afro es tan fuerte, que a nuestro modo de ver artistas críticos de la masculinidad como Robert Mapplethorpe, al estetizar en demasía la configuración étnica del cuerpo desnudo afro, devinieron en una reinscripción del exotismo y los estereotipos sexuales con que estas poblaciones han sido valoradas.¹⁷⁷

La masculinidad latina estereotipada se inscribe en la tradición anglosajona de validar esa masculinidad en tanto zona de placer perverso. Los cuerpos adolescentes, sensuales y dóciles que Wilhelm Von Gloeden retratará entre 1890 y 1914 en la mediterránea Taormina, expresan el canon con que la masculinidad hegemónica blanca y anglosajona ha construido la tensión entre Próspero y Calibán para referirse a la masculinidad denominada latina. Si la

¹⁷⁶ Para Bourdieu las vocaciones y el ideal de destino realizan la subordinación bajo las figuras de sumisión, amabilidad, docilidad, entrega, abnegación. Las vocaciones son la anticipación fantástica de lo que el lugar promete y lo que el lugar permite (Bourdieu. 2000: 77).

¹⁷⁷ Por ejemplo, *Black Book* no solo plantea problemas al momento de legitimar los cánones artísticos modernos que Mapplethorpe actualiza en la fotografía. Esa misma legitimación inscribe en los cuerpos una suerte de absoluto masculino en términos de reinstaurar los valores de la virilidad, la potencia sexual y la autosuficiencia. Ver: Mapplethorpe, 1999; Martínez Oliva, 2005.

obra de Von Gloeden “interesa, retiene, distrae, maravilla y se tiene la sensación de que todo el placer procede de una acumulación de contrarios” (Barthes, 1995: 199), es porque justamente así, exotizando, se apacigua el enfrentamiento con lo desconocido. Este componente normatizador está presente en la noción de masculinidad que surge en el contexto mediterráneo y que va a enraizarse en la zona Caribe, esto es, los pueblos del Caribe Atlántico, pero también en los de las costas sudamericanas tanto del Pacífico colombiano, ecuatoriano y peruano, como del Atlántico, sobre todo brasileño. Se trata, entonces, de una masculinidad otrora conflictiva pero apaciguada en su oferta permanente de placer.

Desde la mirada blanco-europea, la masculinidad de los pueblos asiáticos ha sido valorada desde el respeto y la admiración por el acumulado cultural y la ética del trabajo, el esfuerzo y el estoicismo. Pero dicha valoración ha ido acompañada de la emasculación de los cuerpos asiáticos, y ha sido concomitante al uso de su fuerza física para las cadenas de acumulación capitalista, como si el trabajo y el esfuerzo sea ejecutado por sujetos castrados cuya masculinidad difícilmente es reconocida en igualdad de condiciones en el imaginario global tan marcado por las industrias culturales norteamericanas y europeas. De hecho, las imágenes de emasculación negocian con el estereotipo de una masculinidad apta para el combate y la guerra –no tanto para el deseo– (así opera el reduccionismo que las industrias del espectáculo hacen sobre las artes marciales) y con cierta propensión a prácticas sexuales heterodoxas (Eng, 2008).

A pesar de todo lo señalado, las políticas multiculturales han exigido la entrada de estas corporeidades en el tejido social del mercado. Industrias como la de la moda, el espectáculo o la cosmética han permitido la entrada de estos cuerpos, pero acogidos a la configuración hegemónica, esto es, por ejemplo, que los cuerpos afro, latino o asiático alcancen o se aproximen a la corporalidad anglosajona del guerrero grecorromano y que, sobre todo, asuman las configuraciones de la masculinidad hegemónica. Por tanto, en el paisaje multicultural apreciamos una presencia de distintas corporeidades

masculinas, pero racializadas, esto es, implicadas y subsumidas en la lógica patriarcal y heteronormativa liderada por el patrón blanco-europeo.

El mercado ha trazado una ilusión de inclusión total, pero ha hecho más incomoda la constatación de que tal ingreso no supera los estereotipos de emasculación e hipersexualización con los que las políticas coloniales disciplinan hasta el día de hoy los cuerpos diferentes. Por tanto, la inclusión de estas diversas corporeidades de lo masculino es un asunto más de las representaciones que de la vida cotidiana (Le Breton, 1995), actualizando la resignación de la materialidad del cuerpo diferente a la zona de lo proscrito, de lo innombrable, de lo real.

Pero una masculinidad que no ha entrado en estas cadenas de reconocimiento simbólico del mercado sigue siendo la masculinidad indígena andina y mesoamericana. De hecho, lo que podríamos denominar como masculinidad andina o mesoamericana en términos de referir a un sujeto indígena o mestizo-indígena, es de difícil inscripción en la tradición de la masculinidad hiperbólica de los noventa.

En general, los cuerpos andinos son apreciados desde el poder colonial desde la conquista como los cuerpos de lo no humano y del trabajo. Son cuerpos sobre los que se ceban las primeras disquisiciones entre los conquistadores sobre su calidad de humano en función de la posesión o no de alma, disquisición que derivará en una afirmación de la no humanidad y que autorizará al conquistador al expolio de los pueblos originarios (Jáuregui, 2008). Por tanto, son cuerpos que se configuran en el imaginario como cuerpos del no poder, de la resignación, la pobreza, el oprobio, la injusticia y la inequidad. En ese contexto, los cuerpos masculinos son valorados como emasculados pero, a diferencia de los asiáticos, sin posibilidad de compensación. El caso de Evo Morales y su impacto mediático muestra cómo estos cuerpos difícilmente negocian con el imaginario corporal global. Se trata de una masculinidad que se regodea en la conmiseración; de una masculinidad empobrecida y negada como capaz, incluso para el consumo cultural. Si usáramos a la pasarela de moda como una metáfora de inclusión de la

diversidad, por ella han pasado todas las masculinidades descritas, excepto la andina y la mesoamericana mestizo-indígena. Hablamos, por tanto, de una población masculina que no se ve recreada en la imagen del mercado mundial, y cuyos mayores rasgos de representación tienen que ver con el aminoramiento de su especificidad corporal en las imágenes de la migración, el narcotráfico, el terrorismo, la pobreza y los desastres naturales.

Finalmente, lo que prueba todo este despliegue de dispositivos biopolíticos sobre los cuerpos masculinos tanto de las metrópolis como de las periferias, es que la fijación identitaria étnico-racial del otro (la racialización) es un proceso disciplinatorio que “dentro del discurso colonial, es un modo paradójico de representación: por un lado, connota rigidez y un orden incambiable, y por otro, desorden, degeneración y repetición” (Martínez Oliva, 2005: 128). El que el dominado haya corporeizado la relación de dominación en términos eróticos, lo que hace es naturalizar y perpetuar la fatalidad en la relación de dominación.

En este contexto de masculinidad racializada, la obra de Paccha presenta un masculino andino que responde a la emasculación desde el priapismo. De hecho, el priapismo exultante, violento y seminal es un recurso de significación muy recurrente en la obra del pintor, y a pesar de que el falo pueda simbolizarse mediante cualquier órgano corporal, en la obra de Paccha “no puede olvidarse la adscripción consuetudinaria con el pene” (Aliaga, 1997: 57).

En 1999 Paccha pinta *Radiografía de una guatita*. En esta propuesta un súper héroe fálico sobrevuela un espacio ocupado por al menos cinco mujeres desnudas en las que se destacan sus voluptuosos senos. El súper héroe desnudo, estira el brazo izquierdo blandiendo su puño cerrado, y con la mano derecha sujeta su enorme pene erecto del cual desprende a chorros una línea entrecortada blanca que simula el líquido seminal. Además del enorme falo, en el súper héroe destaca su rostro cuyos labios pintados de rojo y las pestañas retocadas nos evoca a la estética travesti. Significativo es también la capa roja que, emulando el símbolo de *Superman*, lleva inscrita la letra W,

quizá en alusión a Wilson, el nombre del pintor. Y, finalmente, destaca cómo el cuerpo de una mujer está siendo servido en el centro del cuadro y dentro de una gran copa a la cual entran también dos mujeres más. Quizá estas mujeres sean el banquete que, cual *guatita*,¹⁷⁸ es servida con el semen del priapista volador como aderezo.



Wilson Paccha, *Radiografía de una guatita*, 1999.

En el 2000 Pacha propone *Te queremos dar gato, Caperucita*. La apropiación y resemantización del personaje de la literatura infantil va a ser también recurrente en la obra del pintor. Esta vez, una Caperucita desnuda y

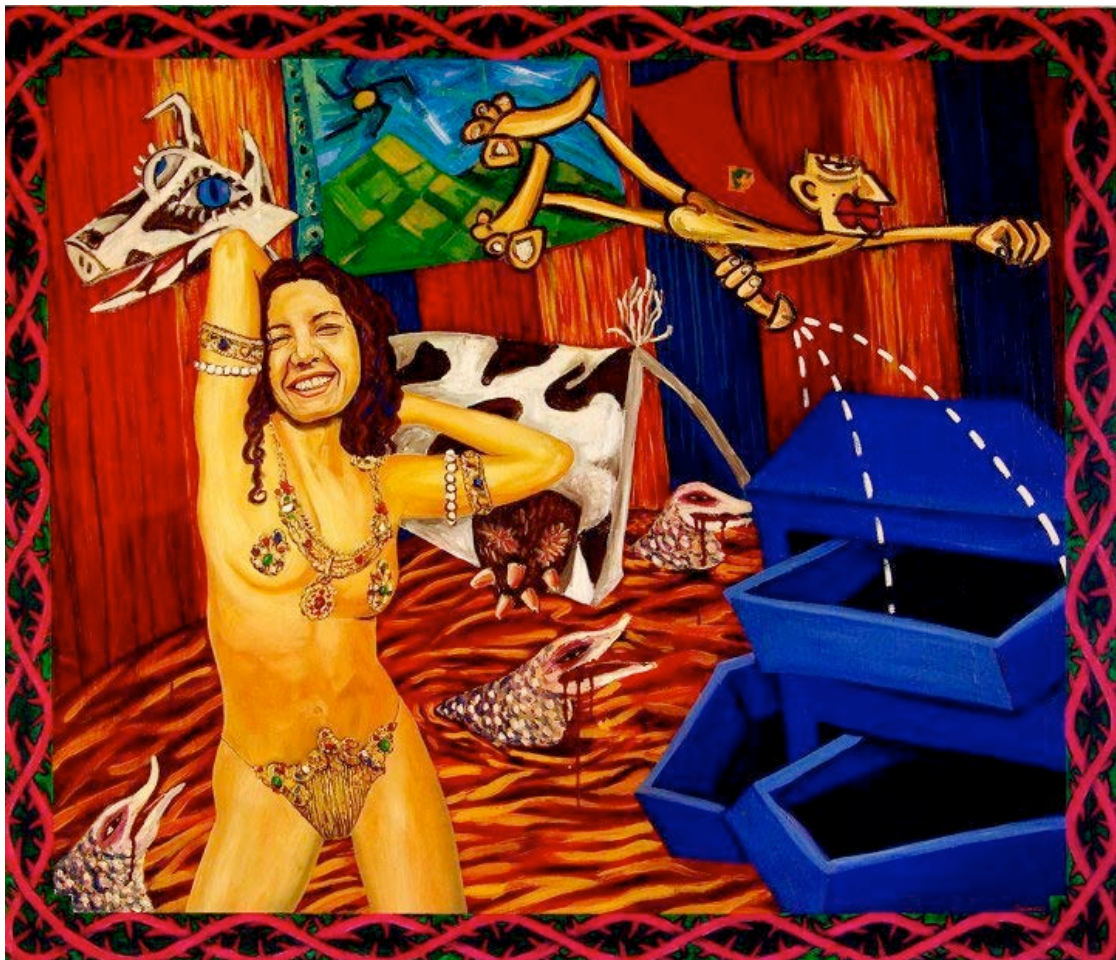
¹⁷⁸ Guatita es un plato típico ecuatoriano muy popular entre los sectores populares y medios. Está compuesto por el estómago de la res, maní y papas. Se cuece y se sirve como un estofado, acompañado generalmente de arroz y aguacate.

amestizada, con un maquillaje muy acentuado en su rostro, deja ver unos senos muy grandes que rozan con una rodaja enorme de una sandía. Detrás de la fruta, y junto a Caperucita, un hombre al parecer desnudo está colocado detrás del personaje femenino. A la derecha de la representación, y también detrás de la fruta, un personaje afro deja ver su cabeza y un enorme pene que apunta al personaje femenino. Finalmente, en el extremo izquierdo de la representación, un hombre sentado sobre un taburete, con la ropa interior bajada hasta las piernas, deja ver un gran pene erecto. Destacan, además de los penes en acecho, que los tres personajes masculinos llevan pintados sus labios, en clara alusión a la estética travesti muy frecuente en los personajes masculinos de Paccha.



Wilson Paccha, *Te queremos dar gato, Caperucita*, 2000.

En el 2001, en *Garota nacional*, vuelve a aparecer el súper héroe eyaculador, con los mismos gestos y posturas que en *Radiografía de una guatita*. Esta vez, la evocación del líquido seminal va a parar a un mueble cuyos cajones abiertos destruyen totalmente el principio perspectivo. En un plano americano y a la izquierda de la representación, una mujer semidesnuda, ataviada con prendas mínimas que tapan básicamente sus pezones y su vagina, sonríe al espectador al tiempo de llevar sus brazos hacia su nuca. Detrás de esta mujer, que entendemos es la “Garota nacional”, se encuentra una vaca representada angulosamente y que siempre sonriente aparecerá reiteradamente en otras obras del pintor. En esta ocasión, representativos son también tres seres que, cual reptiles, acompañan a la Garota sumergidos en el piso y mostrando su boca entreabierta y manchada por un líquido oscuro que se desprende desde sus mandíbulas.



Wilson Paccha, *Garota nacional*, 2001.

En el 2002, Paccha pinta *El recogido*. Es un cuadro en el que consta en primer plano un individuo afro y una chica blanco-mestiza en la playa. El individuo es pequeño y se encuentra recostado sobre las piernas de una chica que casi le dobla en estatura. El individuo sostiene con su brazo izquierdo un enorme pene erecto, y con el derecho se apoya en la pierna alzada de la chica. La cabeza del individuo está ligeramente girada hacia su derecha, y su boca está entreabierta en dirección al pezón de la chica. Esta se haya sentada sobre una toalla roja y viste un terno de baño azul. Sus brazos están desplegados hacia atrás, y su rostro, con los ojos cerrados, tiene una expresión relajada.



Wilson Paccha, *El recogido*, 2002.

En *Mis rayban mi pollito y yo en la playa*, del 2002, Paccha acomete en lo que podríamos denominar un autorretrato por la inscripción del texto. En la playa, el pintor se retrata en un plano general recostado, vestido y descalzo, con su pene enorme erecto y apuntando hacia arriba. Destaca de la composición la sonrisa del pintor que deja ver una nítida y blanca sonrisa y unos labios pintados de rojo.



Wilson Paccha, *Mis rayban mi pollito y yo en la playa*, 2002.

En *Eyaculación precoz*, en el 2006, un individuo desnudo, de corporalidad nada atlética, con un prominente pene erecto, observa a una mujer que se haya inclinada hacia la izquierda de la representación en dirección a un taburete sobre el que se encuentra un dildo que ella lame. Destacan en la representación un embudo rojo colocado en el ano de la chica, y la acritud de la expresión del rostro del individuo, cuyos labios dejan entrever una malformada dentadura a la que le faltan algunas piezas.



Wilson Paccha, *Eyaculación precoz*, 2006.

En el 2006 Paccha presenta *Autoservicio*, un díptico que muestra al mismo personaje en costados opuestos, desnudo y sosteniendo un enorme pene. En la parte izquierda, al gorro del personaje se encuentra conectado una regadera que riega el glande del personaje. En la parte derecha, la regadera riega una flores que están frente al personaje. Destacan en la composición uno de los pies del personaje que aparece calzando un tacón; además el pintor recurre nuevamente a pintar exageradamente los labios del personaje. Significativos son también los dobles pezones en uno de los pechos del personaje, recurso también habitual en la obra del pintor.



Wilson Paccha, *Autoservicio*, 2006.

En el 2007, Paccha se autorretrata en *La mujer más pequeña del mundo*. En un plano de conjunto, Paccha está ubicado en la parte derecha del cuadro. Se encuentra desnudo, con el cuerpo girado hacia la izquierda. Su cabeza hacia el espectador deja ver unos labios pintados de rojo que entreabiertos expresan un gesto sensual comprometido con la cópula. El cabello del personaje, pintado de morado y con un corte mohicano, nos da la pista definitiva que se trata de él. El cuerpo del pintor es un cuerpo robusto, definido, y adherido a él y en dirección a la derecha, un enorme y erecto pene ocupa el plano central de la representación. En el extremo del pene se encuentra una mujer recostada, con una traje rojo levantado a la altura de las caderas, apoyada su cabeza en su brazo izquierdo que, a la vez, se apoya en el glande del pintor. Destaca el tamaño del pene, pero también las expresiones de complicidad sensual entre la chica y el pintor, y la mirada que espeta este último al espectador.



Wilson Paccha, *La mujer más pequeña del mundo*, 2007.

En todas estas representaciones, es decir, desde 1999 hasta 2007, la masculinidad presentada por Paccha tiene algunos elementos comunes. Destacamos tres que nos parecen importantes y que dan cuenta de cómo se estructura la masculinidad en términos teatrales y performativos. El primer elemento es la virilidad como resultado de la posición del protagonista y no tanto como una consecuencia añadida a su cuerpo de forma contigua. El segundo tiene que ver con la posición de la mujer y lo femenino en la configuración de la virilidad. Y el tercero se refiere a la racialización del cuerpo emasculado ante la que los personajes reaccionan sobredimensionando la masculinidad negada en su cuerpo.

3.7.2. LA VIRILIDAD COMO POSICIÓN

Parafraseando a Kosofsky Sedgwick (1998), la identidad masculina es dispersa, siempre culpable, constantemente sujeta al chantaje y dispuesta a ser manipulada en cualquier tarea de violencia canalizada (111). Las citadas obras de Paccha inciden en esa deriva relativamente abierta de la masculinidad y proponen una singular virilidad hiperbólica como la contrapartida a las biopolíticas de emasculación con que han sido consignadas las masculinidades andinas y marginales. La paradoja de esta virilidad –en la que lo hiperbólico de los músculos se ha desplazado exclusivamente al pene– es la misma de la masculinidad hiperbólica, esto es, mientras más sólida y fuerte se plantea la virilidad, más sintomática e impugnada se muestra la masculinidad para la que trabaja (Aliaga, 1997; Martínez Oliva, 2005).

El primer efecto de esta posición de virilidad tiene que ver con la irrealidad e imposibilidad de los cuerpos masculinos. El priapismo en la obra de Paccha podría ser entendido como una expresión del hipergénero, el mismo que es apreciado como una resolución exitosa del vínculo artificioso entre sexo y género. Pero paradójicamente, el mismo priapismo desrealiza al cuerpo masculino en la desproporción de lo fálico respecto a la corporeidad de los hombres. Por ejemplo, en *La mujer más pequeña del mundo*, el priapismo hiperreal de Paccha desrealiza la virilidad y abre la indagación sobre la real posesión del falo. Del mismo modo que Bigas Luna en *Huevos de oro*, *Jamón Jamón* y *La Teta y la Luna* (Bigas Luna, 1992, 1993, 1994), evidenciara cómo lo hipermasculino encierra una precariedad constitutiva, esta obra de Paccha opera como una radiografía de una masculinidad que, ostentosa en la virilidad, revela su posibilidad de realidad en la medida que lo femenino aminorado garantiza la existencia, aunque no la posesión, del propio falo:

Si el pene equivaliera al falo no serían necesarios los gestos rígidos y poderosos del macho, el desarrollo muscular, la medallas, los uniformes... que ponen en evidencia que tampoco el hombre posee el falo. (Martínez Oliva, 2005: 223).

Y al desrealizar el cuerpo, la obra de Paccha contraría la asociación entre virilidad, poder y verdad por la cual los cuerpos de la virilidad son los cuerpos verdaderos (Martínez Oliva, 2005: 156). Esta puesta en duda de la virilidad también lo es de la heterosexualidad. Los cuerpos desrealizados de Paccha evidencian cómo la heterosexualidad requiere de “versiones hiperbólicas del ‘hombre’ y la ‘mujer’ [que] son actuaciones impuestas que ninguno de nosotros ha elegido, pero que todos estamos obligados a negociar” (Butler, 2002: 333). Unas actuaciones que revelan su ineficacia en la ostentosa presencia del pene erecto como garantía de una virilidad que debe mostrarse para saber de su existencia y dominio. Esto explica el porque el conjunto de las obras planteadas se retuercen en la provocación, recreando como irónicas las prerrogativas masculinas y las potenciales amenazas de una masculinidad que ve en la realización del poder fálico la compensación a los límites, carencias y fragilidades de la misma masculinidad. Por tanto, la posición de Paccha frente al dispositivo viril provoca una sensación de desrealidad que vuelve increíbles y perturbadores los cuerpos masculinos en su obra.

El segundo efecto de la posición de virilidad en la obra de Paccha nos remite al proyecto de ubicuidad de la mirada. En todas las obras referidas en este apartado, pero de manera especial en *La mujer más pequeña del mundo*, la mirada es presentada en todo su poder fálico de desafiar a la misma mirada del espectador. Así, los cuerpos hiperbólicamente fálicos de Paccha miran al espectador, lo inquietan, reescriben el deseo en la mirada del espectador. Las miradas de estos personajes penetran al espectador, lo desarman. No se trata solamente de una estrategia plástica, de un *tromperie de l'oeil* que se resuelve en el mismo engaño de la visión. Se trata de una mirada que rompe las distancias que exigen las políticas de representación canónicas. Es una mirada que se complota con el espectador para rasgar los velos de la simbolización y permitir ver al objeto, a lo real, a aquello que es expulsado del lenguaje (Foster, 2001).

Es una mirada que hurga, que se impone desde una masculinidad falocéntrica pero insegura, desnudando así la contradicción de la masculinidad. Es una mirada potente en su precariedad, puesto que conmina a ver, a

indagar, a explorar desde un falo que desrealiza al cuerpo masculino, pero que aún lo heteronorma en términos de un Estado racializante de democracia formal.

Y el tercer y más importante efecto de la posición de virilidad en la examinada obra de Paccha tiene que ver con la inscripción de los cuerpos masculinos en el lumpen más rayano. *Radiografía de una guatita*, o *Te queremos dar gato*, *Caperucita*, son títulos que remarcan el encuadre de estas obras en entornos de marginalidad pero de negociación con intertextos “universales”. Al igual que las masculinidades virilizadas de los sujetos que cohabitan en los barrios marginales de Guayaquil, y que el trabajo del antropólogo Xavier Andrade (2001b) mostrara en toda su teatralidad, Paccha afronta la sexualidad con sarcasmo, con “la maldad callejera, barriobajera”, debido a que “las formas violentas y el desparpajo en el dibujo tienen un asidero filosófico en las calles de ese barrio” (El Comercio, 2008). Eso explica que la actitud de Paccha en la masculinidad sea la del macho que lo daña todo. Es el macho fronterizo que todo lo puede, que lo ocupa todo, que lo pervierte todo y que se autorreferencia con todo; y que todo lo externo lo orilla.

En ese sentido, la hiperbólica virilidad de los cuerpos masculinos en la obra de Paccha contradice la idealización que la cultura del espectáculo contemporáneo ha hecho de lo subalterno y lo marginal. Los años noventa vieron sucederse una serie de producciones cinematográficas, fotográficas y plásticas en Latinoamérica, por ejemplo, en las que la masculinidad marginal pasaba a ocupar, junto a otras marginalidades, el lugar de la verdad, la crítica al fracaso de la democracia formal y la posibilidad implícita de rehacer la sociedad en términos de justicia y equidad.¹⁷⁹ La glamurosa deriva en las “narconovelas”¹⁸⁰ del sujeto marginal a un hipermasculino justiciero y

¹⁷⁹ Uno de los ejemplos más significativos fue *La Virgen de los sicarios*, novela escrita en 1993 por el colombiano Fernando Vallejo, y que en 1999 sería llevada al cine por el director francés Barbet Schroeder con el mismo nombre de la novela, *La Virgen de los sicarios*.

¹⁸⁰ Con este término se han estudiado un sinnúmero de telenovelas colombianas, como *El Cartel* o *Sin tetas no hay paraíso*, que además de ratificar los esquemas heteronormativos de la sociedad sensualizando la violencia y la dominación masculinas, son vistas como la puesta en escena ideológica de un para-estado allí donde la debilidad institucional forma parte de las democracias formales. Ver: Ordóñez, 2012.

emancipador a base de sus propias reglas, pero glorificando solapadamente el orden heteronormativo e inequitativo estructural del capitalismo (Ordóñez, 2012), se inscribe en el constante reposicionamiento de la noción sacrificial y salvífica de lo masculino presente en la industria del espectáculo global.

El cuerpo masculino que presenta la obra de Paccha contraría esa pretensión normativa al mostrar un cuerpo del lumpen, tan abigarrado como punible. Es un cuerpo negativo construido en el lumpen barrial que lo daña todo, y en ese dañar todo revela sus propios traumas, inseguridades y fracasos.¹⁸¹ Es una masculinidad que muestra en su corporalidad los límites de la multiculturalidad; que inscribe en su hiperbolización fálica el troceamiento del cuerpo al que conducen los modelos hegemónicos de masculinidad de las industrias del consumo capitalista. Por tanto, los cuerpos masculinos en la obra de Paccha no suturan las inseguridades masculinas, como sí lo hacen los *b-boys* del *rap*, los seductores “hombres malos” de las “narconovelas”, o incluso los sensualizados adolescentes de las barriadas latinoamericanas que se recrean en el límite del placer como en *La virgen de los sicarios* (Vallejo, 1993; Schroeder, 1999). Los cuerpos de virilidad hiperbólica en la obra de Paccha son cuerpos que de tan violenta su inscripción rompen sus prebendas, sus cuidados y dejan ver toda la precariedad que los sostiene. Es una vuelta a lo real (Foster, 2001), sin más contundencia que la del cuerpo troceado, examinado y despojado por las políticas coloniales; una vuelta a lo real que emerge como consecuencia de la pobreza y la exclusión.

En resumen, la virilidad como posición muestra al cuerpo masculino en la obra de Paccha como una precariedad y un riesgo que en nada concilian con el imaginario de la masculinidad dominante que ha hecho de la protección, la potencia y la provisión rasgos que autorizan a ciertos hombres el dominio público y privado, la competencia y violencia por ese dominio, y el éxito sexual (Gilmore, 2008). Dicha virilidad devela el carácter teatral del género como

¹⁸¹ Un caso similar es el que relata Xavier Andrade (2001b) en “Homosocialidad, disciplina, venganza”. En esta investigación, Andrade hace una etnografía de los ritos de virilidad de sujetos masculinos marginalizados en Guayaquil. En dichos ritos, se puede apreciar cómo los gestos de ostentosa teatralización de la masculinidad van acompañados de expresiones angustiadas de control de la homosexualidad atribuida a los gestos de debilidad o seducción de los mismos implicados en la muestra viril.

dispositivo de sujeción simbólica más eficaz que la dominación física (Bordieu, 2000), y permite reconocer que como efecto de esa sujeción “en el seno de la masculinidad normativa se [produzca] la abyección y el trauma” (Martínez Oliva, 2005: 319).

3.7.3. LO FEMENINO EN LA CONFIGURACIÓN DE LA VIRILIDAD

A primera vista se podría afirmar que por la posición que ocupa la mujer en la obra de Paccha, ésta es masculinizantemente violenta. Efectivamente, en esa primera constatación los personajes masculinos de Paccha presentan un tipo de virilidad constitutiva que tiene que ver básicamente con el miedo a lo femenino que deviene en su ridiculización y en la expresión de los contactos con lo femenino en términos de vergüenza moral trasvasada en la imaginería de la vulgaridad con que es tratada la estética travesti. En ese sentido, la que podríamos calificar como expresión vulgar de la virilidad en Paccha, reporta una vergüenza constitutiva, que articulada a lo étnico-racial-marginal, afirma una vergüenza por el contacto con lo femenino. Contacto que retrotrae al cuerpo masculino a su posición más frágil y animalizada y que, por lo mismo, se espeta al espectador en términos patéticos, vergonzosos.

Esa primera observación explicaría porque la muestra “Piel de navaja” “causó el malestar de mujeres de la Flacso, que reclamaron porque la consideran pornografía” (El Comercio, 2007). Pero una lectura más acuciosa permite ubicar en la ostentación viril una masculinidad que sobre todo es una búsqueda, como lo es la virilidad misma. En ese sentido, la fascinación por lo femenino en la obra del pintor estaría dada por la evocación reprimida al cuerpo materno proveedor del placer nutricional; y por la ansiedad de castración; ambos factores conformadores de la dupla activo/pasivo (Horowitz y Kaufman, 1989: 87).

Algunos elementos formales de la obra como el travestismo muestran la ansiedad de la masculinidad por lo femenino: rostros masculinos maquillados acentuadamente, pies calzados con zapatos para mujer, penes erectos de

dimensiones inverosímiles, expresiones faciales no de posesión sino de éxtasis en la mostración viril. En ese sentido, obras como *La mujer más pequeña del mundo*, suponen una radiografía de cómo la masculinidad reposa en el hecho de la posesión del falo, “un significativo privilegiado en nuestra sociedad, en torno al cual giran la adquisición de la subjetividad, la ley social y el lenguaje” (Martínez Oliva, 2005: 61). Pero es una posesión faltante, en tanto la mujer es el falo; y la acción masculinizante de Paccha parodia la mascarada masculina con que la virilidad va detrás del falo, con un fracaso asegurado que obliga a ese cuerpo ansioso por la castración y la falta de falo a travestirse en el objeto del deseo y, por tanto, asumir la posición de cuerpo deseante que paradójicamente se ofrece pasivo, a pesar de su ostentosa potencia viril.

[...] la angustia masculina respecto de la pérdida denota una imposibilidad de tener, el hecho de haber perdido desde siempre el falo hace que ‘tener el falo’ sea un ideal imposible y que el falo se aproxime a un diferimiento de ese tener, al anhelo de tener lo que nunca se ha tenido. El tener el falo como sitio de angustia es ya la pérdida que se teme sufrir y lo femenino sirve para diferir este reconocimiento de la implicación masculina en la abyección. (Butler, 2002: 290)

Al terror por la castración, los cuerpos masculinos de Paccha suman una recurrente fijación edípica. Así pues, los apoyos visuales como los turgentes senos de las personajes, cuyo valor nutricional se acentúa en la presencia duplicada de pezones, como en *Autoservicio*, nos hablan de una masculinidad imposible en tanto la porta un sujeto que no ha procedido a la separación constitutiva del cuerpo materno. Esto explica porque, en coincidencia con el canon de lo femenino por el cual el desnudo femenino se presenta para ser completado por el deseo masculino, el desnudo masculino de Paccha muestra la carencia en la ostentación, indagando en el espectador por la falta y por la pertinencia o no de completar al cuerpo masculino. Y quizá esta masculinidad inacabada también explique el carácter autorreferencial de la virilidad planteada por el artista. Al no concluir con la separación materna no hay tampoco distancia obligada con lo femenino; así, la virilidad que plantea Paccha en el campo de la representación no requiere validarse ante otros hombres, constituyéndose así en una virilidad desposeída.

Examinemos otras obras en las que se complejiza aún más la estructuración de lo masculino en dependencia/subordinación de lo femenino.

En el 2006 Paccha pinta la serie “Los siete pecados capitales”. De este conjunto de obras destacamos tres: *La envidia*, *La pereza* y *La vanidad*. En estas tres obras llama la atención el lugar objetualizado del cuerpo femenino. Así, en *La envidia*, en un plano de conjunto se plantea la siguiente acción: dentro de un contenedor, que parecería un cenicero (que aquí evoca al cigarrillo en su pregnancy fálica), un personaje masculino, que lleva incrustado en uno de sus pechos dos pezones, sentado sobre un taburete, con las piernas abiertas y con las manos en dirección a su zona genital, gira la cabeza hacia su izquierda. Los labios pintados de rojo de este personaje sostienen un sorbete que está colocado sobre el abdomen abierto de un cuerpo femenino. Este cuerpo, como segundo protagonista, tiene los brazos extendidos, las piernas abiertas, el rostro maquillado llamativamente consignado una placidez en la expresión; su vientre abierto, como si fuese una piscina, es succionado por el personaje masculino. En las tres aperturas laterales del cenicero, sendos personajes contemplan la acción y sus rostros permiten apreciar el asombro/deseo de la escena que presencian.



Wilson Paccha, *La envidia*, 2006.

En *La pereza*, en un plano de conjunto, cuatro mujeres desnudas tendidas sobre posiblemente toallas playeras se conectan con unos cables a una especie de estufa o máquina procesadora de alimentos. Una de la mujeres tiene el cable insertado en su vagina, y las otras tres en el vientre. Todas las mujeres tienen en sus rostros expresiones de alegría y de placidez. Conectado a la misma máquina se encuentra un hombre desnudo, barbado y calvo, en cuyo pecho izquierdo podemos apreciar la duplicidad de los pezones. Junto a él, y en un color marrón oscuro, un personaje presumiblemente masculino está recostado con el brazo izquierdo dirigido hacia la zona genital. En la parte superior izquierda, aparece recortado un individuo que recostado observa hacia un fuera de campo con unos prismáticos enormes. Sorprende en esta composición la deformidad de los cuerpos femeninos y el picoteo devorador de unos pájaros azules sobre todos los cuerpos.



Wilson Paccha, *La pereza*, 2006.

Finalmente, en *La vanidad*, en un plano de conjunto observamos a unos seres desnudos que flotan sobre lo que podrán ser nenúfares. En el lugar central de la representación, el cuerpo de una mujer destaca por su voluptuosidad, sus grandes senos y su rostro ostensiblemente maquillado. La mujer, apoyada en el pie derecho gira por la izquierda su cuerpo y dirige la mirada al espectador sosteniendo con delicadeza en su mano izquierda un objeto que por su forma confunde entre un espejo y una flor. En la parte superior izquierda del cuadro destaca un empequeñecido hombre que, portando una capa que lleva pintado un crucifijo, se mira ante un espejo en el cual podemos apreciar reflejados sus labios pintados de rojo y la duplicidad de los pezones en el pecho derecho. A la derecha del cuadro ubicamos a dos seres alados y desnudos que vuelan sosteniendo en sus manos sendos espejos/flores. En la franja central del cuadro, destaca a la izquierda la presencia de un reptil que se presta a entrar en la superficie líquida. En esa misma ubicación y frente al personaje central del cuadro, se encuentra un ser que de espaldas y con los brazos hacia atrás, dirige la mirada hacia los posibles nenúfares. A un costado del personaje central se encuentra un can cuyo hocico abierto en señal de alerta y los tres ojos en su rostro, lo configuran en el rol de feroz guardián que reacciona en contra del espectador. A la derecha del personaje central, un ser sobre un nenúfar se aproxima al centro en actitud de acecho y aprovechando la distracción del can guardián. Finalmente, en la parte inferior del cuadro destaca un personaje femenino que gira su cabeza para observar con los tres ojos de su rostro al espectador. Destaca en la composición la actitud de desafío de los personajes que espetan la mirada al espectador dando a entender que este se entromete en una acción privadamente ostentosa. Así mismo, es destacable la acción de la vanidad no como lugar destinado únicamente a la mujer o a lo femenino: el personaje masculino que se mira al espejo, sufre la embestida de lo femenino en su cuerpo al ser seducido justamente por la vanidad.

en Pacha sigue siendo un hecho que funciona en términos autorreferenciales. No hay relación en la composición en su obra que de cuenta de que la virilidad expuesta se prueba ante otros varones. Lo que sí encontramos como recurrente es la relación de atracción/rechazo con los cuerpos femeninos, que en términos de la virilidad constitutiva de la masculinidad explica la presencia de lo femenino en función de acrecentar el valor simbólico de la masculinidad (Bourdieu, 2000), como puede estar sugerido en *La envidia*. Ahora bien, la exaltación viril adosada al terror/fascinación por lo femenino evoca, como lo hemos venido señalando, el terror por la castración y la presencia perturbadora de un vínculo materno/homosexual no reprimido. De ahí que la virilidad expuesta por Paccha sea más que una afirmación una paradoja, puesto que la acumulación simbólica masculina finalmente no se prueba y se consume en una suerte de afirmación paradójica.

3.8. LA RACIALIZACIÓN DEL CUERPO EMASCULADO

La deconstrucción de íconos populares y mediáticos como Caperucita Roja, King Kong o Jean-Claude Van Damme, instauro en la obra de Paccha un deseo por la apertura de una políticas de representación que han incorporado el cuerpo matérico de lo local andino en términos de marginación y exclusión. La embestida contra el imaginario anodino de Caperucita Roja, es una mancha política sobre un cuerpo que norma la sexualidad infantil. Ese cuerpo femenino perfecto, generalmente blanco, bondadoso y conminador, es devorado por unos sujetos fenotípicamente ubicables en la zona andina de Ecuador. El cholo, el afro y el montubio no toleran el cuerpo impoluto de una feminidad tan normativa, y lo devoran. Paradójicamente, esta ingesta –que actúa como defensa ante los poderes normativos de este tipo de feminidad–, en lugar de incrementar el poder viril termina disolviendo a los sujetos que la acometen en tanto este erotismo caníbal “violenta la unidad del yo para gozar de la continuidad originaria a la que se regresa definitivamente con la muerte” (Cunillera, 2005: 218).

En 2003 Paccha pinta *Reyerta*. Se trata de una obra en la cual el artista se autorretrata semidesnudo en un plano entero, frente a un telón rojo que evoca los códigos cromáticos usados por el Registro Civil en Ecuador en sus tareas de cedulación. Tres marcas llaman poderosamente la atención. La primera es el acentuado aspecto mestizo-indígena del personaje, sobre todo en su rostro en el que un papel sirve para taponar la hemorragia de una de las fosas nasales, provocada, como el título de la obra lo indica, por una reyerta. La siguiente marca es la inscripción sobre el pecho y el abdomen del protagonista de unos ojos, nariz y boca que, por sus retoques, subrayan el carácter femenino. La siguiente marca es la pose marcial y viril del protagonista que se ve acentuada por el título de la obra.



Wilson Paccha, *Reyerta*, 2003.

En esta obra, el protagonista ha devorado a su prototipo de feminidad, Caperucita Roja, a tal punto que el rostro del ícono de la feminidad emerge cual tatuaje en el cuerpo del pintor. A pesar de que el conjunto de la obra asocie el enfrentamiento físico con la prueba viril, la presencia tan detallada de los rasgos femeninos complican dicha asociación, o al menos abre preguntas sobre el carácter testimonial de la inscripción o sobre un movimiento travesti incorporado y no solamente teatralizado. Y es que “la ingesta metafórica de la persona amada abre la subjetividad, poniendo en crisis la concepción unitaria del sujeto al suprimir las fronteras del yo, lo cual es una de las poderosas razones por las que el canibalismo resulta tan inquietante, aun cuando es metafórico” (Cunillera, 2005: 216).

El deseo desplegado en esta obra, como en otras tantas del artista, reconvierte el impulso erótico hacia la impugnación política de un orden que además de masculinista es también racial. En ese sentido, esta ingesta opera marcadamente como una acción racializada, como un acto político que cuestiona el rol dominante utilizando sus mismas reglas. De ahí que esta suerte de canibalismo en Paccha tenga como objetivo validar una masculinidad autorreferencial ante los procedimientos de exclusión normativos como la emasculación, la racialización y la marginación.

Efectivamente, el canibalismo, así como la hiperbolización fálica, la cita al travestismo y el lugar ambiguo de lo femenino, confluyen en la decisión plástica y política del pintor de desarrollar un lenguaje particular que enfrente la emasculación constitutiva con la que la modernidad europeo-norteamericana masculinista y racista ha controlado la masculinidad en el imaginario y en los cuerpos de los sujetos indígenas y mestizos en Ecuador.

La figura prototípica de lo humano la han encarnado los individuos de raza blanca, preferentemente de la Europa anglosajona (Echeverría, 2010). La masculinidad autorizada de estos individuos es el resultado de la racialización de las masculinidades de los otros no blancos. Así, la tensión entre lo hipermasculino-superdotado y lo emasculado-pasivo. (Eng, 2008), es un marco

general en el que se explica la masculinidad hegemónica en términos geopolíticos y un elemento importante para entender cómo lo étnico-racial opera configurando diversas formas de masculinidad.

La tarea de Paccha ha sido la de detonar este esquema de nombramiento y jerarquización, desde unos sujetos locales que reivindican su relegamiento histórico como cuerpo y desde esa autorreferencialidad plantean los límites y fronteras de la democracia formal. Si “solo las otras etnias (supeditadas históricamente por el imperialismo y el colonialismo) son marcadas racialmente y construidas de forma negativa como los otros, los ‘no blancos’ ” (Martínez Oliva, 2005: 307), Paccha reivindica ese lugar de desposeimiento utilizando los mismos argumentos del régimen de significación, esto es la virilidad y la hipermasculinidad. De esta manera, la obra de Paccha se inscribe en la tendencia de artistas que reivindican políticamente corporeidades disímiles a los cánones del arte y de la biopolítica en occidente. En ese sentido, y respecto a los personajes de la obra de Juan Pablo Ballester (ver Anexo 3, fig. 25), Jesús Martínez Oliva subraya que “estos individuos socialmente se arman de corazas agresivas y articulan una masculinidad exacerbada, a veces cercana a la violencia [...], como única forma de dar cuerpo a la soberanía masculina desde una posición subordinada y privada de privilegios” (Martínez Oliva, 2005: 347).

En la tradición plástica ecuatoriana, el cuerpo masculino ha sido representado desde la marginalidad como cuerpo desposeído, maltratado, humillado. Desde esa posición estética y política se ha corporeizado al cuerpo indígena y con reticencia al mestizo, al blanco-mestizo y al indígena mestizo, emasculándolos y no reconociéndolos como sujetos viriles y potentes. Los cuerpos masculinos de Pablo Palacio (1982) en *Un hombre muerto a puntapiés*, o el del Chulla en *El chulla Romero y Flores* (Icaza, 2006), dan cuenta de los impactos psíquicos de esa representación aminorada de la masculinidad y evidencian que en el campo del deseo no todos somos iguales: raza y clase operan matizando la relación dominador/dominado (Martínez Oliva, 2005).

Paccha construye un masculino que vence la emasculación del hombre andino para parodiar el poder fálico que se embiste desde la ilusión de la potencia sexual. Así, el priapismo en la obra de Paccha puede entenderse como expresión de aquello que el sujeto andino debe negar para acceder a las prerrogativas del orden masculino, mostrando así las contradicciones de la masculinidad hegemónica en un cuerpo que vive la angustia de la emasculación. En ese sentido, las compensaciones a la negación de la virilidad se expresan en una demostración sobredimensionada que en lugar de identificación termina generando angustia por la sospecha ansiosa de su falsedad (Gabbard, 2008). De ahí que más allá de esta ostentación que desrealiza el cuerpo, el priapismo en Paccha hace del cuerpo mismo una indagación sobre la coherencia corpórea del falo. La ironía de los personajes de Paccha para presentar la virilidad y potencia en rostros, poses y acciones – como en *Reyerta*–, abre la ansiedad sobre la realidad de esos cuerpos y sobre la vigencia del orden fálico-racista que les da sentido.

3.9. CONTRA EL CUERPO SÓLIDO, COMPACTO Y CERRADO

La masculinidad hegemónica y dominante exige la configuración de un cuerpo masculino sólido, compacto y cerrado. Esto explica que esta masculinidad se metamorfosee en un cuerpo de musculatura hiperbólica y en objetos que encarnan el dominio fálico (González y Zarate, 1999). De ahí que estos cuerpos tengan como contenido principal y casi exclusivo su pregnancy fálica sólida y cerrada, sublimada en lo heroico, lo victorioso y el poder. De hecho, el cuerpo masculino hegemónico como ideal normativo es un ideal de poder, tan eficaz para simbolizar “la idea del Estado como un cuerpo nacional unificado de carácter masculino” (Martínez Oliva, 2005: 164).

Pero, ¿en qué procedimientos constitutivos se apoya el trasvase de esa masculinidad hegemónica a los cuerpos de musculatura hiperbólica? Primeramente hay que señalar que la masculinidad hegemónica aparece como una expresión hiperreal en tanto su presencia se plantea como un ideal normativo en cuya consecución el sujeto se ve obligado a cerrarse sobre sí

mismo renegando lo femenino en todas sus expresiones: desde el deseo edípico al cuerpo nutricio materno, hasta la represión de la identificación con el objeto del deseo materno.

En ese sentido, el camino a la masculinidad hegemónica revela al género en toda su carga teatralizadora y performática: instauro como realidad y verdad naturalizada el artificial vínculo entre sexo y género; construye discursos mandatorios que vuelven reales unos cuerpos y desrealiza otros; jerarquiza los géneros entronando la masculinidad dominante y volviendo frágiles y punitivos los cuerpos y prácticas permeadas, aun en mínimo grado, por la feminidad; justifica y autoriza la intervención, sanción y tutelaje de las masculinidades no hegemónicas; cierra en su cuerpo toda posibilidad de penetrabilidad como garantía de su cohesión imaginaria.

Toda esta teatralización converge en una melancolía constitutiva que cierra al cuerpo masculino en tanto la asunción de la masculinidad supone un proceso constante de renegación básicamente del deseo homosexual y de lo femenino como expresión del desborde del cuerpo matérico:

El hombre heterosexual *llega a ser* (imita, cita, se apropia y asume el rango de) el hombre al que 'nunca' amó y cuya pérdida 'nunca' lloró; la mujer heterosexual *llega a ser* la mujer a la que ella 'nunca' amó y cuya pérdida 'nunca' lloró. En este sentido, entonces, lo que se manifiesta de manera más evidente como género es el signo y el síntoma de una penetrante renegación. (Butler, 2002: 332)

Esta renegación y cierre constantes permiten emerger a la masculinidad en términos hegemónicos y de dominación. Es justamente este tipo de masculinidad la que se haya instalada a nivel planetario desde la década de los noventa en los cuerpos masculinos de musculatura hiperbólica, valorados en demasía con las nociones de salud, aptitud física y juventud.

En segundo lugar, hay que señalar que, como ideal normativo, la masculinidad hegemónica se plantea a sí misma como un proceso de

consecución permanente. En ese proceso, el sujeto reprime todo lo que le impediría alcanzar la meta de la masculinización, con la salvedad de que la meta no es la misma masculinización sino su consecución.¹⁸² En esta constante represión, lo reprimido no se elimina y permanece como un llamador silencioso que tanto refiere la posibilidad de apertura del ideal normativo como refuerza, ansiosamente, su consecución. De allí que el camino a la masculinidad hegemónica –sea en el ejercicio real de poder o en la mostración metafórica de la musculatura hiperbólica–, requiera de autopunición y masoquismo (Martínez Oliva, 2005; Ferrús, 2005) como garantía de solidez y como vía para compactar la masculinidad en sí misma. El culturismo masculino practicado en los ejércitos o en los gimnasios, así como la difusión espectacularizada de musculaturas masculinas hiperbólicas, expresan la masculinidad hegemónica como proceso, pero también muestran la artificiosidad de esa generización del cuerpo y los riesgos constantes de apertura (Ferrús, 2005). De hecho, el culto a la musculatura masculina hiperbólica muy requerido en cierta imaginería gay, revela no solamente que esa teatralización se despliega en términos homosociales, entre pares, sino que, además, puede abrir, aunque sea de manera inicial, el modelo cerrado de la masculinidad.

Finalmente, hay que destacar la necesidad de la masculinidad hegemónica de ocupar todo el espacio de la representación (Berger, 2000), positivándose a sí misma y autorizándose a la mostración de poder. Dicha ocupación del espacio está protagonizada por el cuerpo masculino hiperbólico del “atleta soldado”: un cuerpo con plenitud física, que integra exterior e interior, mente y cuerpo; un cuerpo poderoso que en sí mismo es un solo falo, que posee el falo como constatación de que no lo tiene (Martínez Oliva, 2005: 79); un cuerpo sólido, compacto e impenetrable (Gabbard, 2008: 62). A la vez, es un cuerpo activo sexualmente, apto para el cortejo y la ostentación pública, para la participación gregaria y la sublimación del impulso. Es un cuerpo

¹⁸² En ese sentido, ejemplificadora es la investigación de Beatriz Ferrús (2005) que plantea cómo la consecución del cuerpo del atleta/guerrero es en sí misma una meta. Es decir, el ideal heteronormativo de masculinidad hegemónica y dominante que conota la musculatura hiperbólica masculina, no se satisface tanto con alcanzar el ideal regulatorio sino con caminar hacia él. En ese proceso, la autopunición será rasgo importante como lo es en la misma masculinidad hegemónica y dominante.

animado por el riesgo, el coraje y la aventura por poseer el desposeimiento (Gilmore, 1997). En definitiva, más que una realidad es un ideal regulatorio que se resuelve con frecuencia en el artificioso campo de la representación.

Esta fórmula de masculinidad, cerrada en sí misma y ostentosa, expresa su poder constantemente, sobre todo frente a otros hombres que, por lo general, provienen de la marginalidad, de otras culturas, de otros sistemas políticos. En el marco de esta teatralización del género, el cuerpo masculino que se presenta se ofrece al deseo como una mascarada, pero de manera muy disímil a como lo hace el cuerpo femenino:

El despliegue de lo masculino es más una forma de intimidación (defensa del ego) que de seducción, más un escudo que una máscara. Esto sería la diferencia fundamental con la mascarada femenina. Esa protección masculina esconde desde la perspectiva del psicoanálisis una fuerte represión de lo femenino. (Martínez Oliva, 2005: 322)

Es en el reconocimiento de la masculinidad como mascarada que reside la posibilidad de desmontaje de este proyecto de generización del cuerpo. Lo que hace la mascarada es ocultar, de forma dramática y teatralizada, la falta constitutiva, la carencia como necesaria. De ahí que estas contradicciones y vacíos de la masculinidad hegemónica sean una oportunidad de deconstrucción y develamiento para artistas como Paccha que ironizan sobre los engranajes mismos del poder que naturaliza ese modelo de masculinidad.

Justamente, frente a esta masculinidad hegemónica la obra de Paccha *¿Mi alter ego es kitsch, chicano o chino?*, del 2005, supone una fuerte crítica a algunos de los fundamentos de la masculinidad hegemónica y ciertos diálogos con identidades desplazadas. Esta instalación escultórica –es así como la califica el propio autor (Paccha, 2011)– consiste en una silla de barbero roja en cuyo respaldo ubicamos: en la parte superior, sobre el apoyacabezas, un ramo de rosas. Al apoyacabezas, se lo ha rodeado con luces y en su centro tiene dibujado uno de los seres oníricos de Paccha. Debajo y en el centro del respaldo, representado en un plano americano, un individuo desnudo y calvo

al que le han asignado el nombre de “Van Damme calvo”. Girando su cuerpo a la izquierda, este sujeto mira al espectador al tiempo que muestra un enorme pene erecto y el brazo derecho alzado y la mano con el puño cerrado en señal de fuerza. A la derecha del respaldo, en una plancha adherida, consta la imagen hiperreal de Susana Rivadeneira, miss Ecuador en el 2004: de entre una olas verde azuladas, emerge este personaje vestida con un bikini rojo; la pose de la chica es muy sensual y sorprenden dos manchas en su cuerpo, una en su cuello y otra sobre su seno derecho. A la izquierda del respaldo, y también adherido al mismo, un rótulo de Coca Cola que generalmente se usa en las tiendas de barrio en Ecuador. Finalmente, destaco un último elemento que vuelve perturbadora la representación: desde debajo del asiento un objeto a modo de proyectil se eyecta traspasando el asiento de la silla con una lámpara psicodélica en la punta. En la parte inferior del así llamado proyectil, una mancha roja se extiende por el piso; contigua a ella y en dirección al espectador, dos sandalias de buceador concluyen la instalación. Sobre el asiento y junto a la lámpara-proyectil, reposa un bailejo en cuya cara interna se ha autorretratado el pintor.



Wilson Paccha, *¿Mi alter ego es kitsch, chicano o chino?*, 2005, Detalle.



Wilson Paccha, *¿Mi alter ego es kitsch, chicano o chino?*, 2005.

La noción de cierre e impenetrabilidad caracteriza en general al cuerpo masculino y es una constante en particular en el cuerpo globalizado del “atleta-guerrero” de los años noventa.

La primera acción que acomete *¿Mi alter ego es kitsch, chicano o chino?* tiene que ver justamente con la apertura violenta de ese cuerpo que, de darse, será sancionada por el mismo cuerpo masculino hiperbólico representado en la apropiación caricaturesca de Van Damme. En ese sentido, si la pregunta contenida en el título de esta obra pretende banalizar la acción que sugiere la instalación, lo que realmente consigue es configurarse como una crítica dura en distintos planos connotativos. Por ejemplo, en el plano del lenguaje estético, la potencia del apropiacionismo de Pacha es de tal envergadura que no escatima ningún diálogo estético para “hacer visible su identidad y su diferencia” (Zapata, 2007: 28). En otro plano, ese sincretismo plantea en términos irónicos como la preocupación por el formalismo estético –planteado en el título de la obra– desatiende procesos violentos que lo mismo que abren al sujeto lo destruyen en su integridad psíquica. En otro plano, esta obra vuelve patéticos los gestos de cierta cultura homosexual y gay¹⁸³ que, en el goce del placer sexual, omite la articulación violenta de ese placer con otros dispositivos de dominación generizada, política y cultural. Así, el goce homosexual es criticado en su alienación al mismo poder fálico que lo subordina.

En segundo lugar, y siguiendo el análisis de la puesta en escena de esa suerte de crítica a la banalización, *¿Mi alter ego es kitsch, chicano o chino?* plantea a la analidad, implicada en la apertura violenta, como un lugar de desafío pero también del ensimismamiento de la masculinidad normativa y dominante. Efectivamente, la obra contradice la impenetrabilidad, solidez y compactación del cuerpo masculino. Y lo hace sugiriendo la apertura, que no puede dejar de ser violenta. Robert Mapplethorpe, en 1978, produce *Self Portrait* (ver Anexo 3, fig. 26), un autorretrato fotográfico del artista en el que es penetrado por el mando de un látigo. La obra “confronta al espectador con el placer de ser penetrado y con el erotismo anal [...] una de las mayores atrocidades que mayor aversión genera” (Martínez Oliva, 2005: 203). Pues

¹⁸³ Miguel Bohorquez (2013), en su investigación titulada “Betty la fea y Chepe Fortuna: representaciones de lo gay y lo homosexual en la telenovela colombiana”, plantea cómo el uso perverso y banal de la estética gay en las telenovelas colombianas, obliga a replantearse la diferencia entre el homosexual y el gay. Este último sería entendido como el personaje que al incorporar su identidad en las disputas de sentido, tiene la posibilidad de volver política la vivencia de la identidad.

bien, la obra de Paccha recrea ese terror y lo inscribe en la geopolítica del cuerpo al presentar como penetrables y devorables a los íconos del consumo global.

Pero por otro lado, si la analidad perpetrada feminiza, animaliza y subordina al cuerpo penetrado, remarcando su dimensión pasiva y objetual; penetrar, por tanto, reafirma la masculinidad y la virilidad, y en ese sentido la parodia de Van Damme celebra esa acción. Ser penetrado siendo hombre supone ser objeto del deseo fálico, e inscribe el cuerpo en la lógica de dominio y desposesión de lo masculino y lo humano. Pero también supone fagocitar el falo en el autoplacer, consumirlo en el autogoce, devorarlo en el ensimismamiento de una masculinidad que, así, se vuelve a cerrar en la imaginería del hetero-orden global.

Finalmente, la apertura violenta no deja de ser una conmoción, pero esta vez lo perturbado es la mirada del espectador. Si en el régimen de visión, las políticas de representación operan como el filtro que habilita la imagen, la obra de Paccha rasga ese filtro. Y lo hace dejando entrever uno de los anclajes constitutivos de la masculinidad: la apertura/cierre de la analidad como garantía corporal-simbólica de la masculinidad. Aún el troceamiento del cuerpo masculino refuerza su dimensión cerrada, como lo demuestra la publicidad que emplea torsos masculinos, en los que “la ausencia de orificios, de puntos de acceso, aumenta la dureza y fuerza de ese fragmento del cuerpo masculino que se convierte en una sinécdoque del cuerpo del hombre y en una metonimia de la masculinidad” (Martínez Oliva, 2005: 174). Pero la obra de Paccha irrumpe en esa política de representación conmocionando al espectador y a su mirada. En ese sentido, se trata de una conmoción que vence su imposibilidad misma de ser asumida en el lenguaje. Porque el lenguaje no solo reniega lo real, sino que sanciona lo real impidiendo la verbalización de aquello que lo retorna. En ese sentido, la conmoción en esta obra de Paccha opera en dos niveles: en el primero mostrando, sin más artilugios que la exacerbación, “la disonancia y la cacofonía visual” (Zapata, 2007: 28), al cuerpo en toda su vulnerabilidad, es decir, como un antes de ser sujeto de la masculinidad. En un segundo nivel, la obra conmociona sobre el habitual desposeimiento del

lenguaje al que esa mostración suele conducir, como requisito precisamente para que el sujeto emerja como masculino.

En todo caso, *¿Mi alter ego es kitsch, chicano o chino?* plantea cómo las fronteras del cuerpo, en este caso la analidad, acompañan por un lado a la reificación de la masculinidad como operación de cierre y fagocitación en sí misma; y por otro, cómo fronteras que son vulneradas como condición de apertura y desmontaje –al igual que el reconocimiento de la teatralidad de la mascarada– de las articulaciones del cuerpo masculino con el poder patriarcal y el consumo capitalista. Tan perturbadora es esta puesta en escena, que la observación que hace Hal Foster sobre la obra de John Miller se vuelve muy pertinente: “crea un mundo anal que pone a prueba los términos de la diferencia simbólica” (Foster, 2001: 168).

En ese sentido, esta obra se suma, como ya señalamos, a la fuerte crítica a la masculinidad que distintos artistas hacen desde la década de los noventa (Martínez Oliva, 2005), inscribiendo la apertura y corruptibilidad del cuerpo masculino como el gran terror del globalizado cuerpo heteronormativo exultante del joven “atleta-soldado” de los noventa.

3.10. EL RETORNO A LO REAL DEL CUERPO: EL “REALISMO RADICAL”

La obra de Wilson Paccha, entendida como un develamiento de las articulaciones del género con la racialización y la marginalidad, y como una crítica a los soportes hegemónicos de la masculinidad dominante, forma parte de un esfuerzo relativamente reciente en la escena del arte contemporáneo en Ecuador, de resignificar al Realismo como una línea estética que deconstruye, o al menos pone en cuestión, los discursos de la identidad que tanto han marcado al campo del arte en el país andino.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Por ejemplo, las obras de artistas como Marco Alvarado (*Identidad Nacional*, 1985), Patricio Ponce (*Miss Ecuador*, 1998; *Dorado placer*, 1998) Ana Fernández (*Hasta la vista baby*, 2000; *Que la Patria os premie*, 2000), Miguel Alvear (*José Miguel Alvear Lalley. Cédulas de identidad*,

En la década de los ochenta y noventa, asuntos centrales en la configuración del poder son puestos a consideración por estos artistas. Temas como la centralidad de la frontera étnica, la violencia de género, la discriminación de las mujeres y de las diversidades sexo/genéricas, los límites de la democracia formal, o la devastación ecológica, articularán con las luchas populares por la emancipación política y económica (Rodríguez, 2008a; Kronfle, 2009; Rojas Reyes, 2011), y expresarán el deslizamiento de lo artístico al campo cultural y social y en ese deslizamiento la indagación por el retorno del sujeto (Foster, 2001).

Una de las consecuencias más sentidas de esta agenda crítica será la imposibilidad de restitución de un sujeto unitario y universal y el reconocimiento de que en su búsqueda (aun en la refulgencia de la democracia formal) opera el trauma (Martínez Oliva, 2005).

En ese contexto de caducidad de lo unitario y lo universal, en el 2008 se presenta la muestra “Realismos Radicales” en la Casa de la Cultura de Quito (Rodríguez, 2008a). Esta muestra produjo una revisión crítica de la práctica moderna del arte ecuatoriano, enfatizando en que el paso del Romanticismo al indigenismo y la neofiguración, obvia al Realismo como consecuencia de la incapacidad de los artistas ecuatorianos del momento de referirse a sus propias configuraciones constitutivas étnico-raciales, de género y de clase (Rodríguez, 2008a). Pero la muestra pone en evidencia sobre todo, que cruzar la “frontera” étnico-racial es una imposibilidad para una modernidad artística que hizo de la exotización y la re-exotización del cuerpo indígena marginado y subalterno el contenido del discurso identitario. Cuando el arte contemporáneo resemantiza al Realismo en fórmulas muchas veces hiperreales, expandiendo el campo del arte a las representaciones que afrontan el tema de la identidad en todas sus falacias y perversiones, el discurso moderno sobre el sujeto subalterno

1998; *Divas de la Tecnocumbia*, 2003), Ilich Castillo (*Cómo se ve según el otro*, 2005), Pedro Gavilanes (*Madera de Guero*, 2005), Fernando Falconí Falco (*Lo Bueno, Lo Bello, Lo verdadero*, 2005), Juan Carlos León y Daniel Chonillo (*Ciudad en monos*, 2008-2009), dan cuenta de este proceso de reapropiación estética y política en la escena del arte contemporáneo ecuatoriano (Kronfle, 2009).

aparecerá como una frustrada operación que formalizó la inequidad en fórmulas estetizantes que refuerzan, aun criticándola, la autonomía del campo artístico.

“Realismo Radicales” fue un esfuerzo curatorial que reunió bajo esta denominación a la producción más joven y contemporánea del arte ecuatoriano. En esa muestra, la obra de Wilson Paccha ocupó un lugar destacado en la visibilización de la tensión entre lo real y la falta en la representación, y cuánto del exceso de realismo descubría aquello que solo la insistencia realista dejaba emerger como duda, como molestia, como un lugar no dicho pero mostrado para ser ocultado en los límites de la misma representación. En ese encuadre analítico, la obra de Paccha fue ubicada como una expresión de un realismo radical que “visibiliza imágenes silenciosas que reconfiguran lo cotidiano, lo trivial como si respondieran a un llamado masivo [...] en el que se pide ver lo que a pesar de que está ahí no se sabe bien qué es” (Rodríguez, 2008a: 22). El realismo radical, así entendido, plantea a artistas y espectadores la revisión de la percepción en tanto “situada y sitiada por las culturas, las geografías, el espectro social, la diversidad étnica y sexual” (28).

Si “el realismo aparece cuando las convenciones de la representación no son percibidas como tales” (Gubern, 2004: 38), la obra de Paccha, así como la muestra “Realismo Radicales”, insistieron en que la validación de la realidad en la representación como referente verosímil, conduce no solo a la espectacularización del consumo capitalista sino a la banalización de las relaciones de subordinación. De hecho, cuando Paccha recurre al hiperrealismo empleando el apropiacionismo, pasa del consumo extático y complaciente, a una conmoción en el espectador por el emplazamiento de aquello que, por desestabilizador e irreductible –por real– debe ser reprimido en la representación. La atención a lo excrementicio, la analidad, la apertura de la impenetrabilidad corporal masculina, lo corporal-fluidos actúan “como una forma de regresión, de alejamiento del orden y de la supuesta asepsia adulta” (Martínez Oliva, 2005: 333). Dicha atención da cuenta del paso del sujeto moderno preocupado por la estabilización de la representación y la

cualificación de la conciencia; a un sujeto múltiple o a múltiples sujetos cuya proliferación, apertura y desestabilización ponen en entredicho la unicidad y la jerarquización clasificatoria que tanto han marcado al sujeto moderno masculino y heterosexual. De un sujeto que se resuelve en la representación, a otro que implosiona al ser rasgado por lo real, la obra de Paccha da cuenta de aquel deslizamiento que Foster ubica como el paso de la representación hacia la mirada del objeto (Foster, 2001: 150).

Y es que la representación del cuerpo en la obra de Paccha es significativamente distinta respecto del indigenismo y la neofiguración, en tanto los cuerpos que compone Paccha ya no son el ideal ni el principio normativo. La representación de la masculinidad en ambas tendencias estéticas devino en una suerte de mitificación del cuerpo subalterno que, “sometido al trabajo físico alienado, sirve para infundir respeto colectivo por las condiciones intolerables de la subjetivación y, en una falsa celebración de ese trabajo, sirve también para naturalizar aquello que debería ser analizado críticamente en función de su potencial transformación, si no de su abolición definitiva” (Buchloh, 2006: 27). En la obra de Paccha, la masculinidad se presenta no de manera idílica. Todo lo contrario, la obra del pintor tiende a cuestionar cómo esa mitificación sirve de tamiz, de filtro, de código, en fin, de visualidad para ocultar la materialidad y vulnerabilidad de unos cuerpos que siguen siendo, aun en su masculinidad, objeto de la inequidad y de oprobio tanto simbólico como concreto.

3.10.1. LO REAL

En ese escharbar por lo que las políticas de representación siguen tamizando, ocultando, impidiendo reconocer, la obra de Paccha se alinea a toda una tendencia en las manifestaciones culturales y las prácticas artísticas contemporáneas que retornan al sujeto como retornando a lo reprimido, desafiando las “junturas de lo simbólico con lo real, desmontando, ‘rasgando’, la pantalla-tamiz y abriendo la imagen a toda contingencia, a lo real” (Foster, 2001: 144). De hecho, frente a las políticas multiculturales que absorben la

diferencia en términos de funcionalidad en la democracia formal y en el mercado de bienes simbólicos, la peculiaridad de este retorno es que ya no es una sutura; todo lo contrario, abre el espectro de indagaciones sobre las políticas de la verdad que rehacen lo verosímil constantemente en función de un poder que no deja de ser heteronormativo.

La obra de Paccha justamente nos abre a esos cuerpos, a esas zonas del cuerpo y a esas prácticas corporales que impiden, cuestionan o molestan a ese sujeto universal, dominante y jerarquizante. Apertura a lo corporal como real, en tanto este es “el sitio del cumplimiento imposible de aquella promesa y su condición es su propia exclusión de la significación; un significante que pudiera cumplir la promesa del retorno al sitio del goce perdido se destruiría como significante” (Butler, 2002: 282).

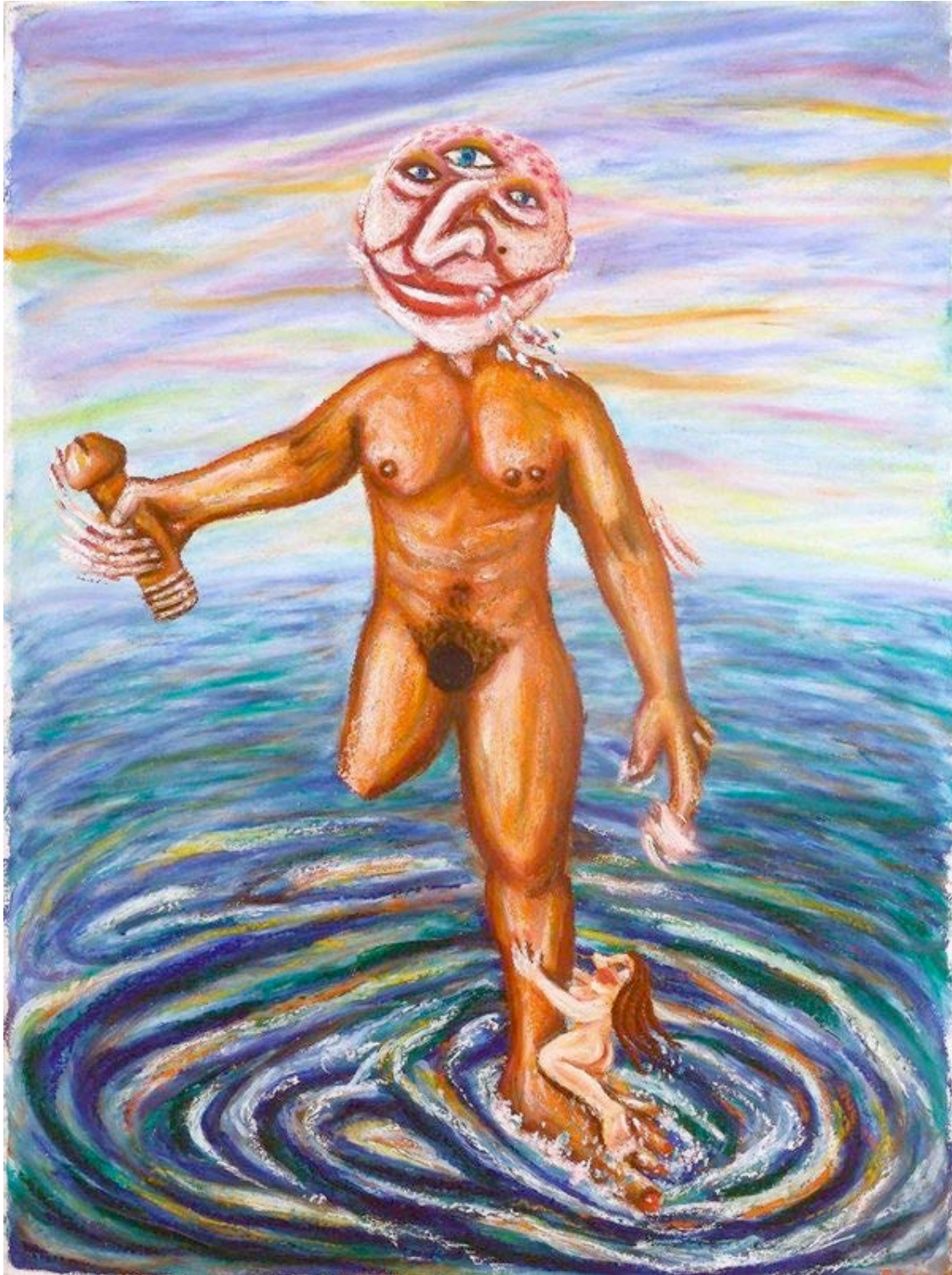
Por lo tanto, la obra de Paccha, va más allá de la abyección y se compromete con los cuerpos y las prácticas abyectas. Es decir, traspasa la transgresión y la abyección, y las muestra como configuradoras de las fronteras de la norma, como requisitos para la cualificación heteronormativa, como en *¿Mi alter ego es kitsch, chicano o chino?* Al traspasar las fronteras de la norma, la obra de Paccha se plantea desde esas zonas de lo abyecto, entendidas como lo real, como el objeto, la Cosa, la materia, que no alcanzan a la simbolización, que son negadas por ella. Se trata de una obra que rompe los acuerdos que reposan en la visualidad; una obra que rasga los códigos que permiten que una imagen sea tal.

En ese sentido, el principal acuerdo que rompe, que rasga la obra de Paccha, es el de la masculinidad, sobre todo el de la masculinidad hegemónica y dominante. De hecho, si la masculinidad normativa se constituye como un código de representación –y en ese sentido reposa en el orden de la visualidad– en el cual la virilidad supone una acción de punición del cuerpo que lo afirma en tanto lo niega, la obra de Paccha hace evidente que “parte de la experiencia somática del cuerpo espera ser registrada, esto es, lo estrictamente no simbolizable del cuerpo, un cuerpo que cae fuera de los

esquemas de la organización fálica de lo simbólico” (Martínez Oliva, 2005: 139).

El retorno de lo real-reprimido en la obra de Paccha supone un énfasis en lo que la Ley paterna impide registrar en la masculinidad en tanto esquema simbólico. Asuntos como la analidad, lo excrementicio, el apego al deseo edípico se ocultan y reniegan en esa suerte de fascinación ansiosa por una masculinidad que es tan artificiosa como extraíble, tal como nos lo propone en *14*, del 2010. De hecho, si bien gran parte de la obra de Paccha nos conmociona en términos de atisbar lo real reprimido y renegado, esta obra en particular incide en esa punzante pretensión. En *14*, en un plano entero un hombre se encuentra en el centro de un remolino de agua. Todos los componentes de esta representación son altísimamente significantes: Dicho hombre tiene amputada la pierna derecha a la altura del muslo; la pierna izquierda está apoyada en el centro del remolino; sobre su pie una diminuta mujer se agarra con sus brazos a la canilla del individuo. En su cuerpo bien definido, casi atlético, tres acciones llaman poderosamente la atención: la primera tiene que ver con la incrustación de dos pezones en el pecho izquierdo, lo que, como hemos venido señalando, evoca al valor nutricional y placentero del cuerpo materno y las dificultades para que la masculinidad emerja como represión de ese apego.

La segunda está planteada por las acciones de los brazos: el izquierdo está ligeramente separado del cuerpo, y el derecho está alzado y en su mano hay un gran pene erecto que, por los indicadores de movimiento, ha sido extraído de la región genital. El desprendimiento del pene es quizá la acción más significativa de esta composición: este pene tiene una rosca en su base, lo cual implica que fue extraído, no cercenado, y esa precisión implica que no hubo un gesto antropófago, sino que el pene lo mismo que fue extraído puede volver a ocupar su lugar inicial. Y la tercera acción sucede en el pubis y tiene que ver con la oquedad que resulta de la extracción, del desenroscamiento del pene. Luego de ser extraído, el pene ha dejado un ostensible hoyo negro.



Wilson Paccha, 14, 2010.

Por otro lado, en la enorme cabeza del personaje destacan al menos tres configuraciones de su rostro: primeramente, la presencia de los tres ojos nos remite a la profundidad de la mirada y a su capacidad de interpelación, de interdicción y de sustitución del poder fálico. La segunda configuración

importante es una desmedida sonrisa que lo mismo que acentúa cierta satisfacción por la acción en su conjunto revela un matiz erótico en su planteamiento. Y la tercera configuración tiene que ver con un la presencia ostensible de un líquido que sale de la boca del personaje, que evoca la saliva deseante y placentera que se pudo haber presentado por la eyeción del pene.

El desprendimiento del pene, por tanto la evidencia de que la virilidad es tan artificiosa como prescindible; la oquedad-interioridad del cuerpo como un enigma más ligado a la feminidad que a la ostentación masculina; el apego al deseo edípico no reprimido expresado en la turgencia de los dos pezones; el carácter extático como extraviado de la mirada fálica que nos mira en gesto de complicidad con el rompimiento del cuerpo; o el deseo heterosexual como una fagocitación de sí mismo, y por tanto “como el peligro de que lo masculino pueda caer en lo femenino abyecto amenaza[ndo] con disolver el eje heterosexual de deseo [lo que] conlleva el temor de ocupar un sitio de abyección homosexual” (Butler, 2002: 291), tal como nos lo evoca el acto de ser tragado por el remolino hacia o frente al cual la presencia del cuerpo femenino opera como una invitación lo mismo que una alerta; todos estos actos nos colocan ante lo real.

Ahora bien, en esta obra no hay signos evidentes de que el autor se esté autorretratando; pero la recurrencia a la mostración príapica nos hacen pensar que Paccha está mostrándose detrás de esta alegoría a la caducidad/fagocitación de la masculinidad. En ese sentido, esta obra, así como el conjunto de la obra de Paccha, perturban por colocar en primera persona ese éxtasis en el desmoronamiento de la “pantalla-tamiz”, ese horror y desesperación por lo real. De hecho, la autorreferencialidad en Paccha es un detonante de su programa visual. Su lugar de enunciación radica en su reiterado uso de la primera persona, sea en singular o en plural. Así, su propio cuerpo se convierte en desmitificador de sí mismo y “de la conciencia y el inconsciente populares [...], experimenta con sus obsesiones, sus deseos y fantasmas personales, y [...] con los demonios y traumas colectivos” (Zapata, 2007: 12).

Esa constatación en primera persona de lo real que aparece como un trauma y un desvirtuamiento del sujeto en tanto “pantalla-tamiz” (Foster, 2001: 153), nos plantea el hecho de que “el problema de la masculinidad parece ser justamente la reivindicación de un reconocimiento total de autonomía que además, y no obstante, promete un retorno a esos placeres totales previos a la represión y a la individuación” (Butler, 2007: 117). Ahora bien, la obra de Paccha nos plantea uno de los sujetos que antes del sujeto o impedido por el sujeto recibe nuevamente los efectos de la insistente búsqueda de la verdad, entendida como una voluntad que en occidente está implicada con el deseo y el poder (Foucault, 1999). Cuando Foster señala que este es un sujeto abyecto, que concilia la deconstrucción y la identidad y se convierte en un autor, en una autoridad silente en el arte contemporáneo actual. Al afirmar esto, Foster formula una crítica pregunta o una pregunta a la crítica cultural: ¿residirá la verdad en el sujeto abyecto, dañado? (Foster, 2001: 170). En ese sentido, la opción de la “crítica como sabotaje” es por ese sujeto abyecto no en tanto portador de una verdad o de una autoría privilegiada, sino como subalterno en tanto subalternado en una pluralidad de registros y de mecanismos de poder:

Adoptar el punto de vista del subalterno es una idea y un acto complejo por cuanto no entiendo la subalternidad como una posición fija y esencial. Donde no hay garantía trascendental no puede haber ninguna clase de esencialismo. De hecho, se obtiene un mayor rédito político si comprendemos el/la “subalterno/a” como una pluralidad móvil, como un efecto de discurso de las relaciones antagonísticas. [...] la posición de subalterno se obtiene allí donde un individuo sufre un proceso de subalternización ejercida por otro individuo. Así las cosas, el subalterno no es sólo el que no puede hablar (Spivak), entre otras razones porque entre los que “no pueden hablar” o realizar “actos de habla” sancionables hay también subalternizadores. Por ejemplo, puede haber un subalterno económico, un lumpen, que subalternice a una mujer, la cual queda en posición de subalterna en razón de su sexo. [...] Lo que esto quiere decir es que el subalterno nombra esa posición resultante de una violencia procedente de distintos niveles y espacios sociales: económica, raza, género, religión, etc.

Por consiguiente, la crítica como sabotaje adopta el punto de vista del subalterno, sí, pero es consciente del carácter móvil, sin centro y variable de tal punto de vista. (Asensi, 2007: 149)

3.10.2. LO ABYECTO

La obra de Paccha en general, y en particular *14, La mujer más pequeña del mundo*, o el detalle de *Manual de zoología fantástica (Autorretrato)*, plantean una crítica implícita a la política visual que impone la relación escópica y jerarquizante, propia de la masculinidad dominante, como consecuencia de la abyección. En un primer nivel la obra del artista puede ser leída como un acto transgresor y, por tanto, plantear la tensión entre lo perverso y lo histérico, en esa suerte de perpetuación de un goce que lo mismo que constriñe gratifica. En ese sentido, hemos venido señalando que lo visual como pulsión escópica lo que hace es ratificar la distancia entre sujeto y objeto y, en tanto sentido de distancia (Metz, 2001), fantasea perversamente con la subversión de la norma (perversión), pero instaura la duda (histeria) de si esas transgresiones realmente atraviesan aquellas imposibilidades que nos alejan de lo matérico; si “nuestra incapacidad para gozar se debe solo a las prohibiciones simbólicas” (Zizek, 2001). Justamente la obra de Paccha atraviesa la transgresión y colisiona lo escópico, entrelazándolos con el resto de sentidos de proximidad (Metz, 2001), en un lugar presimbólico, primigenio, no en una verdad primaria, sino justamente en la observación de esa diferencia (Jay, 2007) que contesta la mismidad masculina, y que se nos revela ante el cuerpo que se forcluye, que se elude. Ahí es cuando los personajes de Paccha trazan una serie de acciones abyectas que sitúan al cuerpo abyecto (el del espectador y el de los masculinos de Paccha) como el protagonista de la acción de rasgamiento del velo simbólico que constriñe cultural, racial, generizada y geopolíticamente los cuerpos.

En *14* Paccha vuelve a insistir en el cuerpo como malestar, pero como un malestar que apertura y penetra lo masculino. Paccha nos remite a ese malestar registrando lo que el poder heteronormativo abyecta, tanto cuando el

sujeto “todavía no es uno (antes de la total separación de la madre)” y en cuanto el cuerpo desmembrado nos remite al cuerpo que “ya no es (el cadáver entregado a la objetualidad)” (Martínez Oliva, 2005: 185). Y quizá aquí es donde *14* se vuelve más provocativa, puesto que recupera lo abyecto como un desafío a lo simbólico, logrando colocar al espectador ante el objeto, ante lo real, ante sus terrores. Así, Paccha logra que lo abyecto sea:

[...] una sustancia fantasmal no solamente ajena al sujeto sino íntima con él; demasiado de hecho, y es esta superproximidad la que produce el pánico en el sujeto. De este modo, lo abyecto afecta a la fragilidad de nuestras fronteras, a la fragilidad de la distinción espacial entre las cosas, en nuestro interior y en el exterior, así como del paso temporal entre el cuerpo materno (de nuevo el ámbito privilegiado de lo abyecto) y la ley paterna. Espacial y temporalmente pues, la abyección es un estado en que la subjetualidad es problemática, “en el que el significado se derrumba. (Foster, 2001: 157)

Pues bien, en el alegato de Paccha por lo abyecto convergen las dos vías utilizadas para este fin en el arte contemporáneo y que, según Foster (2001), revelan una sintomática división del trabajo por género en el arte: la una vía afronta al cuerpo material reprimido por la ley paterna deconstruyéndolo (estrategia que para Foster es requerida mayoritariamente por mujeres); y la otra propone la parodia, el infantilismo, el absurdo, y la burla de la Ley paterna (utilizada generalmente por hombres) (163-169). En esa convergencia, el cuerpo masculino deconstruido y burlado que propone Paccha, resulta en una “fatiga más fundamental: un extraño impulso a la indistinción, un paradójico deseo de no ser deseado, de juntarse con todo” (168).

El apego edípico y la apertura/destitución fálica dan cuenta de esa convergencia abyecta en *14*. Efectivamente, el apego edípico al plantearse irónicamente desentraña la represión original a lo femenino y la apertura/destitución fálica toca “la obscena mirada-objeto de lo real” (Foster, 2001: 161).

Este cuerpo-apertura de Paccha en *14* es, por tanto, un cuerpo de una paradójica masculinidad abyecta. Y decimos paradójica puesto que el acceso a la masculinidad supone una negación de lo abyecto vía la conminación a la norma por efectos de la misma abyección. No obstante, esta operación de Paccha provoca que aún dentro de la masculinidad opere un proceso de destitución de la acción de renegación por su propia afirmación. Esto implica que el cuerpo que nos presenta Paccha en *14* opere como una evocación de la materialidad corporal que la emergencia del sujeto deshecha (la analidad, los fluidos, lo excrementicio); y por otro lado, se presenta como una burla ideológica y política del orden patriarcal en tanto renuncia a abandonar aquello que, por femenino, desautoriza a la masculinidad.

Por tanto, la abyección más relevante derivada en práctica abyecta en la obra en general de Paccha, y en particular en *14*, tiene que ver con la restitución del cuerpo en su totalidad, o de sus despojos más perturbadores. En ese sentido, la obra de Paccha, inscrita en la crítica a la normatividad heterosexista, racista y clasista presente en gran parte del arte contemporáneo crítico en Latinoamérica, sobre todo en Europa y Norteamérica, siempre está insistiendo en la crítica a aquel cuerpo que ha sido el lugar de lo punible en el entorno del cristianismo. Pablo, el evangelista guerrero, conmina a la corrección corporal en términos muy drásticos:

Los que se guían por la carne están llenos de los deseos de la carne; los que son conducidos por el Espíritu, de los deseos del Espíritu. Los deseos de la carne son muerte; los del Espíritu son vida y paz. Así pues, los deseos que nacen de la carne se oponen a Dios: no se conforman ni pueden conformarse al querer de Dios. Y por eso los que se dejan conducir por la carne no pueden agradar a Dios. (Romanos 8, 5-8)

Si la obra de Paccha resulta violentamente perturbadora, es justamente porque restituye los trozos de cuerpo que el orden judeocristiano, corpofóbico y heteronormativo, deja como efectos de un disciplinamiento corporal en el que la mirada fálica, por ejemplo y para citar uno de los procedimientos de la masculinidad escópica, deja al imponer la escoptofilia narcisista y fetichista

como miralidad. Pacha no solo que registra esta escoptofilia como política de representación y de realidad (De Diego, 2005: 71); sino que además se apega a los despojos que esa acción histórica deja, se regodea en ellos, los deja emerger para que interpelen y conmocionen. A la voluntad estética de Paccha bien podría aplicarse aquello que Juanes comenta de Artaud: “La historia oficial, anclada, en la prohibición del incesto, le muestra que el tiempo de la eficiencia convierte al cuerpo en un mero medio de producción instrumental. [...] Artaud encarna el retorno del andrógino como posibilidad de reconstituir la unidad primordial [...]. Artaud busca, en suma, devolverle a lo uno-diverso su promiscuidad constitutiva” (Juanes, 2006: 51).

3.10.3. LA MIRADA

La mirada como componente de la visualidad es una de las mediaciones entre lo real y su simbolización que más se naturaliza y pasa desapercibida en su dimensión invasiva, clasificatoria y ordenadora del espacio de percepción y de representación. De suyo, la mirada en el protocolo escópico distancia al sujeto del objeto e instaura en el primero la falta de, en definitiva, corporeidad: “La mirada exterioriza, coloca lo mirado en una posición de lejanía, [...] la imagen saca a la luz la sombra, pero también produce sombra” (Rocha, 2011: 27). Este procedimiento de distanciamiento, como hemos venido señalando desde un principio, es más acusado en hombres que en mujeres, y en lo masculino que en lo femenino.

Si se piensa que vivimos en un mundo fabricado en torno a la desigualdad cultural, social y sexual entre hombres y mujeres, y que son éstas quienes se ven impelidas a desempeñar un papel subsidiario, a partir de la analogía construida culturalmente entre activo/pasivo y masculino/femenino, se puede entender, aunque no justificar ni aceptar, que se tome por verdad única y universal la mirada del hombre. Así, al hablar del placer de mirar se colige el que obtiene el hombre de la mujer que es solo imagen contemplada, exhibida, sujeta a un rol tradicional. (Aliaga, 1997: 54).

Pero se trata además de una distancia que es tal porque también preexiste al sujeto, mira al sujeto, lo interroga, como un tamiz que expresa la imposibilidad del objeto, la carencia de la complitud, y la visión opaca de lo que queda fuera para que el sujeto masculino emerja. Esta distancia opera en dos sentidos: desde el sujeto que ocupa una mirada; y desde el objeto que mira desde una mirada que escapa al control y que emana desde lo real:

El sujeto mira y es mirado por el objeto. Lo que los vincula es el dispositivo de convergencia de estas dos miradas. Este dispositivo es lo simbólico: la 'pantalla-tamiz', que protege al sujeto de la presencia de lo real (del objeto). La mirada, sin este domaje, puede violentar, desarmar, desmontar: la visualidad, la imagen, tienden a domar la mirada. (Foster, 2001: 144)

Ante la hegemonía del escópico sujeto masculino y escrutador que examina la realidad, posee el privilegio de la conciencia, y es el principal en la representación, la propuesta analítica de Hal Foster (2001) para examinar la emergencia de lo real es apostar por una convergencia entre el sujeto que mira y es mirado. El sujeto mira al objeto, pero el objeto también le mira. En esa convergencia de miradas, la misma mirada se convierte en visualidad, es decir, en la "pantalla-tamiz" de Foster, que contiene los códigos culturales, históricos, políticos, que hacen a una mirada tal, tanto desde el sujeto que ve, como desde los objetos que lo ven: "Visto, por tanto al mirar, representado al representar [...]. Es decir, el sujeto está también bajo la mirada del objeto, es fotografiado por la luz de este, representado por su mirada" (142). Por tanto, la mirada está codificada tanto para el sujeto que mira como para lo que ya está ocupado y observándole por fuera de su voluntad. Así, no solo nuestra mirada es masculinamente fálica, por ejemplo, sino la realidad que nos escruta también está marcada por ese código. De hecho...

[...] la mirada preexiste al sujeto y lo amenaza desde todas partes como una mirada que está *fuera*, en el mundo, que no pertenece a un sujeto sino a lo inaccesible, a lo real. La mirada transforma al sujeto en una mancha muy distinta del *cogito* cartesiano de la perspectiva tradicional, lo torna indefenso,

como una presa que se siente observada desde todos los ángulos, a punto de ser devorada. (Cunillera, 2005: 226)

La convergencia de estas dos miradas conforma la “pantalla-tamiz” como el espacio codificado y codificante que permite construir la imagen, a través de la cual el sujeto mira al objeto, pero que “le protege” del auscultamiento de la mirada del objeto. El sujeto, “sin esta pantalla-tamiz sería cegado por la mirada o tocado por lo real” (Foster, 2001: 143). Por lo tanto, lo real está circundando lo simbólico, permitiéndole existir solo si de por medio la visualidad (“pantalla-tamiz”) organiza y determina la mirada, siendo este dispositivo tan desafiado por lo real que reiteradamente requiere ser fortalecido. Lo real, por tanto, mira, acecha, observa, representa al sujeto que se creía en la prerrogativa absoluta de representar: la “pantalla-tamiz” es por tanto el lugar que nos protege de la mirada, pero es también el lugar de lo simbólico, “el lugar en que se hace y se ve la imagen, donde podemos manipular y moderar la mirada” (143).

En toda la obra de Paccha la presencia de los tres ojos resalta la capacidad escrutadora de la mirada. Como dijimos anteriormente, es una mirada que, dirigida directamente al espectador, escruta, inspecciona, penetra. En el caso de *14*, en el contexto de la composición, la mirada triplicada del personaje hacia el espectador inquiere sobre la unicidad del sujeto masculino justamente desde un masculino que se presenta desmembrado, despojado de virilidad. Es más, *La mujer más pequeña del mundo* y *14* imponen una mirada que violenta al espectador desde la desrealidad del cuerpo, es decir, invaden la percepción del espectador desde el cuestionamiento por la renegación de lo femenino, por la integridad ficticia y forzosa del cuerpo masculino, y por la fútiles y teatralidad de las argucias de la virilidad. Pues bien, en ambas obras, la posición abyecta de Paccha ante la masculinidad vuelve perturbador el cruce de miradas entre el sujeto y el objeto. Pero ese cruce no opone sujeto contra objeto, todo lo contrario. La posición abyecta de Paccha abre las reglas de la heterosexualidad en tanto rebasa la supuesta continuidad entre identificación y deseo que distinguiría la mirada hetero de la homosexual. Así, Paccha logra que el espectador que mira su obra opte o por el distanciamiento o por la

solidaridad desestructurante, pero en ambos casos, por el compromiso con la molestia por un régimen de visión masculino escópico que ha sido vulnerado, rasgado, abierto.

En definitiva lo real en Paccha, tanto en el plano de lo abyecto como de la mirada, le lleva al autor a implosionar en dos momentos: en el primero, desarmando el rasgo, el gesto del indigenismo y la neofiguración que compactaron el cuerpo en una superficie unitaria. Paccha desmiembra ese cuerpo, incrustando sobre la superficie de la obra la deformidad y la estridencia cromática –clara alusión a la cromática indígena–, para llegar hasta los mismos bordes de la representación, hasta el mismo marco, hasta el encuadre, desjerarquizando la mirada, reapropiando el cuerpo en su acción sensualista de percepción, destronando al sujeto anónimo de la modernidad, ocupando el espacio con una presencia abyecta indisciplinada, irreverente, convencido que detrás de la imagen está “la mirada, el objeto, lo real” (Foster, 2001: 145).

En un segundo momento, Paccha implosiona desde sí mismo, como integrante de la representación y no como voz autorizada para la representación. Implosiona desde una mirada que en un guiño con la pornografía, con el comic, con la anécdota, con la metáfora, le permite ingresar al cuerpo de la obra con su propio cuerpo e ironizar con la relación especular agrandando los falos. De hecho, los falos más que afirmarse especularmente nos hacen dudar de su existencia, se ríen de nosotros y de nuestra ansiedad normativa de falo. En ese sentido, Paccha, heredero de la neofiguración, ocupa con los cuerpos abyectos un espacio desde su mismo cuerpo, una narrativa sin narrativa, que lo que hace es mostrarle vulnerable, solitario, como vulnerable y solitario se muestra el interpretante, perplejo ante tanto emplazamiento, ante tanta evocación de su nacionalidad, de su identidad, de su mestizaje.

APÉNDICE

TRANSTANGO, MÁS ALLÁ Y MÁS ACÁ DEL BINARIO

Hemos decidido cerrar esta investigación con un relato sucinto, a modo de apéndice, de una de las expresiones artísticas recientes que más ha incidido en el cuestionamiento al orden masculinista, heteronormativo, racista y clasista en Ecuador. En ese sentido, el texto que proponemos a continuación sobre el performance *Transtango*, pretende dar cuenta de cómo en la actualidad, en el contexto del arte contemporáneo, de las luchas feministas y del activismo de las diversidades sexo/genéricas, se construyen propuestas estético-políticas desde unas masculinidades y feminidades disidentes que problematizan intensamente las relaciones entre género y sexo. De esta manera, pretendemos que este texto sea un apéndice a esta ruta planteada por la masculinidad en el campo del arte de los andes ecuatorianos.

Eduardo Solá Franco y Wilson Paccha son dos de los artistas que más han teatralizado la masculinidad en la plástica ecuatoriana. Ciertamente, no ha existido ni una tendencia estética en ese sentido ni una plataforma que de forma manifiesta se proponga la representación de la masculinidad en Ecuador. El sujeto masculino en la representación artística en el país andino aún sigue siendo un lugar poco visitado y tematizado, tanto si es para su exultación como si vehicula la deconstrucción de las políticas de género.

Las propuestas más destacadas que abordaron la representación del sujeto masculino se hicieron, como lo hemos venido reiterando, en términos de la crítica a la estructuración de clase, y vinieron dadas en el indigenismo y la neofiguración por la inscripción del cuerpo indígena en la crítica al modelo

colonizador e imperialista. En el indigenismo, la insistencia en la categoría de clase devino en un alejamiento crítico de la complejidad estructural del mestizaje y en una re-exotización de aquel sujeto al que se volvió protagónico en términos de cuerpo oprobado y precarizado. En la neofiguración, la cualidad del cuerpo masculino específico fue transferido a lo que Susan Rocha denomina “cuerpo social” (Rocha, 2011) y que tiene que ver básicamente con la extrapolación al cuerpo institucional de las injusticias concretas al cuerpo físico. En ambas propuestas, la generalización y universalización del sujeto subalterno devino como contenido insistente en las políticas de la identidad locales. Esta fijación sintomática inscrita en los discursos de lo nacional, aún sigue impidiendo reconocer las nuevas formas de colonización (externas e internas); la pervivencia de los atávicos mecanismos de opresión de género (como la violencia de género, la discriminación y la homo/lesbo/transfobia); los engaños de la multiculturalidad que ofrece una inclusión total en los términos que el mercado de consumo de bienes materiales y simbólicos lo permite; y la emergencia de la oferta visual en la que la disputa entre modelos arcaicos y alternativos de generización masculina es permeada básicamente por jóvenes. Y es que la articulación de estas y otras variables como la étnico-racial y la de género, han permitido siempre, y de manera más evidente en los actuales tiempos, hablar de una masculinidad hegemónica y dominante y de otras posibilidades de estar masculino en el régimen de generización del cuerpo. De hecho, las posturas feministas más emancipadoras, como las que tienen que ver con la autonomía del cuerpo, han filtrado y estructurado propuestas críticas a la generización de los cuerpos en las cuales encontramos acciones estéticas y plataformas políticas que, aun sin proponérselo, critican de modo abierto y profundo a la masculinidad hegemónica y dominante.¹⁸⁵

Este es el caso del activismo de las diversidades sexo/genéricas en Ecuador, que desde fines de la década del noventa ha ido incrementado tanto su visibilización dentro del conjunto de luchas por la emancipación, como su complejidad interna fruto de las tensiones entre una corriente más ligada al

¹⁸⁵ El caso más reciente es la “Marcha de las Putas”, que en Ecuador fue acogida, propuesta y dinamizada como plataforma feminista y de las diversidades sexo/genéricas por el Proyecto Transgénero.

feminismo y otra más vinculada a la agenda sanitaria global (Almeida y Vásquez, 2010). De hecho, uno de los ideólogos y activistas más reconocidos en esta fase fue Patricio Brabomalo,¹⁸⁶ para quien la puesta en valor de la lucha por la identidad de género en Ecuador ha enfrentado desde la invisibilidad entre la misma población sexo/genérica, hasta el énfasis excluyente en la emancipación de un tipo de homosexualidad, la masculina,¹⁸⁷ posponiendo la mirada crítica sobre otras apuestas identitarias como lo trans o lo intersex (Brabomalo, 2002).

Cuando Brabomalo plantea este análisis, en el 2002, un nuevo tipo de activismo de las diversidades sexo/genéricas, muy ligado al feminismo por la autonomía y a las mujeres lesbianas y a la población trans, fue emergiendo paulatinamente hasta convertirse hoy en la posición crítica y política que más ha renovado el discurso de las diversidades sexo/genéricas y que sin duda ha problematizado ciertas posiciones esencialistas al interior del mismo feminismo.¹⁸⁸ Es más, este activismo, de corte profundamente crítico del discurso jurídico, ha impactado en la misma reconfiguración de la normativa

¹⁸⁶ Patricio Brabomalo fue un activista joven, de los pocos que siendo hombre gay alentó profundamente la organización y la incidencia del activismo lesbiano y transexual en Ecuador. De él, Elizabeth Vásquez destaca: “siendo él un hombre gay, pero sobretudo un hombre feminista, trabajó particularmente por derechos de las mujeres lesbianas en una década incipiente de activismo como lo fueron los años 1995 a 2005, en que las reivindicaciones lésbica y trans se hallaban particularmente rezagadas. Tuvo también una gran cercanía política con las comunidades trans, involucrándose en procesos de reivindicación con trabajadoras sexuales trans de la calle. [...] Fue uno de los precursores del arte drag en el país, artista notable, guionista e intérprete de la obra ‘516 Caricias’ –una importante reflexión política sobre la despenalización de la homosexualidad (artículo 516 del Código Penal)– que constituye la primera obra de teatro ecuatoriana sobre diversidad LGBTI” (Vásquez, 2013). Falleció en el 2005, a los 28 años, y en reconocimiento a su trabajo el Municipio de Quito –animado por las organizaciones lgbti, sobre todo por el Proyecto Transgénero– crea el “Premio Patricio Brabomalo”, que destaca el trabajo a favor de las diversidades sexo/genéricas de la ciudad y el país.

¹⁸⁷ Los sectores más críticos en el activismo de las diversidades sexo/genéricas, cuestionan, y con razón, que la despenalización de la homosexualidad en 1997 en Ecuador, solo haya tenido como horizonte de regulación dentro de los límites de la democracia formal a las identidades homosexuales, masculinas preferentemente, a pesar de que, paradójicamente, dicha despenalización fue el resultado del trabajo constante de un activismo liderado básicamente por mujeres lesbianas y por la población transgénero.

¹⁸⁸ En entrevista a Ana Lacía Herrera –destacada feminista ecuatoriana, exPresidenta de la Comisión de Transición hacia el Consejo Nacional de las Mujeres y la Igualdad de género, y una de las lideresas que más ha posicionado el feminismo de la autonomía–, ella señala que Ana Almeida y Elizabeth Vásquez han sido fundamentales para colocar en el centro del debate del feminismo en el Ecuador el tema trans, provocando un movimiento de la categoría mujer al de cuerpos femeninos y cuerpos feminizados, con lo que se da cuenta de manera más dinámica de las opresiones generizadas en la estructura patriarcal.

estatal al conseguir, por ejemplo, en el 2008 la inclusión de cinco propuestas constitucionales referidas a la no discriminación por identidad de género; en el 2004 en las leyes paralelas con las “Reformas al Código Penal para la Tipificación de Crímenes de Odio por Sexo, Orientación Sexual e Identidad de Género”; o en el 2009 en la redacción del “Capítulo de Procedimientos Género-sensibles del Manual de Derechos Humanos de la Policía Nacional del Ecuador” (Transgénero, s/f). Quien han estado detrás de este enriquecedor y potente proceso ha sido el Proyecto Transgénero, liderado por Ana Almeida y Elizabeth Vásquez,¹⁸⁹ que han logrado que lo trans se muestre en toda su capacidad de deconstrucción no solo de la heteronormatividad constitutiva, sino de los procesos de colonización y precarización contemporáneas de los cuerpos diferentes. Bajo el lema “Cuerpos Distintos Derechos Iguales”, este activismo ha significado un crecimiento en la agenda del movimiento social en Ecuador y ha inscrito la necesidad de reconocer la diversidad en la diversidad como garantía para avanzar hacia la democracia radical (Butler, 2002).

¹⁸⁹ El Proyecto Transgénero surge en el 2002 a raíz del activismo jurídico de lo que en ese entonces se llamó Patrulla Legal, que consistía en dar apoyo a los trabajadores sexuales trans que en las noches quiteñas sufrían una serie de atropellos a sus derechos humanos. A partir del 2002, el Proyecto Transgénero ha incursionado en distintas iniciativas como la misma Patrulla Legal, la Casa Trans, la Confetrans y el proyecto artístico Transtango. Su directora principal es Ana Almeida, una destacada fotógrafa y activista feminista quiteña, que en el contexto del Proyecto ha incursionado en iniciativas de arte visual como “Géneros criollos: pluralismo jurídico y cédula de identidad alternativa” en el 2007, o la muestra Wuankavilka Trans, en el 2012, a la que ya nos hemos referido. Por su parte, Elizabeth Vásquez es una abogada y feminista quiteña, experta en activismo jurídico, y comparte con Ana Almeida la dirección del Proyecto Transgénero. Las intervenciones jurídicas de Elizabeth Vásquez han sido de una trascendencia tan importante para las diversidades sexo/genéricas ecuatorianas, como por ejemplo su participación decisiva en la Asamblea Constituyente de 2007 en Ecuador, en la que ella, junto a otras activistas como Talía Álvarez, lograron que la constitución naciente contemple la no discriminación por identidad de género y orientación sexual. Notables han sido sus propuestas de activismo jurídico como “El matrimonio técnico”, que parte de su propuesta crítica al marco jurídico ecuatoriano, desarrollando una paradoja jurídica que hace evidente la contradicción entre identidad de género y orientación sexual en los protocolos jurídicos ecuatorianos como el matrimonio, por ejemplo. Su última propuesta, “Mi género en mi cédula”, propone básicamente que el Registro Civil ecuatoriano contemple identidad de género y no la sexual en la cédula de ciudadanía, lo que favorece enormemente a la población trans. A decir de Kim Pérez (2010), activista trans española, el Proyecto Transgénero incursiona en tres líneas de trabajo fundamentales para el activismo de las diversidades sexo/genéricas en Ecuador y en Latinoamérica: la primera es que el Proyecto nace comprometido no solo con el activismo de las diversidades sexo/genéricas sino con el de la “práctica social entera”; la segunda es “la absoluta despreocupación por ortodoxias identitarias”; y la tercera es la “alianza con el movimiento indígena” (Pérez, 2010: i-ii). Esa convergencia explica su política de “simetrías subyacentes” (Almeida y Vásquez, 2010), que supone intervenir desde dentro de las estructuras de opresión para forzar su desmontaje. Para mayor información sugiero visitar el portal del Proyecto Transgénero en <http://www.proyecto-transgenero.org/>.

Este activismo ha logrado ese impacto no solo por las arriesgadas propuestas del alternativismo jurídico, sino por la traducción del mismo alternativismo en una puesta en escena estética de altísimo nivel y convocatoria, tanto al interior del mismo activismo de la población sexo/genérica diversa, como en la articulación con colectivos de artistas, con trabajos feministas y con los movimientos indígena, poblacional y hasta ecológico.¹⁹⁰

En lo que atiende a la crítica a la masculinidad hegemónica y dominante, gran parte de su producción artística la lleva implícita. En ese sentido destacamos la presentación en el 2012 de la exposición "Wankavilka Trans: Retratos de Enchaquirad@s de Engabao"¹⁹¹ que ha puesto en evidencia la convergencia entre heteronormatividad y racialización de los cuerpos diferentes en las políticas de discriminación y violencia homo/lesbo/transfóbica. Pero ya en el terreno de la crítica al binario de género, la obra que más ha incidido en términos artísticos en la crítica a la masculinidad hegemónica y dominante, ha sido la creación en el 2004 del performance *Transtango*, proyecto artístico y de activismo político cuyo diseño y dramaturgia fueron realizados por Elizabeth Vásquez.¹⁹² Dicho sea de paso, no deja de ser sintomático y aleccionador que quienes postulan la crítica a la masculinidad hegemónica y dominante sean los cuerpos y sujetos que han sufrido en sus propias existencias la violencia de la generización patriarcal y machista.

Transtango se plantea desde el Proyecto Transgénero como una iniciativa de "activismo artístico-político", en la que converge de manera creativa y crítica el activismo político de las diversidades sexo/genéricas y las

¹⁹⁰ La plataforma artístico-política Marcha de las Putas Ecuador da cuenta de ello.

¹⁹¹ Para ampliar información puede consultarse <http://www.proyecto-transgenero.org/logros.php>.

¹⁹² El análisis aquí propuesto se documenta gracias a la apertura que el Proyecto Transgénero ha dado a intelectuales y artistas, lo que nos ha permitido el privilegio de acompañar y conocer de cerca las iniciativas artísticas y políticas propuestas por este colectivo. Además, para esta investigación se ha empleado la información contenida en el blog *Transtango: Sociedad de tango transformista y artes escénicas*, en <http://transtango.blogspot.com/> y consultada en diciembre de 2013. Las citas respectivas se harán de manera pertinente a este blog. Las fotografías que hemos incluido aquí son las que constan en el blog *Transtango: Sociedad de tango transformista y artes escénicas*, en <http://transtango.blogspot.com/>.

prácticas artísticas contemporáneas; convergencia dominante en el arte latinoamericano desde los años sesenta, y que ha sido últimamente re-evaluado en el sentido de reconocer en esa convergencia un arte comprometido que “busca reflexionar y actuar inmerso en los contextos [...] socioculturales, políticos e históricos e indagar modos de asumir responsabilidades en colectivo, además de replantear el propio campo del arte –quizá justamente por moverse dentro de esas dinámicas ‘no artísticas’– para reinventar sus relaciones contextuales saliéndose de su burbuja de la autonomía moderna” (Rodríguez, 2011).

Esta articulación entre activismo, crítica política y propuesta artística es el mayor contexto de *Transtango*, en tanto esta contextualidad como lugar de enunciación explica la “particularidad histórico-social de una trama de intereses y luchas culturales que especifican el valor situacional y posicional de cada realización discursiva” (Richard, 2007: 81). Así, *Transtango* problematiza la clasificación y ubicuidad de los cuerpos, y la desestabilización identitaria que propicia es una de las expresiones de un nuevo escenario en el cual a la masculinidad hegemónica se le ha arrebatado la autoridad para designar qué cuerpos son habitables. Si la subjetivación del poder en la nominación, la subalternidad y la negatividad, es un proceso prevaleciente en la lógica colonial –subjetivación que construye aquellos “no seres” corporales que constitutivamente el poder oblitera–, *Transtango*, que se ceba con un modelo masculinista y europeizante como es el tango –asumido desde la región andina por unos cuerpos racializados que ese modelo conmina a la emasculación–, sugiere el quiebre al modelo masculino hegemónico y racializante desde unas sexualidades y géneros diversos que emplazan a una distinta constitución del sujeto en permanente cuestionamiento a la lógica binaria y heteronormativa.

TRANSTANGO Y LA INESTABILIDAD IDENTITARIA

Transtango, se ha presentado en distintos espacios culturales y académicos, así como en espacios abiertos por el activismo feminista y de las

diversidades sexo/genéricas tanto en Ecuador como en Latinoamérica y Europa.¹⁹³

La primera puesta en escena de *Transtango* se realiza en el 2005 y Cayetana Salao¹⁹⁴ encarnará desde esa fecha el papel de Elena y el de Tano. En funciones inmediatamente posteriores le acompañará Cosme Córdova¹⁹⁵ en el papel de Bernardo que se traviste como Marisú.



A la izquierda, Cosme Córdova, maquillándose para interpretar a Marisú luego de haber interpretado a Bernardo. A la derecha, Cayetana Salo, interpretando a Susana antes de que esta interprete a Tano.

¹⁹³ Sus presentaciones se han hecho inclusive en eventos continentales como el VII Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, realizado en Bogotá en agosto del 2009; y en espacios culturales y de activismo europeos como el Festival Internacional de Cine Trans e Intersex MOSTRA'NS en junio de 2009, en el Cinema Casablanca-Kaplan de Barcelona y en CSO Ateneu Maig 37 en julio del mismo año. Sobre el carácter de sus participaciones, en el blog *Transtango: Sociedad de tango transformista y artes escénicas*, se señala: “Reivindicamos nuestro derecho a participar de más y más espacios culturales: [...] Espacios como el Dionisios Café Teatro, El Tantra Bar, la Casa Trvns, Teatro Variedades ‘Ernesto Albán’ [...], Sarao Centro Cultural en Guayaquil, la Discoteca ‘The Roof’ en Machala han sido espacios propicios donde el discurso trans-identitario e inter-identitario ha podido construir puentes y reducir las distancias de las diversidades con la ‘normalidad’ y con la ‘cotidianeidad’ ” (Transtango, s/f).

¹⁹⁴ Cayetana Salao es una artista rap muy próxima al activismo trans y lesbiano. En sintonía con lo trans ha participado muy de cerca en algunas acciones artísticas del Proyecto Transgénero; y con lo lésbico ha sido parte del colectivo de arte contemporáneo “Articulación Esporádica”, y del Taller Mujer.

¹⁹⁵ Cosme Córdova es un activista que se identifica a ratos como gay y como trans. Ha colaborado con el Teatro Drag Dionisios en Quito, y en esta misma ciudad ha mantenido relación con el activismo trans en el Proyecto Transgénero y con sus iniciativas artísticas como *Transtango*.

El performance *Transtango* dura cerca de una hora. Su argumento se resume en el siguiente texto que al mismo tiempo es una declaración de las articulaciones y desafíos que propone:

Bernardo, un hombre casado, se traviste confesando al espejo que sólo así, como Marisú, es como puede bailar tango, y que sólo bailando tango es como Marisú puede sentirse viva. Al mismo tiempo, Elena, una joven lesbiana recuerda como en su adolescencia fue aprendiendo los gestos, miradas y sutilezas masculinas que gustaban a las chicas que ella deseaba. Si lo masculino y lo femenino son los lenguajes que el mundo entiende, ella los ha aprendido bien. Por eso no tiene empacho en mostrarse como la mujer femenina que aprueba la sociedad, aunque “así no sienta”, si sabe que puede mostrarse también como el dueño de la Milonga más exitosa de la ciudad, El Tano. En ese territorio, el de su transgenerismo masculino, El Tano baila con cuantas mujeres frecuentan la Milonga: sólo en el Tango puede sentirse vivo. Un día, Marisú llega a la Milonga del Tano...¹⁹⁶

La acción más significativa del performance *Transtango* es desestabilizar tanto las pretensiones de identidades de género rígidas como la misma puesta en escena de la generización del cuerpo:

Bernardo frente al espejo; se mira y dice:

“Reconócelo, cabrón, el tango es tu vicio... sí, mi vicio, y ¿qué? Otros se meten porquerías en el cuerpo hasta fundirse el mate.

Yo bailo tango. Y oculto esta pasión... porque ¿quién entendería que para bailar el tango, para sentir el tango, tengo que cambiar mi cuerpo y mi voz?”

Elena cuestiona al público; los mira fijamente, les guiña un ojo. Se ve hermosa, se siente linda...

Se marcha. Un biombo iluminado la espera. Protegida de la mirada de todos, se despoja entonces poco a poco de las prendas que el cuerpo luce bien, pero que dentro de la piel no son nada.

Excusas los trapos que cubren el verdadero deseo...

¹⁹⁶ Consultado en Transtango, Proyecto, *Transtango: Sociedad de tango transformista y artes escénicas*, blog, en <http://transtango.blogspot.com/>. El enlace respectivo es http://transtango.blogspot.com/2008_02_05_archive.html, consultado en diciembre de 2013.

Elena levanta cuidadosamente cada capa, como si se tratara de pieles secas. Se despoja de aretes, collares y pulseras. Accesorios falsos como su imagen seductora de mujer perfecta...

Con estas palabras Elena aparece en escena. Ha tenido que aprender los lenguajes del cuerpo; femenino y masculino.

Elena sabe que lo que siente no se ve y por eso engaña, seduce, atrapa... “Ellos están convencidos de que han inculcado en mí todos estos movimientos femeninos; el caminadito de modelo, el contorneo de las caderas. Ustedes también”.¹⁹⁷



Escena de la obra: Marisú, a la derecha, se observa cuestionadora ante el espejo. Mientras tanto, a la derecha el Tano, tras de un biombo que deja ver su silueta y su acción, de desviste de hombre.

La primera incidencia del performance es procurar la identificación/desidentificación con unas identidades que se travisten pero que siguen manteniendo activado el deseo escópico de posesión-desposesión del cuerpo. En esa relación deseante se plantean de entrada, ni bien empieza la obra, los protocolos clasificadores que generizan los cuerpos; pero también los artilugios para sostener esas puestas en escena de la división binaria, en tanto el género “siempre se está ‘haciendo’ con o para otro, aunque el otro sea sólo imaginario” (Butler, 2006: 13). Poco a poco, en la medida que la obra va

¹⁹⁷ Consultado en Transtango, Proyecto, *Transtango: Sociedad de tango transformista y artes escénicas*, blog, en <http://transtango.blogspot.com/>. El enlace respectivo es http://transtango.blogspot.com/2008_02_09_archive.html, consultado en diciembre de 2013.

creciendo en intensidad, el desropaje del género será una constante que cubrirá de placer el desafío a lo humano como única posibilidad de hacer lícito el retorno de lo real-corpóreo. Un retorno en unos cuerpos que combinan los géneros, los roles, las apariencias y que desafían básicamente la noción cerrada y sólida de lo masculino. Lo femenino, en contraparte, surge como el arma de desestabilización, irrupción y penetrabilidad que hace a Bernardo una Marisú empoderada de su propio cuerpo y autoriza a Susana a tolerar un masculino que no clasifica, que no jerarquiza, que no objetualiza.

Transtango, así, desafiando los códigos corporales, los códigos visuales, y los códigos del deseo heteronormado, reafirma un cuerpo que destituye la conminación al orden masculinizante y apertura a las posibilidades de estar incluso más allá del orden binario pero reconociendo que la generización es un arma del poder que puede ser desestructurada, deconstruida. De esta manera, Marisú y Tano se recrean en el “cansancio generado por la imperante obligación de definición sexual” (Martínez Oliva, 2005: 397).

Así, la inestabilidad identitaria se plantea como el contenido de la estética relacional (Bouriaud, 2008) que opera desde dentro del binario, en sintonía con la voluntad política del Proyecto Transgénero de “subvertir desde dentro” (Almeida y Vásquez, 2010) un poder que se hace fuerte en la naturalización de la generización del cuerpo. Se trata de una subversión que denuncia lo artificioso y generador de abyección e injusticia del anclaje sexo/género, y muestra como “la línea entre lo masculino y lo femenino se disuelve en su propia falsedad” (Martínez Oliva, 2005: 373):

Bernardo frente al espejo, enfrentando sus deseos...

Elena tras el biombo, despojándose de sus capas...

Bernardo seducido por Marisú...

Elena liberando al Tano...¹⁹⁸

¹⁹⁸ Consultado en Transtango, Proyecto, *Transtango: Sociedad de tango transformista y artes escénicas*, blog, en <http://transtango.blogspot.com/>. El enlace respectivo es http://transtango.blogspot.com/2008_02_11_archive.html, consultado en diciembre de 2013.

De esta manera, la inestabilidad identitaria opera mostrando la discontinuidad entre sexo y género, y cómo la pretensión de su unidad es teatral, performática en la medida en que en el género no hay un original y una copia: “todas las articulaciones del género son imitativas” (Martínez Oliva, 2005: 221).

Lo que la inestabilidad identitaria también pone en evidencia es la pervivencia de un sujeto abyecto sobre el cual se examina la evidencia de la caducidad de la democracia formal que se apoya en la clasificación binaria. Pero además, la inestabilidad identitaria refleja el anhelo y la ansiedad de ubicar en este sujeto abyecto al portador de la verdad y de la emancipación.

Es desde ese anhelo que *Transtango* hace del *drag king* Tano una metáfora de las posibilidades desestructuradoras de lo trans en los términos de la inestabilidad identitaria. Judith Halberstam ya señala que “la performance drag king muestra la estructura de la masculinidad dominante al hacerla teatral y al repetir el repertorio de roles y tipologías de las que depende dicha masculinidad” (Halberstam, 2008: 266) En Tano podemos apreciar cómo, a diferencia de cierto travesti o *drag queen* que cuestionan solo momentáneamente la identidad, el *drag king* justamente pone en cuestión a la misma masculinidad hegemónica en tanto ésta se asume siempre como no representable, como una verdad ya dada y cerrada. Y lo que hace Tano es mostrarnos justamente que el *drag king*, así como el transgénero, son “un arma de gran eficacia deconstructiva” (Martínez Oliva, 2005: 353). Tano es un personaje que socava la biología; que reivindica la virilidad negada a lo femenino; que desarticula y desnaturaliza la masculinidad; que, en definitiva, plantea que el problema con la teatralización del género no es tanto que la representación sustituya a lo real, sino que se asuma que entre representación y realidad haya una relación estable, definida e irrevocable: la misma representación del género es una imagen en construcción en tanto la visualidad que la habilita nunca deja de cambiar.

Y es que Tano y Marisú, como metáfora de la inestabilidad identitaria apostada por el Proyecto Transgénero, vuelven política la abyección corporal, desestabilizando la relación entre lo real reprimido y la simbolización, permitiendo a la vez que el atravesamiento de lo simbólico genere un lenguaje que resista la cooptación de lo abyecto. Aquí convergen las estrategias discursivas que han deconstruido los anclajes del sujeto occidental; y la necesidad de la implantación de la diferencia como lugar estratégico para viabilizar la vida en los cuerpos a los que les ha sido negada. Esto lo podemos apreciar cuando Tano nos presenta otras formas de masculinidad, distintas a la hegemónica y dominante, en tanto no son misóginas ni niegan a lo femenino-corporal. En este personaje justamente se cumple aquello señalado por Judith Halberstam (2008) en relación al *drag King*, que en su “performance contenida y discreta” (266) desagrega la masculinidad mostrando como artificiales sus negaciones constitutivas:

El *drag king* demuestra, por medio de su propia masculinidad y por medio de su puesta en escena de la masculinidad, que no existe ningún vínculo esencial entre la misoginia y la masculinidad; más bien la masculinidad parece ligada estructuralmente a la misoginia en el contexto del patriarcado y del privilegio de los hombres. Para las mujeres masculinas que no pueden acceder al privilegio de los hombres, las recompensas de la misoginia son escasas, de modo que es más probable que interpreten su masculinidad sin misoginia. Pero el sexismo se puede utilizar bien para el teatro; y mostrar el sexismo, como lo hacen los *drag kings*, como la base del realismo masculino sirve para desenmascarar los presupuestos ideológicos de la no performatividad del hombre. (Halberstam, 2008: 282)

Lo cual implica que, como en *Transtango* el sujeto masculino sea contestado en su supuesta unicidad, lo que implica que, sin dejar de ser masculino, sea un sujeto “evacuado y elevado a la vez. Y de este modo el discurso del trauma resuelve mágicamente dos imperativos contradictorios en la cultura de hoy en día: los análisis deconstructivos y la política de la identidad. Este extraño renacimiento del autor, esta paradójica condición de autoridad ausente, constituye un significativo giro en el arte, la crítica y la política cultural contemporáneos” (Foster, 2001: 172).

De esta manera, *Transtango* le permite al Proyecto Transgénero situar a lo trans en los límites y posibilidades de las políticas de representación que tensan las relaciones entre lo prohibido y la transgresión. En ese sentido, *Transtango* emplaza la figura de lo abyecto como protagónica en las apuestas críticas y transformadoras de las diversidades sexo/genéricas. A continuación observemos las implicaciones de estos procedimientos.

PROHIBICIÓN Y TRANSGRESIÓN

El poder produce lo oprimido, lo oprimido no está por fuera como una verdad primigenia, de la misma forma como lo femenino-corporal no se encuentra por fuera de las masculinidades. El patriarcado, que instituye la relación masculino-femenino, la instituye como consecuencia de su acción opresora sobre los cuerpos. A su vez, lo masculino, que es ya una consecuencia del patriarcado, ratifica, oblitera, forcluye la captación del cuerpo, la aprehensión final en tanto el poder no solo produce lo que prohíbe sino que al hacerlo encierra en la subjetividad deseante y perversa a opresor y oprimido, de suerte que ellos se ven imposibilitados de revelar lo que realmente les oprime (Zizek, 2001). La represión configura lo reprimido y su emancipación.

La represión (disciplina-norma) genera un excedente, en tanto lo reprimido es eso, reprimido, no anulado. Ese “exceso sobre la fuerza opresora” (Zizek, 2001: 271) permite dinamizar desde dentro la norma en tanto no hay un afuera verídico y fundante, una verdad metafísica.

Este planteamiento inicial sitúa a la prohibición y la transgresión como dos principios que están enlazados constitutivamente por una atracción gozosa que los lleva a interpelarse y a alimentarse mutuamente. Los cuerpos puestos en escena en *Transtango* nos remiten en un primer momento a ese lugar fundante del erotismo, en donde es imposible la transgresión sin la prohibición; es más, estos cuerpos nos evocan lo altamente gratificante que es la

transgresión en la medida en que está regulada y prevista en la misma prohibición:

Escogimos el Tango porque se mostró adecuado en nuestra búsqueda: su manejo de las posturas masculinas y femeninas tan rígidas, su particular historia, el *glamour*, esa mezcla de rabia, de dolor, de fe y ausencia, encajaron en nuestra propuesta como anillo al dedo. En el Tango, las dos posturas autoafirmativas del 'ser hombre' y el 'ser mujer', y sus respectivas estéticas, exponen precisamente los dos universos de género que tanto queremos criticar. Al subirnos en los zapatos del otro género, podemos exacerbar el ímpetu y la obsesión por uno de esos dos roles únicos a los que nos condena este mundo heteronormado; desconociendo, minimizando, amenazando y rechazando lo diferente. Por eso bailamos este TransTango irreverente, porque no queremos seguir la norma impuesta; porque queremos interpelar a todas y todos en la posibilidad de una alegre rebeldía...¹⁹⁹

Si bien la transgresión sucede a la Ley, de la misma forma que la Ley es la que crea lo que prohíbe, al enunciar la regla, al configurar la represión y al constreñir los cuerpos, es preciso decir que hay un lugar anterior, no una presencia metafísica previa a la prohibición y a la Ley: ese lugar es el exceso del cuerpo en relación a las necesidades del trabajo; es una corporalidad que excede cualquier interrupción que se impone a manera de Ley entre dicho cuerpo y la naturaleza de la que proviene.

De ser así, esta corporalidad excesiva, que se convierte en una amenaza, es lo que queda como la Cosa denunciada por Žižek (2001); el cuerpo que queda hecho despojos por la Ley, pero que siempre convoca como un acompañante que nos deja y que nos retrotrae lo mismo que a una prohibición primordial, a una materialidad corporal dominada por la sexualidad y la violencia (Bataille, 2007). Desde esta relación constitutiva entre prohibición y transgresión es plenamente coherente la explicación del erotismo como resultado de una experiencia interior que "conduce a la transgresión acabada,

¹⁹⁹ Consultado en Transtango, Proyecto, *Transtango: Sociedad de tango transformista y artes escénicas*, blog, en <http://transtango.blogspot.com/>. El enlace respectivo es http://transtango.blogspot.com/2013_06_19_archive.html, consultado en diciembre de 2013.

a la transgresión lograda que, manteniendo lo prohibido como tal, lo mantiene para gozar de él” (43).

***Transtango* como la implosión de la prohibición/transgresión**

Ahora bien, la masculinidad no debe entenderse como el origen del poder y de la prohibición, sino como un producto del patriarcado que, como su consecuencia, elude lo más matérico del cuerpo configurándolo como, entre otras designaciones, lo femenino. Y si la feminidad es la construcción concomitante de la masculinidad, ella esconde no solo al masculino y sus articulaciones con la prohibición fundante, sino que ratifica la elusión, la imposibilidad de que el sujeto vaya más allá de la prohibición y explore las ataduras del poder. De hecho, ni la sexualidad ni el género “son precisamente una posesión, sino que ambos deben ser entendidos como *Maneras de ser desposeído*, maneras de ser para otro o, de hecho, en virtud de otro” (Butler, 2006: 38, el destaque es de la autora). Por tanto, la masculinidad y la feminidad no están por fuera del poder, como una verdad primigenia. Al afirmar que lo masculino y lo femenino no se encuentran por fuera de las relaciones de género, estamos señalando que esas relaciones de género lo que hacen es evidenciar una normativa patriarcal que las produce. Así, el patriarcado, que instituye la relación masculino-femenino, la instituye como consecuencia de su acción opresora. Es más, es la misma opresión.

Pero además, si el sujeto es por su negación constitutiva de cuerpo “un excedente sobre su causa, y como tal surge con la inversión de la represión de la sexualidad en sexualización de las propias medidas represivas” (Zizek, 2001: 273-274); la masculinidad y la feminidad serían la consecuencia de la erotización, de la sexualización de las medidas represivas, de esa represión originaria del cuerpo femenino, represión fundante del orden patriarcal.

Transtango explora en esa suerte de erotización de la opresión y al teatralizarla, la abre, traspasa la simbolización que contiene a opresor y oprimido. De esta manera, los cuerpos de Tano y Marisú se revelan como una

expresión de la resistencia que crea el mismo poder que los heteronorma; pero al insistir en la inestabilidad identitaria recuperan y viabilizan ese excedente de cuerpo y placer que, como despojo, regresa para politizar los mecanismos de identificación/desidentificación del cuerpo y sus deseos:

[...] Como efecto del crecimiento, de la producción de un excedente de resistencia, el propio antagonismo intrínseco de un sistema puede muy bien poner en marcha un proceso que lleve a su derrumbe final. [...] Si decimos que la mujer (y lo femenino) es un 'síntoma del hombre', el lugar en el que emergen los antagonismos intrínsecos del orden simbólico patriarcal, esto no restringe en modo alguno el alcance de la resistencia feminista. [...] El punto clave es que, como efecto del crecimiento, de la producción de un excedente de resistencia, el propio antagonismo intrínseco de un sistema puede muy bien poner en marcha un proceso que lleve a su derrumbe final. (Zizek, 2001: 273)

LO ABYECTO EN *TRANSTANGO*

La tensión constitutiva entre prohibición y transgresión nos permite hablar de unas prácticas corporales y artísticas que, en apariencia emancipadas, contienen una autonomía falsa y, por tanto, una renegación doble. Hemos señalado en otro momento como el indigenismo, la neofiguración, o ciertas puestas en escena *drag queen* pueden significar un reacomodo de aquello que critican. La falsa autonomía tiene que ver precisamente con la afirmación negativa por medio de la cual el sujeto niega su materialidad poliforme y polisexual como un mecanismo que le garantiza su subjetividad.

La transgresión avanza la destitución de la norma, pero al no hacerlo, se queda en la radicalización perversa (Zizek, 2001); mientras que el abyecto desborda la regla, se sale de ella al volver a la materialidad completa del cuerpo, quizá presimbólica. Es quizá el fantasma de esto último, lo que acecha al sujeto histérico masculino Tano, que se sabe bloqueado de acercarse a la nada (la mujer), en tanto su proximidad le abre al mundo de continuidad

matérica en la que la polisexualidad es solo naturaleza, no discurso. Esa constatación finalmente siembra dudas sobre la radicalidad perversa pero se congela en la duda, en tanto esta le remite a una herida que le provoca un excedente de placer. Pero no alcanzar la destitución normativa, y solo gozar con atisbarla, es quizá la crítica que Tano y Marisú plantean a las políticas de la identidad que ofrece el discurso canónico de la multiculturalidad.

Las transgresiones, entonces, no destituirían la norma sino que la ratificarían, ratificando la producción libidinal del sujeto (Zizek, 2001). Así, transgresión, resistencia, y deseo enfrentan a la sacralización, al poder y a la prohibición y nos llevan al radicalismo falso del perverso, de las perversiones. Por eso mismo, los cuerpos de Tano y Marisú cuestionan ese maquillaje de la apuesta identitaria travesti y avanzan hacia lo abyecto como zonas desde donde sus cuerpos se resisten a la no humanidad.

Ambos [Tano y Marisú] juegan con una identidad de género que siempre han concebido en sí mismos como inestable.

Desde esa condición de cuerpos múltiples e irreductibles a las categorías binarias de masculino-femenino que han marcado sus vidas y que los han hecho cuerpos de algún modo ilícitos para los esquemas de biopoder modernos, bailan un tango vestidos ella de hombre, el de mujer, con apariencias totalmente verosímiles y en actitud de seducción de la una y del otro. Pero, a medida que el tango avanza se van despojando de los elementos que conforman sus aparentes feminidad y masculinidad, generando una confusión que no termina al finalizar la pieza porque, es en ese momento cuando inician los efectos de la detonación de inseguridades sobre la apariencia, sobre cómo deben ser nuestros cuerpos, identidades y prácticas sexuales, sobre la invalidez de las lógicas patriarcales y heterosexistas y su poder de regulación de nuestras vidas y deseos. (Rodríguez, 2011)

Lo abyecto en el goce de la muerte del binario

Transtango puede ser leída como un registro de la descomposición del cuerpo binario. Como la exultación sensualista del cuerpo, *Transtango* juega

con el sentido erótico de la muerte del binario, del cuerpo que en su plenitud heteronormativa arruinó los cuerpos que ahora lo destituyen. En ese sentido, *Transtango* plantea fuertes conexiones con la relación entre erotismo y muerte.

Los cuerpos sensuales y exultantes en *Transtango* nos colocan ante la evidencia de la finitud del cuerpo binario. El carácter transgresor de esta obra radica justamente en colocarnos frente a unos cuerpos que nos remiten a un vínculo primordial, a una continuidad que el trabajo rompe, que la Ley rompe. *Transtango* plantea cuerpos que, por destitución del binario, remiten a la materialidad misma del cuerpo, a un cuerpo no desante ni gozoso, un cuerpo no religioso y por tanto plenamente placentero, improductivo. Dichos cuerpos irrumpen, molestan y nos evocan la muerte del binario, su descomposición, su mortalidad y factualidad que rompe el orden de la Ley, el ordenamiento corporal al que conduce la relación erótica tensa y constitutiva entre prohibición y transgresión; para colocarnos ante unos cuerpos en desorden, que nos evocan “el desorden que es, biológicamente, la podredumbre por venir, y que, tanto como el cadáver fresco, es la imagen del destino, lleva en sí mismo una amenaza” (Bataille, 2007: 51).

Tal es el movimiento sensualista de los cuerpos en *Transtango*, que su entrelazamiento erótico completa en el espectador la performática de la cópula. Pero es una cópula que al saberse no seminal por la advertencia de la teatralización del género, recrea la acción de represión o contención con que la masculinidad tradicional pretende controlar el placer de los fluidos y de lo excrementicio. Siendo así, el sensualismo de *Transtango* retorna al cuerpo en su dimensión más matérica y expulsa, o al menos pone en cuestión, la acción normatizadora de lo binario.

Pero es una expulsión y un cuestionamiento que no dejan de ser perturbadoramente placenteros, en tanto se celebra el placer de la vida que emerge de la muerte del cuerpo binario; muerte que, inscrita en la teatralización del género, evoca la finitud del mismo cuerpo transgresor como expresión de que ninguna corporalidad ni regla que la domine son eternas y universales.

Nos parece importante destacar el impacto de la muerte del binario tanto en la representación así como en la conmoción en el espectador. Si la escotofilia inscribe en el cuerpo masculino una falta constitutiva –la falta de sí mismo como cuerpo en toda su capacidad de penetrabilidad y corruptibilidad–, *Transtango* incide en esa ausencia, pero planteando su expulsión y muerte en tanto la Ley paterna que la rige deja de tener valor para unos cuerpos que trasvasan lo masculino en lo femenino y reivindican el contacto corporal y la plenitud sensual como formas de conocimiento y expresión. Expulsión y muerte de la ausencia y la Ley, pero no solo en términos transgresores que la misma Ley establece al abyectar en lo real la contingencia matérica del cuerpo contenida en la penetrabilidad y la corruptibilidad. Todo lo contrario, *Transtango*, en su acusado sensualismo, celebra la vida asegurando la muerte del cuerpo binario y de su Ley; y la pasión con que los cuerpos se entrelazan en su mostración erótica, es paralela a la celebración de la muerte de la norma.

Por tanto, la atracción/repulsión que genera *Transtango* en el espectador, es por la seducción a la destitución binaria, pero también es una melancolía por su ausencia.

En ese sentido, *Transtango* plantea sensualmente un cuerpo binario en descomposición; es más, parte del erotismo de la obra reside en la contundente apelación a esa descomposición. Así, abriendo sensual pero decididamente el código binario, los cuerpos de *Transtango* lo inestabilizan dejando apreciar lo real, lo que el binario heteronormativo niega. Siendo así, la ambigüedad de los cuerpos que configuran los artistas, es teatralmente seminal, cuestionando así esa forclusión primordial en donde el cuerpo deja de ser una plenitud natural, para convertirse, por acción de la Ley, en un exceso que lo convertirá en un despojo perpetuo.

Transtango deja en la precariedad a la masculinidad hegemónica y dominante al posicionar al cuerpo masculino en el sentido de continuidad. Si este tipo de masculinidad impone la discontinuidad, esto es, que el sujeto se desapegue del vínculo edípico y controle y reniegue su homosexualidad constitutiva, la integración con lo femenino en *Transtango* supone, a diferencia

de la acción travesti, un acto de defenestramiento de la masculinidad hegemónica y dominante vía la inscripción de la continuidad en la masculinidad femenina del *drag king* o en la feminidad masculina del *drag queen*. De esta manera, los cuerpos en *Transtango* son conducidos a una suerte de integralidad que los vuelve perturbadoramente sagrados, en el sentido de que en lugar de apelar vía la conmoción al orden, rompen la circularidad de lo sagrado y, conservando su éxtasis, apelan a la continuidad.

Esta celebración sensualista de *Transtango* se construye con los cuerpos negados y degradados por la acción heteronormativa del binario. De esta manera, *Transtango* asalta la belleza cerrada del cuerpo binario impoluto del cristianismo, la ensucia al abrirla, la profana en búsqueda de la humanidad negada. Similar pretensión animó la obra de Argelia Bravo, que traspasó el orden de la ciudad de Caracas, para situar otras formas de humanidad, desde aquello que la misma humanidad niega:

“Arte Social por las trochas hecho a palo, patá y kunfú” [de Argelia Bravo] es una propuesta que ha tenido una potente capacidad de producir cambios en las concepciones sobre el sistema sexo/género, sobre los derechos de lxs trans, sobre los centramientos disciplinarios y sobre los posibles aportes del arte para los campos del conocimiento y para el desempeño de nuestra sociedad actual a partir del relato de una trans llamada Yhajaira Marcano Bravo. (Rodríguez, 2010)

CONCLUSIONES

Esta investigación ha procurado tejer un instrumental interpretativo que permita revisar, cual caleidoscopio, cómo se propone la masculinidad en el campo del arte ecuatoriano en el siglo XX. Este ejercicio ha sido de singular importancia puesto que matrices como la poscolonialidad, o la masculinidad escópica, requieren de un trabajo interdisciplinar que de cuenta de la intertextualidad en la que se inscriben las representaciones generizadas del cuerpo, en un contexto en el que la transparencia de las imágenes parecería vaciarlas de sus antecedentes, de su capacidad de ser registros de la memoria. Para esta empresa interpretativa, la metodología de la literatura comparada, que nos ha permitido un diálogo entre narración y Estudios Visuales, ha permitido que disímiles archivos coexistan en un afán único por desestructurar los anclajes opresivos intersectados de género, étnico-raciales y de clase. Dicho esto, a continuación procedemos a plantear de manera singularizada las conclusiones de esta investigación.

PRIMERA

La primera gran conclusión de este trabajo, tiene que ver con la relación entre emergencia del sujeto masculino moderno y su traducción tanto en las representaciones simbólicas de la masculinidad en Ecuador como en la configuración de un canon estético de la corporalidad masculina en el país andino.

Efectivamente, cuando Andrés Guerrero (1998) destaca a la frontera étnica como el procedimiento de racialización y disciplinamiento del cuerpo que

pervive desde el régimen colonial, que se “in-corporiza” en el sistema hacendario, y que se legitima en la noción de ciudadanía nacional, está destacando uno de los procedimientos poscoloniales más eficaces por el cual el control de las corporalidades, en este caso ecuatorianas, pasa por la naturalización de la jerarquización social, cultural y hasta económica en función de la negación de los rasgos culturales y corporales indígenas en la configuración del ciudadano mestizo que reacciona, como lo hace el binario compulsivo, apartando, segregando y extrañando aquellos rasgos que cultural, ideológica y socialmente evocan lo indígena en tanto lugar de sometimiento, desprestigio y anulación de humanidad. En ese sentido, esta frontera opera desde la superficie del cuerpo como una suerte de “artilugio simbólico de dominación que, en las relaciones de poder cotidianas, produce y reproduce a la vez al indio y al blanco-mestizo” (114). Andrés Guerrero enfatiza en que la configuración de lo ecuatoriano, en tanto ciudadanía-mestiza-nacional, es de suyo un elemento de dominación que se asienta en el binarismo de la “matriz colonial recóndita que estructura al sentido práctico de los ecuatorianos” (115). Y este énfasis ha sido de importancia crucial para nuestro análisis, toda vez que las instituciones culturales, las prácticas artísticas y la discursividad jurídica, médica y política, se van a ocupar en casi todo el siglo XX de desarrollar la idea de lo nacional-popular a partir de una noción de mestizaje en la que lo indígena es un registro telúrico asociado a la fatalidad de la ignominia (Walsh, 2009).

Por otro lado, esta fronterización étnica inscribe en los cuerpos racializados las nociones de subordinación y tutelaje como ideología internalizada de la opresión. Lo resultante en esta fronterización es una emasculación de las masculinidades indígenas y mestizo-indígenas. Esta emasculación, presente en las canónicas representaciones artísticas y literarias ecuatorianas (Tinajero, 1990; Greet, 2007; Rocha, 2001) y en las biopolíticas urbanas (Kingman, 2007, 2008), actualiza las nociones paternalistas coloniales que asumían a los hombres como “débiles”, como “muchachos tontos e ingenuos [...], excluidos de la plena hombría” (Kimmel, 1997: 60); que condenaban con esmero todo rasgo de homosexualidad (Amodio, 1993;

Benavides, 2006); y que naturalizaban la ocupación colonial de los cuerpos femeninos (Amodio, 1993).

A este contexto, se suman dos procedimientos surgidos en el siglo *XIX* y que en nuestra investigación hemos consideramos de importancia crucial para la representación de la masculinidad en Ecuador. El uno tiene que ver con lo que Bolívar Echeverría (2010) denomina las políticas de la blanquitud y el proyecto nacional, que tienen que ver básicamente con el reforzamiento de la frontera étnica en términos de que el horizonte corporal regulador (el ideal regulatorio corporal) estará dado a partir del siglo *XIX* por la asociación entre proyecto civilizatorio y la corporalidad europea anglosajona y protestante. El segundo procedimiento, tiene que ver con la racionalización de dicho proyecto en términos de subjetivación del cientificismo decimonónico. Dicha racionalización será la consecuencia, entre otras circunstancias históricas, del privilegio de la visión en occidente (Jay, 2007), que para el siglo *XIX* en Europa (sobre todo en la región anglosajona) va a propiciar un desarrollo acelerado de las tecnologías agrimensoras y de la estadística visual (Poole, 2000). Lo resultante en términos de configuración de la masculinidad moderna, será que, a partir del siglo *XIX* se impondrá como ideal civilizatorio un sujeto masculino occidental europeo-anglosajón, heterosexual, solvente económicamente, que jerarquiza al cuerpo desde un predominio escópico, en el cual lo indígena, lo indígena-mestizo, lo femenino, los cuerpos femeninos y los cuerpos feminizados ocuparán de manera privilegiada, al igual que lo corporal, el lugar de la alteridad.

En términos del régimen de visión masculino en Ecuador, esta investigación indagó en cómo ese ideal civilizatorio estuvo presente en la modernidad estética en casi todo el siglo *XX* en el país andino, básicamente en dos tendencias estéticas canónicas para Ecuador: el indigenismo y la neofiguración. Ambas tendencias, en contextos políticos e ideológicos distintos, adolecerán de la conciencia del sujeto mestizo de clase media de saberse fuera de ese ideal civilizatorio (Cueva, 1986; Walsh, 2009); pero a la vez evidenciarán como sintomática la corporalización de la injusticia, la inequidad y lo telúrico en los sujetos indígenas. De esta manera, lo masculino-indígena,

que rara vez es representado por dichas tendencias canónicas fuera del esquema de la emasculación y la subordinación, va estar presente como un lugar de incomodidad/extrañamiento/exotización en la constante búsqueda de la identidad cultural por parte del proyecto cultural nacional-popular-mestizo (Ayala, 1994).

SEGUNDA

En este gran contexto de representación, esta investigación se propuso indagar en los nudos problemáticos que al campo del arte ecuatoriano le presentan las puestas en escena de la masculinidad en las obras de los artistas Eduardo Solá Franco (Guayaquil, 1915 - Santiago de Chile, 1996) y Wilson Paccha (Quito, 1972). Quizá el nudo más problemático tiene que ver con que la obra de ambos artistas (aun sin ellos proponérselo programáticamente) justamente pone en escena la generización del cuerpo, esto es, evidencia la teatralización de la masculinidad y con ésta los límites y las potencias del ideal regulatorio heteronormativo (Butler, 2002). Si, como lo dice Judith Halberstam (2008), la masculinidad más exultante lo que más teme es la conciencia misma de su teatralización, la obra de Solá Franco y Paccha justamente pone en evidencia los artilugios de esa teatralización mostrándola a la vez como artificiosa, forzada y violenta.

En ese sentido, esta investigación rastreó en la obra de Solá Franco cómo la teatralización de la masculinidad reporta un matiz melancólico en la constitución de la misma noción de masculinidad, y un giro más dramático en lo que denominamos como masculinidad homosexual. Dicha melancolía cobran una dimensión dramática cuando son desplegadas por unas masculinidades sacrificiales que resemantizan la injuria y construyen una dimensión de lo sagrado que no excluye ni lo corporal ni el deseo. Todo lo contrario, la masculinidad sacrificial que plantea Solá Franco, al resignificar la injuria, incorpora en los cuerpos masculinos la noción de apertura, de mancilla y gozo.

En esa operación de apertura del código sagrado, Solá Franco logra incorporar la vulnerabilidad de la masculinidad como un deseo de empatía, y para ello utiliza unos cuerpos masculinos patronados desde el canon corporal europeizante, sin rasgos de precariedad, y autorizados en los privilegios sociales y culturales de las élites económicas. Y como este es un entorno que socialmente no es reconocido en el contexto de las vanguardias artísticas en el Ecuador de la primera mitad del siglo XX -lo que implicó que en su país natal su propuesta estética generara repudio-, la obra de Solá Franco abre una distinción entre homosexualidad y homoerotismo como una vía para poder seguir representando su noción de masculinidad sin mayores conflictos respecto a su sexualidad. En ese sentido, esta investigación delimita la vivencia de la homosexualidad en este artista como una forma de ratificar el orden heteronormativo, tal como lo hace el dispositivo de la homosocialidad, que en su expresión más ostentosa y dramática ratifica a la misoginia como un rasgo predominante de la masculinidad hegemónica y dominante (Kosofsky Sedgwick, 1998). Pero mientras esto sucede con la homosexualidad, esta misma, en su dimensión más abyecta, es representada desde el homoerotismo, que así se convierte en un dispositivo altamente creativo del artista para explorar las posibilidades irruptoras del deseo homosexual, así como le permite recrear y trastocar los dispositivos heteronormativos de la masculinidad dominante. Con esta operación, lo que esta investigación muestra es que la acción homoerótica de Solá Franco no se encierra casuísticamente en la dupla heterosexual-homosexual, sino que hace de la misma homosexualidad un tejido de disputa simbólica entre la normatización y la resistencia sociales.

Por todos estos empeños en la obra de Solá Franco, que tienen que ver básicamente con su obra homoerótica, es que en esta investigación se llega a observar que esta producción del artista supuso un contrasentido frente a las estéticas canónicas en Ecuador (sobre todo el indigenismo). Efectivamente, Solá Franco llega a contravenir la convención representacional del campo estético ecuatoriano de la primera mitad del siglo XX, en un doble sentido: por un lado, el artista nunca desdice de su proveniencia burguesa, todo lo contrario, la exulta tanto como lo hace también con la decadencia aristocrática

europizante. Pero además, se vale de recursos estéticos como el Simbolismo, para intensificar la recreación de una masculinidad homoerotizada que se autorreferencia en su propia corporalidad y en sus propios deseos y placeres. Apuesta estética que contraviene frontalmente con el deber ser del artista ecuatoriano, sobre todo en la primera mitad del siglo XX, tan comprometido con las demandas del realismo social, la vanguardia política, y la función social del campo del arte (Robles, 2006).

TERCERA

Si Solá Franco logra hacer este cuestionamiento a la masculinidad normativa (insistimos: sin proponérselo), la obra de Paccha, ubicándose en la teatralización del género, juega directamente con la parodia, el histrionismo, el hiperrealismo, de la expresión más angustiosa pero al mismo tiempo más gratificante de la masculinidad hegemónica y dominante: la virilidad. Y para esto, emplaza al sujeto masculino otrora emasculado, repotenciándolo y con ello restituyéndole en unos ámbitos ambiguos y críticos de la masculinidad.

El resultado de esta operación que en esta investigación logramos ubicar, es el rasgamiento de las políticas de representación masculinas, que tal como lo señalara Audre Lorde (2003), intersectan en un mismo dispositivo opresor variables de discriminación étnico-raciales, de clase, etarias y del mismo género. Con dicho rasgamiento, Paccha nos permite avistar aquello que el régimen de visión masculino escópico ha abyectado (Foster, 2001), y que consigna en lo real, en lo indecible. Lo anal, los fluidos y la desconfianza hacia el mismo dispositivo viril, así como la cromática indígena y la textura corporal mestiza, son recreados en la obra de Paccha como los lugares sobre los que no es posible la discursividad, pues han sido renegados tanto por la heteronorma masculina como por la colonialidad del ser y del saber (Walsh, 2009).

Por otro lado, esta investigación prueba cómo, tras la exultación de la virilidad masculina, se esconde el terror por el reconocimiento de su

teatralización (Halberstam, 2008). Este es un rasgo supremamente visible en la obra de Paccha y en él podría explicarse una suerte de “inconciencia” más no de ingenuidad. Y en esta tarea el artista se autoriza en el hiperrealismo, la cita y la repetición como recursos estéticos que a su exultación viril le dan matices singulares: el primer matiz tiene que ver con esta puesta en valor de la masculinidad andina o mestizo-indígena-popular en Ecuador. Paccha, en lugar de abstraer el cuerpo de la diferencia, tal como lo había hecho la modernidad estética ecuatoriana con la exaltación del cuerpo subalterno (Rodríguez, 2008a), lo que hace es espetar un conflictivo mestizaje en términos afirmativos, lo que sin duda abre la interrogación sobre si ese procedimiento de mostración de la virilidad no se convierte en último término en un mecanismo de compensación de la masculinidad emasculada. Pero aun si así fuera, esta investigación indaga en los mecanismos de desestabilización normativa a los que lleva el despliegue de la virilidad en la obra de Paccha, desrealizando unos cuerpos que en la misma prueba viril son ante todo corporalidad afirmada en sus dimensiones lúdica y excesiva.

El segundo matiz tiene que ver justamente con esta afirmación del desborde de lo corporal. Para este fin, Paccha recrea la cromática indígena, se regodea en el tráfago de significados y significaciones de la cultura mediática, y se apoya en un diálogo permanente con las abundantes citas a lo popular-lumpesco.

Esto último es justamente el tercer matiz de la obra de Paccha. Su proveniencia social y económica, cifrada en los entornos populares, precarizados y lumpescos, nunca es abandonada. Todo lo contrario, es exacerbada al cifrar en ella las representaciones de la prueba viril. El resultado es que -como ya lo constatará Xavier Andrade (2001b) cuando trabajara con estos sectores en los barrios precarizados de Guayaquil-, la prueba viril alcanza unos niveles de paroxismo que paradójicamente la hacen vulnerable en su teatralización y fuerte en la conminación a la corrección corporal ejercida desde el imaginario masculino normativo sobre otras masculinidades no dominantes y sobre los cuerpos femeninos y feminizados.

Y el cuarto matiz que nuestra investigación prueba en la obra de Paccha, tiene que ver justamente con el lugar de enunciación desde el que se despliega la teatralidad y en la que la cita a lo lumpesco es una constante. Dicho lugar de enunciación es el mismo entorno y el mismo cuerpo de Paccha, en los cuales el artista recrea a un sujeto masculino que atraviesa por esos cruces sociales, culturales, económicos y simbólicos. Es decir, la obra de Paccha no representa, no habla en lugar de; por tanto, no tiene impreso el deber ser. Esto le permite travestir a su cuerpo e incluso destituirlo del mismo régimen de visión masculino sobre el que se apoya casi de manera agónica.

CUARTA

Como última conclusión, nos parece pertinente señalar que en la escena del arte contemporáneo actual en Ecuador se debaten los efectos que el régimen corporal heteronormativo, colonial y multiculturalista ha provocado en la corporalidad de las mujeres y de las diversidades sexo/genéricas. Si el régimen de visión masculino escópico abyecta a la feminidad-corporalidad, obras como el performance *Transtango* politizan ese lugar de la abyección logando exponer los límites de la generización del cuerpo en su teatralización obligatoria.

En ese sentido, esta investigación indaga en algunas de las propuestas del performance *Transtango*, y logra ubicar una potente puesta en escena del *drag king* como lugar de desestabilización identitaria y étnico-racial. Esta teatralización de la masculinidad es llevada al extremo en la representación cuando el *drag king*, ubicado ya en su lugar de privilegio masculino, se desdice a sí mismo y entra en una intensa y dramática descomposición de la generización de su cuerpo. El resultado es una crítica potente a la heteronormatividad, justamente desde los cuerpos de las diversidades sexo/genéricas que han sido, junto a los de las mujeres e indígenas, los que más han sufrido la norma binaria heterosexual, clasista y étnico-racial.

Esto último ha sido una de las constantes en esta investigación, en el sentido de registrar unas masculinidades hegemónicas y dominantes y otras diversas, disidentes y conflictivas con el orden heteronormativo. En ese sentido, la investigación ha insistido en que la disidencia al orden heteronormativo y masculinista se corrobora en los distintos niveles de compromiso con la superación y emancipación de realidades lacerantes como la violencia de género.

Finalmente, y quizá repasando lo dicho, hay que señalar que esta investigación plantea que el canon artístico en Ecuador, aunque masculinista, patriarcal y racista, no ahogó expresiones alternativas y abyectas de representación del cuerpo y de la masculinidad. Por ejemplo, esta investigación da fe de que las obras de Solá Franco y de Paccha y el performance *Transtango*, desdican de la búsqueda normativa de la identidad que ha marcado el campo artístico en Ecuador. Por un lado, la obra de Solá Franco es la que más de espaldas a ese requerimiento se construye. Por su parte, Paccha a ratos parodia y a ratos se burla de los marcajes identitarios, básicamente de los que tienen que ver con el proyecto cultural nacional-mestizo. Y el performance *Transtango*, situado definitivamente más allá de esas exigencias normativas, logra parodiar frontalmente a aquella masculinidad que se apoya en términos constitutivos en la negación de lo femenino y en la racialización del cuerpo. Estas tres prácticas artísticas, en sus contextos históricos, políticos y culturales, con sus recursos y estrategias estéticas y representacionales, logran por fin contradecir la fatalidad masculina en el sentido de que la misma ha supuesto de manera atávica y pernicioso, llegar “a ser masculinos al identificarnos con nuestro opresor” (Kimmel, 1997: 55).

ANEXO 1

Figura 1



Basílica Catedral del Cuzco.

Figura 2



Catedral del Cuzco, El Señor de los temblores, en <http://www.viajejet.com/wp-content/viajes/Se%C3%B1or-de-los-Temblores.jpg>.

Figura 3



Iglesia de La Compañía de Jesús, Quito.

Figura 4



Interior de la cúpula de la Iglesia de La Compañía de Jesús, Quito,
en <http://www.fotocommunity.es/pc/pc/display/15843582>.

Figura 5



Interior de la Iglesia de la Compañía de Jesús, Quito, en http://www.cuyabenolodge.com/ecuador/quito-ecuador/quito_compania_church_golden_interior.jpg.

Figura 6



Interior de la Iglesia de la Compañía de Jesús, en http://www.campusvirtual.uasb.edu.ec/congreso/index.php?option=com_content&view=article&id=70&Itemid=80.

Figura 7



Iglesia de San Francisco, Quito.

Figura 8



Detalle de la fachada de la Iglesia de San Francisco, Quito.

Figura 9



Altar mayor de la Iglesia de San Francisco, Quito.

Figura 10



Crucifixión (escultura), autor desconocido, en <http://www.museopedrogocial.org/index.php/galeria-guias/coro-de-la-iglesia/category/6-salas>.

Figura 11



Crucifixión (escultura), autor desconocido, en <http://www.museopedrogocial.org/index.php/galeria-guias/coro-de-la-iglesia/category/6-salas>.

Figura 12



Crucifixión (pintura sobre pared), autor anónimo, en <http://www.museopedrogocial.org/index.php/galeria-guias/salas-de-exposicion>.

Figura 13



Procesión (conjunto escultórico), autor anónimo, en <http://saenzdavid.wordpress.com/tag/museo-de-arte-religioso-fray-pedro-gocial/>.

Figura 14



Camilo Egas, *Fiesta indígena*, 1923.

Figura 15



Eduardo Kingman, *Los Guandos*, 1941.

Figura 16



Galo Galecio, *Entierro de la niña negra*, 1956.

Figura 17



Joaquín Pinto, *Santa Mariana catequista*, inicios siglo XX.

Figura 18



Eduardo Kingman, *El carbonero*, 1936.

Figura 19



Diógenes Paredes, *Tormenta (Siglo XX)*, 1946.

Figura 20



Bolívar Mena Franco, *San Luis*, 1953.

Figura 21



Sergio Guarderas, *Camino a la feria*, 1940.

Figura 22



Oswaldo Guayasamín, *Procesión*, 1942.

Figura 23



Víctor Mideros, *Salasacas*, 1940.

Figura 24



Galo Galecio, *El paraíso de los cayapas*, 1956.

Figura 25



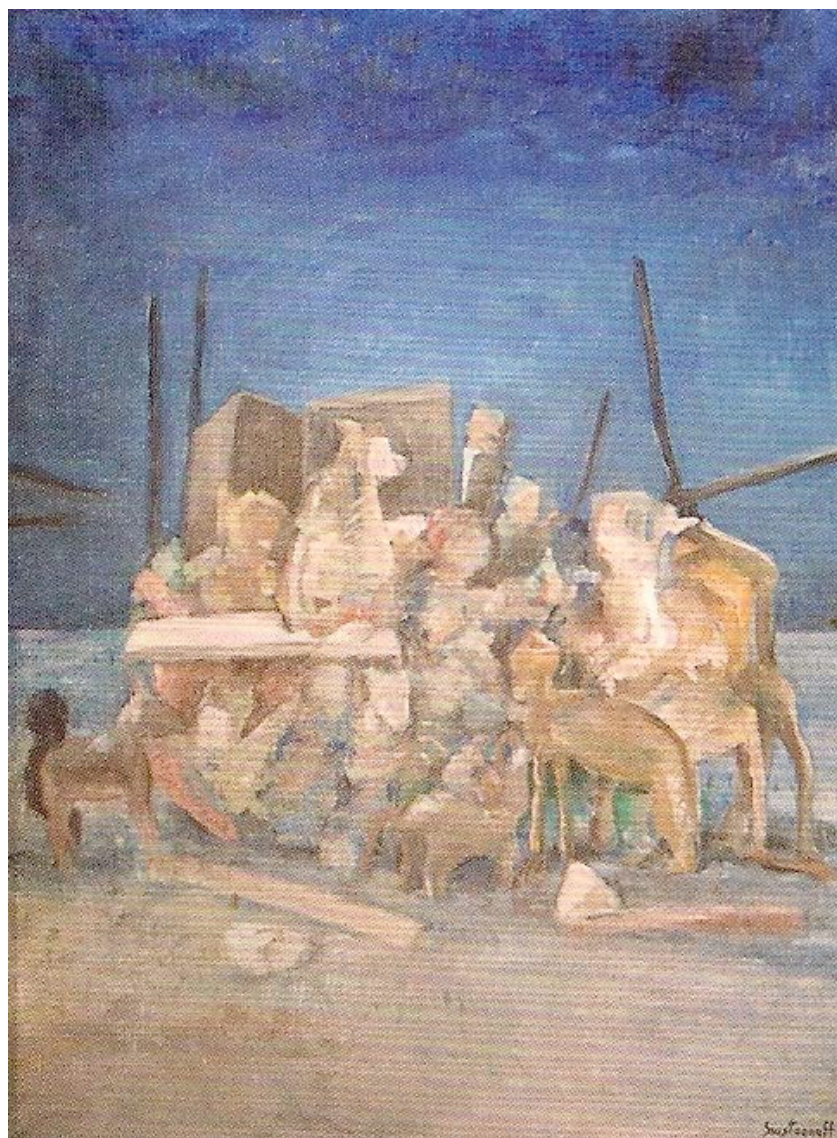
Nelson Román, *No tendrán que temer ni los temores de la noche, ni las flechas que vuelan sobre el día, ni la peste que camina en las sombras, ni la epidemia que al medio día le arrastra*, 1978.

Figura 26



Nicolás Svistonoff, S/T, 1966.

Figura 27



Nicolás Svistonoff, Grupo, 1978.

Figura 28



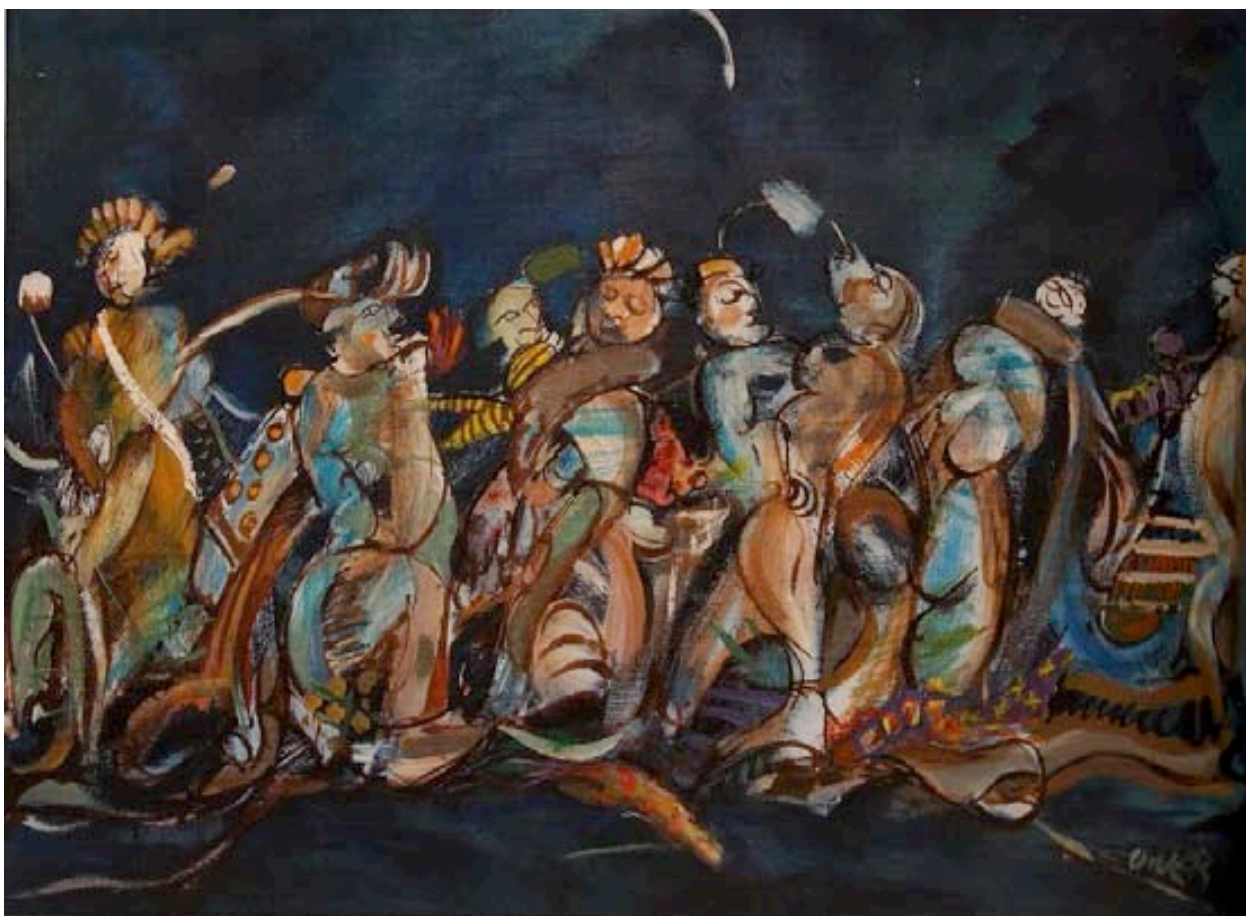
Carlos Viver, *Tres personajes que yo conozco*, 1982.

Figura 29



Carlos Rosero, *La rentera*, 1977.

Figura 30



Luigi Stornaiolo,
Gavillas advenedizas haciendo tabla raza, 1989.

ANEXO 2

Figura 1



Eduardo Sola Franco, *El ojo verde* (1990; Kronfle, Estrada, 2010:115).

Figura 2



Eduardo Sola Franco, *Abstracción 1* (1953; Kronfle, Estrada, 2010:73).

Figura 3



Eduardo Sola Franco, "Sin título" (s/f; Umbrales, 41, 3087).

Figura 4



Eduardo Sola Franco, *Mercado de Cuenca* (1989; Umbrales, 08, 1624).

Figura 5



Eduardo Sola Franco, "Sin título" (s/f; Umbrales, 51, 3097).

Figura 6



Eduardo Sola Franco, "Sin título" (s/f; Umbrales, 54, 3100).

Figura 7



Eduardo Sola Franco, "Sin título" (s/f; Umbrales, 56, 3102).

Figura 8



Eduardo Sola Franco, *David Morais* (1959; Kronfle, Estrada, 2010:156).

Figura 9



Eduardo Sola Franco, *Retrato de David Morais acostado* (1961; Kronfle, Estrada, 2010:157).

Figura 10



Eduardo Sola Franco, *Retrato de David Morais (último)* (1961; Kronfle, Estrada, 2010:158).

Figura 11



Eduardo Sola Franco, *Encuentros imposibles* (1959; fotograma en 7'38''; Kronfle, Estrada, 2010:124).

Figura 12



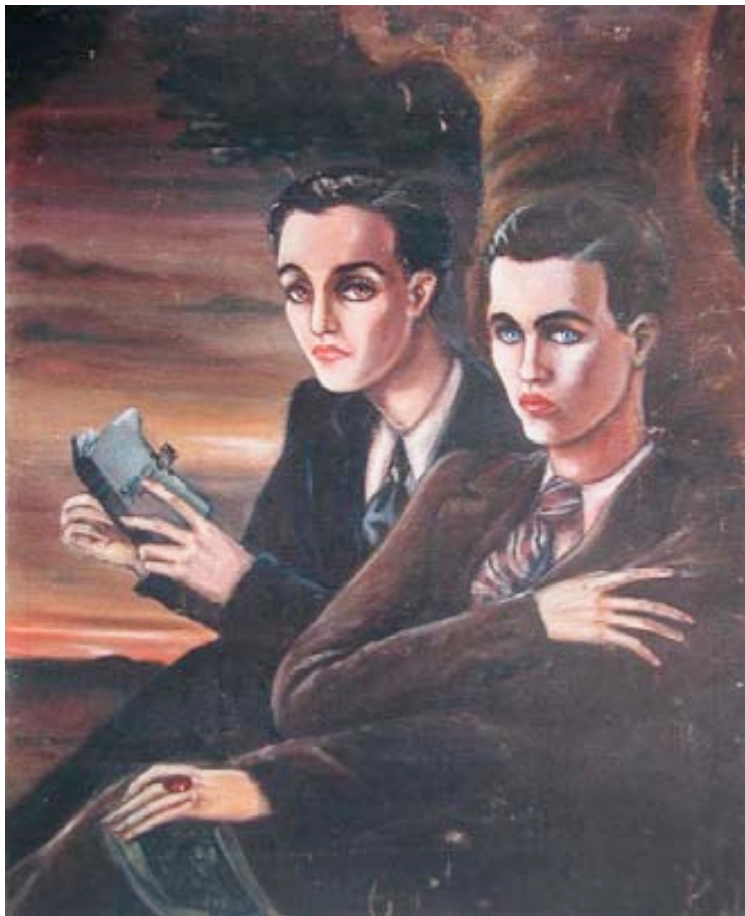
Eduardo Sola Franco, *Juan Luis Cousiño y el minotauro* (1947; Kronfle, Estrada, 2010:137).

Figura 13



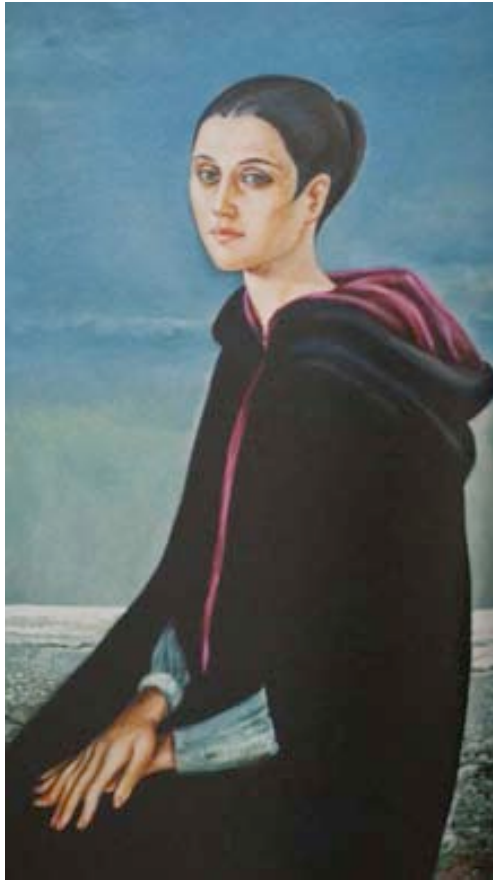
Eduardo Sola Franco, *Minotauro* (1956; Kronfle, Estrada, 2010:87).

Figura 14



Eduardo Sola Franco, *Autorretrato (17 años)* (1933; Kronfle, Estrada, 2010:126).

Figura 15



Eduardo Sola Franco, "Sin título" (1970; Kronfle, Estrada, 2010:160).

Figura 16



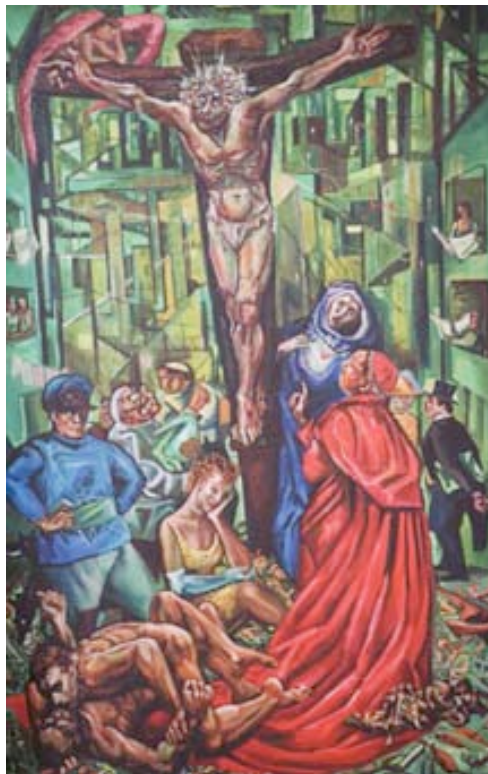
Eduardo Sola Franco, *Retrato de Filipo von Schassler* (1970; Kronfle, Estrada, 2010:161).

Figura 17



Eduardo Sola Franco, *Retrato de Dominique Quinion* (1970; Kronfle, Estrada, 2010:163).

Figura 18



Eduardo Sola Franco, *Crucifixión con público indiferente* (1950; Kronfle, Estrada, 2010:79).

Figura 19



Eduardo Sola Franco, *Autorretrato (36 años)* (1951; Kronfle, Estrada, 2010:149).

Figura 20



Eduardo Sola Franco, *San Sebastián (Cosimo en Taormina)* (1948; Kronfle, Estrada, 2010:140).

Figura 21



Eduardo Sola Franco, "Sin título" (s/f; Umbrales, 53, 3099).

Figura 22



Eduardo Sola Franco, *La tunda o la viuda del río* (1968; Kronfle, Estrada, 2010:69).

Figura 23



Eduardo Sola Franco, *Retrato de Gian Carlo Stuchi* (1948; Kronfle, Estrada, 2010:141).

Figura 24



Eduardo Sola Franco, *A la búsqueda del tiempo perdido* (1973; Kronfle, Estrada, 2010:98-99).

Figura 25



Eduardo Sola Franco, *El ayer de la que fue* (1976; Kronfle, Estrada, 2010:109).

Figura 26



Eduardo Sola Franco, *El retrato de Dorian Gray* (1978; Kronfle, Estrada, 2010:105).

Figura 27



Eduardo Sola Franco, *Los paraísos artificiales* (1981; Kronfle, Estrada, 2010:97).

Figura 28



Eduardo Sola Franco, *La parábola del banquete nupcial* (1948; Kronfle, Estrada, 2010:70-71).

Figura 29



Eduardo Sola Franco, *Parábola de Lázaro y el rico Opulón* (1951-1965; Kronfle, Estrada, 2010:74-75).

Figura 30



Eduardo Sola Franco, *Edipo y la esfinge* (1950; Kronfle, Estrada, 2010:85).

Figura 31



Eduardo Sola Franco, *Ícaro roto* (1955; Kronfle, Estrada, 2010:86).

Figura 32



Eduardo Sola Franco, *Edipo, la esfinge y la respuesta* (1967; Kronfle, Estrada, 2010:90-91).

Figura 33



Eduardo Sola Franco, *El mito de Orestes* (1983; Kronfle, Estrada, 2010:92-93).

Figura 34



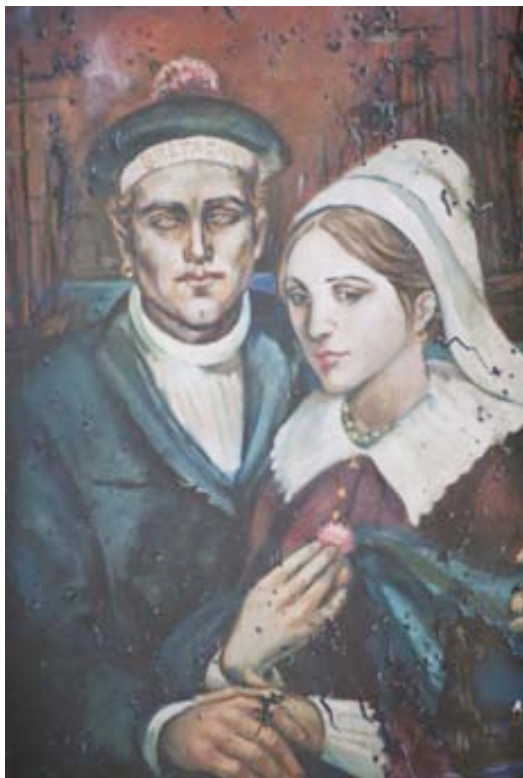
Eduardo Sola Franco, "Sin Título" (1952; Kronfle, Estrada, 2010:84).

Figura 35



Eduardo Sola Franco, *Beau garçon* (1973; Kronfle, Estrada, 2010:104).

Figura 36



Eduardo Sola Franco, *El marino bretón* (1975; Kronfle, Estrada, 2010:106).

Figura 37



Eduardo Sola Franco, *El ex bóxer -Paglais-* (1949; Kronfle, Estrada, 2010:142).

Figura 38



Eduardo Sola Franco, "Sin título" (s/f; Umbrales, 38, 3084).

Figura 39



Eduardo Sola Franco, *Retrato de mamá en disfraces de diversas épocas* (1933; Kronfle, Estrada, 2010:127).

Figura 40



Eduardo Sola Franco, *Retrato de Ilse Brückmann* (1938; Kronfle, Estrada, 2010:128).

Figura 41



Eduardo Sola Franco, *Retrato de Esther Rose* (1936; Kronfle, Estrada, 2010:130) [ver Figura 41].

Figura 42



Blalla W. Hallmann, *América*, 1991 (Lebel, 1999:167).

Figura 43



Erró, *Etiopía*, 1973 (Lebel, 1999:166).

Figura 44



Eduardo Sola Franco, *Hombres que pasean* (1947; Umbrales, 18, 3064).

Figura 45



Eduardo Sola Franco, *Alejo Vidal* (s/f; Umbrales, 21, 3067).

Figura 46



Eduardo Sola Franco, *Retrato de Antonio Miguel* (1955; Kronfle, Estrada, 2010:148).

Figura 47



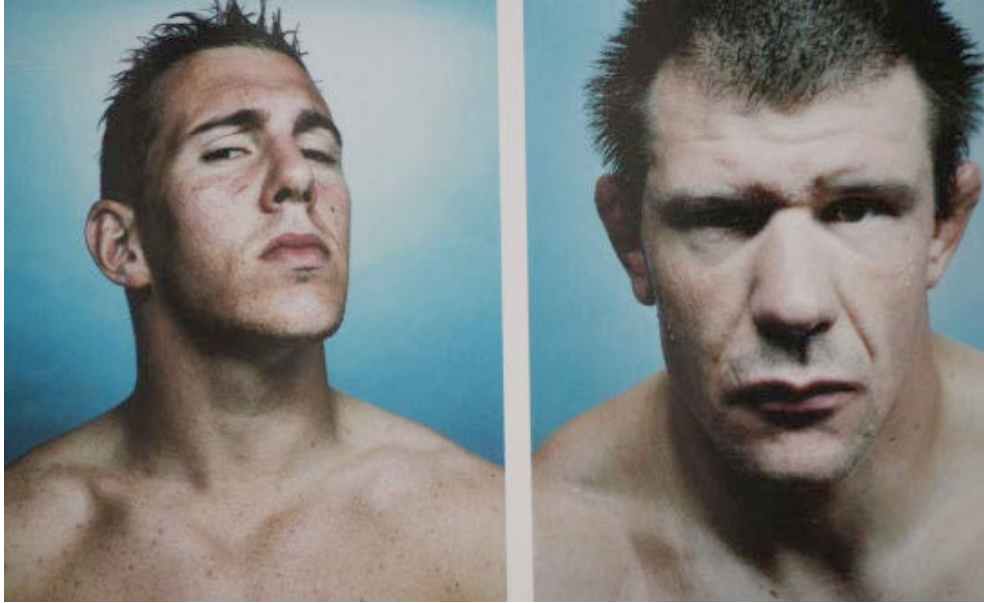
Eduardo Sola Franco, "Sin titulo" (s/f; Umbrales, 48, 3094).

Figura 48



Denis Rouvre, *Rostros rotos, el XV campeonato de rugby de Francia*, 2003 (Ewing, 2008:60).

Figura 49



Denis Rouvre, *Rostros rotos, el XV campeonato de rugby de Francia, 2003* (Ewing, 2008:61).

Figura 50



Pierre y Gilles, *Sébastien de la mer – Laurent, 1994* (Pierre et Gilles, Marcadé, 1997:277).

Figura 51



Tony De Carlo, *Homenaje a Sebastián*.

ANEXO 3

Figura 1



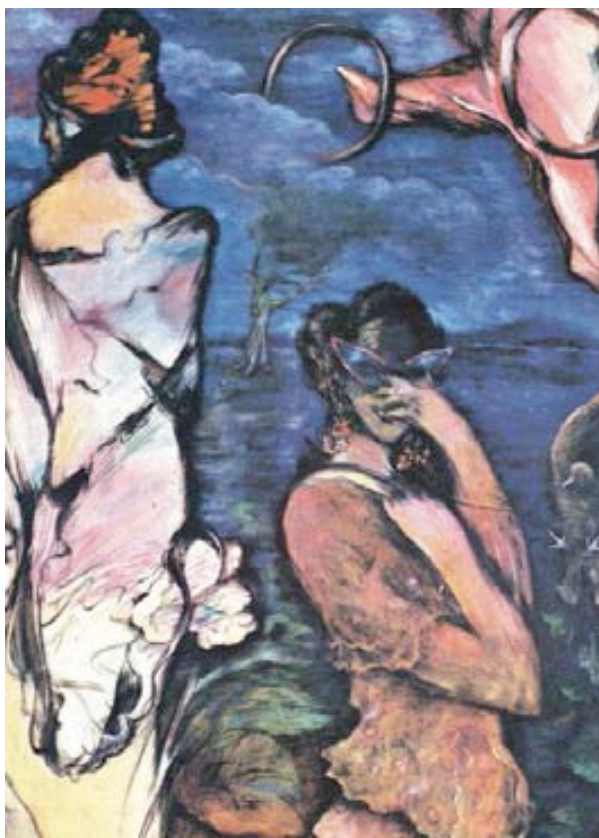
José Unda, Nelson Román, Ramiro Jácome, Washington Iza, *Mural*, 1968.

Figura 2



Nelson Román, de la serie *Huirapamushcas*, 1975.

Figura 3



Hernán Zúñiga, *Damisela y Ángel de la Guardia*, 1958.

Figura 4



Hernán Zúñiga, *Desplazados*, 2005.

Figura 5



Wilson Paccha, *Moho*, 2000.

Figura 6



Revista Club Magazine, de julio de 2000.

Figura 7



Wilson Paccha, *Cesárea política*, 2000.

Figura 8



Marcelo Aguirre, *Mea Culpa 1*, 1995.

Figura 9



Marcelo Aguirre, *Mea Culpa 2*, 1995.

Figura 10



Luigi Stornaiolo, *Baile de amplio como de reconocido prestigio en el medio*, 1993.

Figura 11



Jaime Zapata, *Despojo*, 1990.

Figura 12



Jaime Zapata, *Sa-tango*, 2000.

Figura 13



Wilson Paccha, *El selenita no toma ginseg, come dulcamara*, 2005.

Figura 14



Jorge Velarde, *Atardecer en Guayaquil*, 1999.

Figura 15



Lucian Freud, *Two Men*, 1987-1988.

Figura 16



Lucian Freud, *Benefits supervisor resting*, 1994.

Figura 17



Mercado de Otavalo, venta de fachalinas, 2009.

Figura 18



Mercado de Otavalo, venta de fachalinas, 2009.

Figura 19



Bernardo Toaquiza, *Matrimonio*, s/f.

Figura 20



Wilson Paccha, *Matrimonio feliz*, 2006.

Figura 21



Tiziano, *Venus de Urbino*, 1538.

Figura 22



Édouard Manet, *Olimpia*, 1863.

Figura 23



Francisco Goya, *La Maja desnuda*, 1795-1800.

Figura 24



Ingres, *La gran Odalisca*, 1814.

Figura 25



Juan Pablo Ballester, *Héroe*, 1992.

Figura 26



Robert Mapplethorpe, *Self Portrait*, 1978.

BIBLIOGRAFÍA

- Adair Gowaty, Patricia,
2008 "Biología y género(s)", en Carabí, A, Armengol, J, eds., *La masculinidad a debate*, pp. 133-153, Barcelona, Icaria.
- Agamben, Giorgio,
2005 *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Aguirre, Patricio,
2010 *Quito Gay. Al borde del destape y al margen de la ciudad*, Quito, Flacso-Ecuador.
- Alemán, Gabriela,
2006 "El horizonte de la memoria", en Centro Cultural Metropolitano, *Pilar Bustos. Antología*, Quito, Centro Cultural Metropolitano.
2011 "Preámbulo", en Meriguet, Nela, ed., *Vienen ganas de cambiar el tiempo. Epistolario entre Nela Martínez Espinosa y Joaquín Gallegos Lara 1930 a 1938*, Quito, Instituto Metropolitano de Patrimonio, Archivo Martínez Meriguet.
- Aliaga, Juan Vicente,
1997 *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia, Generalitat Valenciana.
2007 *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, Akal.
- Almeida A. y Vásquez, E.,
2010 *Cuerpos Distintos. Ocho años de activismo transfeminista en Ecuador*, Quito, Comisión de Transición al Consejo Nacional de las mujeres y la igualdad de género.
- Álvarez, Lupe,
2009 "Cuando las imágenes hablan", en Kronfle, Rodolfo, *1998-2009 Historia(s) en el arte contemporáneo del Ecuador*, Quito, Río Revuelto Ediciones.
2010 "La obra de Eduardo Solá Franco, una experiencia a la vez dolorosa y excelsa", en *El Universo*, 8 de julio de 2010, Sección Arte y cultura, Guayaquil, El Universo.
- Amodio, Emanuele,
1993 *Formas de la alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América*, Quito, Editorial Abya-Yala.
- Ampuero, Matilde,
2010 "Diosas, mujeres y musas", en Fundación El Apuntador, *Velarde, un vértigo lento y minucioso*, Quito, Ediciones El Apuntador.
2008 "Wilson Paccha. Andes-Lumpen", en *Mundo Diners*, No. 317, Quito, Dinediciones.
- Andrade, Xavier,
2001a "Introducción. Masculinidades en Ecuador: contexto y particularidades", en Andrade, X, Herrera, G, eds., *Masculinidades en Ecuador*, pp. 13-26, Quito, Flacso-Ecuador.
2001b "Homosocialidad, disciplina, venganza", en Andrade, X, Herrera, G, eds., *Masculinidades en Ecuador*, pp. 115-138, Quito, Flacso-Ecuador.

- Andrés, Rodrigo,
2000 "La teoría *queer* y el activismo social", en Segarra, M., Carabí, A., *Feminismo y crítica literaria*, pp. 143-158, Barcelona, Icaria Editorial.
- Aresti, Nerea,
2010 *Masculinidades en tela de juicio*, Madrid, Cátedra.
- Arfuch, Leonor,
2008 *Crítica cultural entre política y poética*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Artieda, Pedro,
2002 "La homosexualidad masculina en la narrativa ecuatoriana", Tesis de maestría, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Asensi, Manuel,
2007 "Crítica, sabotaje y subalternidad", en *Lectora*, No. 13. pp. 133-153, Barcelona, Dones I Textualitat.
- Avilés, Efraín,
s/f *Enciclopedia del Ecuador*, en <http://www.encyclopediadelecuador.com/temasOpt.php?Ind=2287&Let=>, consultada el 12 de agosto de 2013.
- Ayala Mora, Enrique, ed.,
1988 *Nueva historia del Ecuador*, Vol. 9 Época Republicana III, Quito, Corporación Editora Nacional, Editorial Grijalbo Ecuatoriana.
- 1993 *Nueva historia del Ecuador*, Vol. 14 Cronología comparada de la historia ecuatoriana, Quito, Corporación Editora Nacional, Editorial Grijalbo Ecuatoriana.
- 1994 *Historia de la revolución liberal ecuatoriana*, Quito, Corporación Editora Nacional, Taller de Estudios Históricos.
- 2011 *Interculturalidad: camino para el Ecuador*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Seguro Social Campesino, Confederación Nacional de Organizaciones Campesinas, Indígenas y Negras (FENOCIN).
- Bajtín, Mijail,
2003 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.
- Balderston, D. y Guy D.,
1998 *Sexo y sexualidades en América Latina*, Barcelona, Paidós.
- Balseca, Eduardo,
2009 *Llenaba todo de poesía. Medardo Ángel Silva y la modernidad*, Quito, Taurus, Universidad Andina Simón Bolívar Ecuador.
- Barrera-Agarwal, María,
2010a "La metrópolis como punto de partida" en Kronfle, R., Estrada, P., eds., *Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos*, Guayaquil, Municipalidad de Guayaquil.
- 2010b "Los afectos de Solá Franco", en *Diario La Hora*, 5 de Septiembre de 2010, Quito, *Diario La Hora*.
- Barthes, Roland,
1995 *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona.
- 1997 *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra.
- Bataille, Georges,

- 1997 *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets.
- 2004 *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- 2007 *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- Bell, Julian,
2008 *El espejo del mundo. Una historia del arte*, Barcelona, Paidós.
- Benavides, Hugo,
2006 “La representación del pasado sexual de Guayaquil: historizando los enchaquirados”, en Flacso-Ecuador, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, No. 24, pp. 146-160, Quito, Flacso-Ecuador.
- Benjamin, Walter,
2003 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México D. F., Ítaca.
- Benites Vinuesa, Leopoldo,
1987 “La temporalidad y la actualidad en el arte (Un ensayo sobre fenomenología artística)”, en Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, Vol. 31, *Teoría del Arte en el Ecuador*, pp. 105-159, Quito, Banco Central del Ecuador, Corporación Editora Nacional.
- Berger, John,
2000 *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Bersani, Leo,
1995 “¿Es el recto una tumba?”, en Ricardo Llamas, comp., *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*, pp. 79-115, Madrid, Siglo XXI Editores.
- Bhabha, Homi, comp.,
2010 ‘DisemiNación. Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna’, en Bhabha, H., comp., *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencia culturales*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Bohorquez, Miguel,
2003 “Betty la fea y Chepe Fortuna: representaciones de lo gay y lo homosexual en la telenovela colombiana”, Tesis de Maestría, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Bois, Ives-Alan,
2006 “Formalismo y estructuralismo” en Foster y otros, *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, posmodernidad*, pp. 32-39, Madrid, Akal.
- Bonaldi, Francesca,
2010 *Entre dos culturas: los pintores andinos de Tigua*, Quito, Ediciones Abya-Yala.
- Bonilla, Heraclio,
2007 “Clase, etnicidad y política en el contexto de los Andes centrales, en Büschges, C., Bustos, G., Kaltmeier, O., compiladores, *Etnicidad y poder en los países andinos*, pp. 81-110, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Universidad de Bielfeld, Corporación Editora Nacional.
- Borda, Carolina,
2010 *Haciendo(nos) mi cuerpo. Etnicidad, género y generación en un grupo napo kichwa*, Quito, Flacso-Ecuador.
- Bourdieu, Pierre,

- 1995 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- 2000 *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- 2010 *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Bourriaud, Nicolás,
2008 *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Bradley, Fiona,
1999 *Surrealismo*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- Brabomalo, Patricio,
2002 *Homosexualidades. Plumas, maricones y tortilleras en el Ecuador del siglo XXI*, Quito, Causana.
- Brodsky, M., y Pantoja, J., eds.,
2009 *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*, Buenos Aires, La Marca Editora.
- Buchloh, Benjamín,
2006 “La historia social del arte: modelos y conceptos”, en Foster y otros, *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, posmodernidad*, pp. 22-31, Madrid, Akal.
- Burín, Mabel,
2003 “La construcción de la subjetividad masculina”, en Lomas, Carlos, comp., *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*, pp. 83-104, Barcelona, Paidós.
- Burke, Peter,
1999 *El Renacimiento*, Barcelona, Editorial Crítica.
- Butler, Judith,
2002 *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós.
- 2006 *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*, Barcelona, Paidós.
- 2006 *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós.
- 2007 *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- 2009 “Violencia-no violencia. Sartre en torno a Fanon”, en Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal.
- 2010 *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Barcelona, Paidós.
- Calabrese, Omar,
1994 *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- Callirgos, Juan Carlos,
2003 “Sobre héroes y batallas: los caminos de la identidad masculina”, en Lomas, Carlos, comp., *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*, pp. 55-82, Barcelona, Paidós.
- Cameron, Dan,
1997 “In the name of love”, en Pierre et Gilles, Marcadé, Bernard, *Pierre et Gilles. The complete Works. 1976-1996*, Colonia, Taschen.
- Company, David,
2006 *Arte y fotografía*, Londres, Phaidon Press Limited.
- Carabí, A., Armengol, J., eds.,
2008 *La masculinidad a debate*, Barcelona, Icaria.

- Cárdenas Overstall, Susana,
2012 "Lucian Freud. El señor de la perturbación", en Dinediciones, *Mundo Diners*, No. 362, Julio, 2012, pp. 32-38, Quito, Dinediciones.
- Cardoso, F., Faletto, E.,
1969 *Dependencia y desarrollo en América Latina*, México, Siglo XXI.
- Caws, Mary Ann,
2011 *Surrealism*, Londres, Phaidon.
- Cevallos, Pamela,
2011 "La Galería Siglo XX, vanguardias e identidad en el arte moderno ecuatoriano (1962-1980)", en Centro de Arte Contemporáneo de Quito, *InHumano: el cuerpo en el arte ecuatoriano 1960-1980*, Quito, Centro de Arte Contemporáneo de Quito.
- Cevallos, Santiago,
2012 *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana, Iberoamericana*, Madrid, Vervuert.
- Chadwick, Whitney,
1999 *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino.
- Chemama, R., y Vademersch, B., dirs.,
2004 *Diccionario del Psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Chiriboga, Manuel,
1988 "Auge y crisis de una economía agroexportadora: el período cacaoero", en Ayala Mora, Enrique, ed., *Nueva historia del Ecuador*, Vol. 9 Época Republicana III, pp. 55-115, Quito, Corporación Editora Nacional, Editorial Grijalbo Ecuatoriana.
- Cixous, Hélène,
1995 *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Dirección de la Mujer, Madrid, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Anthropos.
- Clúa, Isabel,
2007 "Género, cuerpo y performatividad" en Torras, Meri, ed., *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad I*, pp. 181-217, Barcelona, Edicions UAB.
- Coba, Liset,
2007 "Fin de Año: noche de viudas alegres", en Vera, María Pía, ed., *Los años viejos*, Quito, Fonsal.
- Combalía, Victoria,
1999 "Introducción", en Combalía, V., Lebel, J., eds., *Jardín de Eros*, Catálogo, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, Electa.
- Connell, R. W.,
1997 "La organización social de la masculinidad" en Valdés, T., Olavarria, J., eds., *Masculinidades, poder y crisis*, pp. 31-48, Santiago de Chile, Isis Internacional, Flacso-Chile.
- Cornejo, Giancarlo,
2011 "La guerra declarada contra el niño afeminado: una etnografía queer", en Flacso-Ecuador, *Íconos. Revista de ciencias sociales*, No. 39, pp. 79-95, Quito, Flacso-Ecuador.
- Coronel, Valeria,
2011 "La fragua de la voz: cartas sobre la revolución, subjetividad y cultura nacional-popular", en Meriguet, Nela, ed., *Vienen ganas de cambiar el tiempo. Epistolario entre Nela Martínez Espinosa y*

- Joaquín Gallegos Lara 1930 a 1938*, Quito, Instituto Metropolitano de Patrimonio, Archivo Martínez Meriguet.
- Crary, Jonathan,
2008 *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac.
- Crimp, Douglas,
2005 *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Ediciones Akal.
- Cueva, Agustín,
1986 “Sobre nuestra ambigüedad cultural”, en Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, Vol. 22, *Teoría del Arte en el Ecuador*, pp. 291-320, Quito, Banco Central del Ecuador, Corporación Editora Nacional.
- 1991 “El Ecuador de 1960 a 1979” en Ayala Mora, Enrique, ed., *Nueva historia del Ecuador*, Vol. 11 Época Republicana V, pp. 149-179, Quito, Corporación Editora Nacional, Editorial Grijalbo Ecuatoriana.
- Cunillera, María,
2005 “¿Quién se come a quién? Metáforas del canibalismo en el arte del siglo XX”, en Valeriano Bozal, ed., *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, A. Machado Libros.
- De Beauvoir, Simone,
1999 *El segundo sexo. Volumen II. La experiencia vivida*, Madrid, Cátedra.
- De Diego, Estrella,
1992 *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor.
- 2005 “De lejos, de cerca. Violencia, el canon y algunas enfermedades de la mirada”, en Valeriano Bozal, ed., *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, A. Machado Libros.
- De’Emilio, John,
2006 “Capitalismo e identidad gay”, en *Nuevo Topo*, No. 2, pp. 57-74, Buenos Aires, Prometeo Libreros.
- De Zaballa, Ana,
2001 “La discusión conceptual sobre el milenarismo y mesianismo en Latinoamérica” en *Anuario de Historia de la Iglesia*, Vol. 10, pp. 353-362, Navarra, Universidad de Navarra.
- Deleuze, G., Guattari, F.,
1998 *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós.
- Delumeau, Jean,
2012 *El miedo en occidente. Siglos XIV-XVIII, una ciudad sitiada*, Madrid, Taurus.
- Derrida, Jacques,
1986 *De la gramatología*, México D. F., Siglo XXI.
- Didi-Huberman, Georges,
1997 *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Ediciones Manantial.
- 2005 *Venus Rajada*, Madrid, Editorial Losada.
- 2006 *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- 2007 *La pintura encarnada*, Pretextos, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.
- 2008 *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros.

- Dinshaw, Carolyn,
2008 "Perspectivas Queer", en Carabí, A, Armengol, J, eds., *La masculinidad a debate*, pp. 81-94, Barcelona, Icaria.
- Dupuy, Fielding,
2011 "El inclasificable Eduardo Solá Franco", en blog *La Selecta. Cooperativa cultural. Arte contemporáneo y cultura popular en el Ecuador*, en <http://www.laselecta.org/2011/02/el-inclasificable-eduardo-sola-franco-por-fielding-dupuy/>, consultado en agosto de 2013.
- Echeverría, Bolívar,
2005 *La modernidad en el barroco*, México D. F, Ediciones Era.
2010 *Modernidad y blanquitud*, México D. F, Ediciones Era.
- Eng, David,
2008 "Raza y masculinidad", en Carabí, A, Armengol, J, eds., *La masculinidad a debate*, pp. 95-110, Barcelona, Icaria.
- Eribon, Didier,
2001 *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Anagrama, Barcelona.
2004 *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*, Barcelona, Anagrama.
- Espinosa Apolo, Manuel,
2012 *El cholero y la gente decente. Estrategias de blanqueamiento y mestizaje en Quito. Primera mitad del siglo XX*, Quito, Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Estévez, Mayra,
2008 *Estudios sonoros desde la región andina*, Quito, Centro Experimental Oído Salvaje.
2010 "Estudios Sonoros latinoamericanos: violencia sonoridades y perspectiva decolonial", en VV. AA., *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*, Quito, La Tronkal.
- Estévez, M., y Vega, E.,
2011 "Análisis del contenido de la Campaña televisiva "Reacciona Ecuador, el machismo es violencia", en Edgar Vega, ed., *Reacciona Ecuador, el Machismo es violencia. Estudio de Campaña*, Quito, Comisión de transición hacia el Consejo nacional de las mujeres y la igualdad de género.
- Estrada, Pilar,
2010 "Encuentros imposibles: retratos de Solá Franco", en Kronfle, R., y Estrada, P., eds., *Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos*, Guayaquil, Municipalidad de Guayaquil.
- Ewing, William A.,
1996 *El Cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Madrid, Ediciones Siruela.
2000 *Le siècle du corps. 100 photographies 1900-2000*, París, Éditions de La Martinière.
2008 *El rostro humano. El nuevo retrato fotográfico*, Barcelona, Blume.
- Falconí, Diego,
2008 "Cuerpos masculinos subversivos, un análisis de la monstruosidad en *Un hombre muerto a puntapiés*, de Pablo Palacio", en Ferrús, B., y Calafell, N., eds., *Escribir con el cuerpo*, pp. 95-100, Barcelona, Editorial UOC.

- 2011 “De las cenizas al texto: transgresiones identitarias gays, lesbianas y queer en el ordenamiento literario andino contemporáneo”, Tesis doctoral, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- 2013 *Las entrañas del sujeto jurídico. Un diálogo entre la Literatura y el Derecho*, Barcelona, Editorial UOC.
- Fanon, Frantz,
2009 *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal.
- Feher, Michel,
1990 “Introducción”, en Feher, M., Naddaff, R., Tazi, N., eds., *Fragmentos para una historia del cuerpo*, Parte primera, pp. 11-18, Madrid, Taurus.
- Ferrús, Beatriz,
2005 “¡Que la fuerza te acompañe! Culturismo y cultura popular, en *Lectora*, No. 11. pp. 105-114, Barcelona, Dones I Textualitat.
- Forastelli, Fabricio,
2002 “Masculinidad, homosexualidad y exclusión. Sobre la muestra ‘Héroes caídos’ del Espai d’art Contemporani de Castelló”, en *Dossiers Feministes*, No. 6, PP. 111-126, Castelló, Universitat Jaume I.
- Foster, Hal,
2001 *El retorno de lo real. La vanguardia a fines del siglo*, Akal, Madrid.
2006 “El psicoanálisis en el arte moderno y como método”, en Foster y otros, *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, posmodernidad*, pp. 15-21, Madrid, Akal.
- Foster y otros,
2006 *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Madrid, Akal.
- Foucault, Michel,
1995 *La historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, Madrid, Siglo XXI.
1997 *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI.
1999 *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets Editores.
2008 *Los anormales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Freud, Sigmund,
s/f *Duelo y melancolía*, en www.philosophia.cl, consultado en agosto de 2013.
- Gabbard, Krin,
2008 “Hombres de película” en Carabí, A, Armengol, J, eds., *La masculinidad a debate*, pp. 47-63, Barcelona, Icaria.
- Gallegos Lara, Joaquín,
1975 *Las cruces sobre el agua*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Gallegos Lara, Joaquín,
2006 “Hechos, vidas y palabras: ‘Vida del ahorcado’”, en Robles, Humberto, *La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción, trayectoria, documentos (1918-1934)*, pp. 177-178, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional.
- García Canclini, Néstor,
1990 *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, D. F., Grijalbo.

- Gatens, Moira,
2002 "El poder, los cuerpos y la diferencia", en M. Barrett y A. Phillips, comps., *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*, México D. F., Paidós.
- Gérard, Genette,
1972 *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- Genet, Jean,
2003 Querelle de Brest, Madrid, Odisea Editorial.
- Gil Calvo, Enrique,
2006 *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*, Barcelona, Anagrama.
- Gilmore, David,
1997 "Cuenca mediterránea: la excelencia en la actuación", en Valdés, T., Olavarría, J., eds., *Masculinidades, poder y crisis*, pp. 83-101, Santiago de Chile, Isis Internacional, Flacso-Chile.
2008 "Culturas de la masculinidad", en Carabí, A, Armengol, J, eds., *La masculinidad a debate*, pp. 33-45, Barcelona, Icaria.
- Giorgi, G, Rodríguez, F., comps.,
2007 *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós.
- González, E., Moreno, T., eds.,
2001 *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*, Barcelona, Icaria.
- Goetschel, Ana María,
2008 "Mujeres y educación en el período liberal", en Fernández Rueda, Sonia, comp., *El ferrocarril de Alfaro: el sueño de la integración*, pp. 87-106, Quito, Corporación Editora Nacional, Tehis.
2012 "Re/construyendo historias de mujeres ecuatorianas", en Comisión de transición hacia el Consejo de las mujeres y la igualdad de género, *Re/construyendo historias de mujeres ecuatorianas*, pp. 11-47, Quito, Comisión de transición hacia el Consejo de las mujeres y la igualdad de género.
- Gombrich, Ernst
2000 *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Editorial Debate.
2003 *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Barcelona, Editorial Debate.
- González Requena, J., Ortiz de Zárate, A,
1999 *El spot publicitario. Las metáforas del deseo*, Madrid, Cátedra.
- Greer, Germaine,
2003 *The boy*, Londres, Thames & Hudson.
- Greet, Michele,
2007 "Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman", en *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, No. 25, pp. 93-119, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Grosenick Uta, ed.,
2002 *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Colonia, Taschen.
- Gruzinski, Serge,
1995 *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.

- Guasch, Óscar,
2000 *La crisis de la heterosexualidad*, Barcelona, Laertes.
- Guasch, O., Viñuales, O., eds.,
2003 *Sexualidades, diversidad y control social*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- Gubern, Román,
1994 *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A.
1999 *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama.
2004 *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona.
- Guerrero, Andrés,
1998 "Ciudadanía, frontera étnica y compulsión binaria", en *Íconos*, No. 4, pp. 112-122, Quito, Flacso-Ecuador.
- Hanson, Dian,
2009 *Tom of Finland. XXL*, Colonia, Taschen.
- Halberstam, Judith,
2008 *Masculinidad femenina*, Barcelona-Madrid, Egales.
- Halperin, David,
2007 *San Foucault. Para una hagiografía gay*, Buenos Aires, Ediciones literales.
- Hall, Stuart,
2013a "Etnicidad: identidad y diferencia", en Restrepo, E., Walsh, C., Vich, V., comps., *Stuart Hall sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, pp. 349-357, Quito, Corporación Editora Nacional, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
2013b "El espectáculo del Otro", en Restrepo, E., Walsh, C., Vich, V., comps., *Stuart Hall sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, pp. 431-458, Quito, Corporación Editora Nacional, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
2013c "El trabajo de la representación" en Restrepo, E., Walsh, C., Vich, V., comps., *Stuart Hall sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, pp. 459-496, Quito, Corporación Editora Nacional, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Hall, Stuart, ed.,
1999 *Representation. Cultural representations and signifying practices*, Londres, SAGE Publications.
- Hall, S. y Du Gay, P., eds.,
2003 *Cuestiones de identidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Héritier, Françoise,
2007 *Masculino / Femenino II. Disolver la jerarquía*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, Carmen,
2007 *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Hockney, David
2001 *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Ediciones Destino.
- Hocquenghem, Guy,
2009 *El deseo homosexual*, Barcelona, Melusina.

- Hogg, James
1969 *Psicología y artes visuales*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Horowitz, G., y Kaufman, M.,
1989 “Sexualidad masculina: hacia una teoría de la liberación”, en Kaufman, Michael, *Hombres, placer, poder y cambio*, pp. 66-99, Sto. Domingo, Cipaf.
- Hurtado, Edison, ed.,
2007 “Género y nación en América Latina”, Dossier en *Íconos, Revista de Ciencias Sociales*, No. 28, Quito, Flacso-Ecuador.
- Icaza, Jorge,
2006 *El chulla Romero y Flores*, Libresa, Ministerio de Educación, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Iosa, T., Rabbia, H.,
2011 “Definiciones divergentes de la estrategia de visibilidad en el movimiento LGBT cordobés”, en *Íconos*, No. 39, pp. 61-77, Quito, Flacso-Ecuador.
- Irigaray, Luce,
2007 *Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Akal.
- Janson, Lara,
2012 *Interculturalidad y género en la Unión de Organizaciones Campesinas e Indígenas de Cotacachi*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional.
- Jaramillo, Antonio,
2012 *El canon en dos salones de arte del Quito contemporáneo*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional.
- Jáuregui, Carlos A.,
2008 *Canibalia. Canibalismo, canibalismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- Jay, Martín,
2007 *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal.
- Jones, Amelia,
2000 “[Go] back to the body, wich is where all the splits in Western Culture occur.”, en Warr, T., ed., *The artist’s body*, pp. 16-47, Londres, Phaidon.
- Juanes, Jorge,
2006 *Los suicidados del surrealismo. Artaud/Dalí (Y Jackson Pollock y Andy Warhol como remate)*, México, D. F., Ítaca.
- Kapuscinski, Ryszard,
2007 *Encuentro con el Otro*, Barcelona, Anagrama.
- Kaufman, Michael,
1989 *Hombres, placer, poder y cambio*, Sto. Domingo, Cipaf.
- Kaufman, Michael,
1997 “Las experiencias contradictorias del poder entre los hombres”, en Valdés, T., Olavarría, J., eds., *Masculinidades, poder y crisis*, pp. 63-81, Isis Internacional, Santiago de Chile, Flacso-Chile.
- Kennedy, Alexandra,
2012 *Construir la nación. Imágenes y espacios del Ecuador en el siglo XIX*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Azuay, Fondo de Salvamento de Quito.

- Kimmel, Michael,
1997 "Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina", en Valdés, T., Olavarria, J., eds., *Masculinidades, poder y crisis*, pp. 49-62, Isis Internacional, Santiago de Chile, Flacso-Chile.
- 2001 "Masculinidades globales: restauración y resistencia", en C. Sánchez-Palencia, J. Hidalgo, eds., *Masculino Plural: construcciones de la masculinidad*, Lleida, Universitat de Lleida.
- 2008 "Los estudios de la masculinidad: una introducción", en Carabí, A, Armengol, J, eds., *La masculinidad a debate*, pp. 15-31, Barcelona, Icaria.
- Kingman Garcés, Eduardo,
2001 "La ciudad como reinención: el levantamiento indígena de enero de 2000 y la toma de Quito", en *Íconos*, No. 10, pp. 68-77, Quito, Flacso-Ecuador.
- 2007 "Cultura popular y proyectos civilizatorios en Quito, 1860-1930", en Büschges, C., Bustos, G., Kaltmeier, O., compiladores, *Etnicidad y poder en los países andinos*, pp. 81-110, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Universidad de Bielfeld, Corporación Editora Nacional.
- 2008 *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*, Quito, Flacso-Ecuador, Fonsal, Universitat Rovira y Virgili.
- Kosofsky Sedgwick, Eve,
1998 *Epistemología del armario*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad.
- Kowii, Ariruma,
2013 "(In)Visibilización del kichwa: políticas lingüísticas en el Ecuador", Tesis doctoral, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Krauss, Rosalind,
2006 "Postestructuralismo y deconstrucción", en Foster y otros, *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, posmodernidad*, pp. 40-48, Madrid, Akal.
- Kristeva, Julia,
1988 *Poderes de la perversión*, México D. F., Siglo XXI.
- Kronfle, Rodolfo,
2009 *1998-2009 Historia(s)_ en el arte contemporáneo del Ecuador*, Quito, Río Revuelto Ediciones.
- Kronfle, Rodolfo,
2010 "El teatro de los afectos", en Kronfle, R., y Estrada, P., eds., *Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos*, Guayaquil, Municipalidad de Guayaquil.
- Kronfle, R., Estrada, P., eds.,
2010 *Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos*, Guayaquil, Municipalidad de Guayaquil.
- Laneyrie-Dagen, Nadeije,
2008 *Leer la pintura*, Barcelona, Larousse Editorial.
- Laqueur, Thomas,
1994 *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Larrea, Fernando,
2001 "Cómo un indio va a venir a mandarnos' Frontera étnica y masculinidades en el ejercicio del gobierno local", en Andrade, X,

- Herrera, G, eds., *Masculinidades en Ecuador*, pp. 47-65, Quito, Flacso-Ecuador.
- Lash, S., y Urri, J.,
1998 *Economías de signos y espacio. Sobre el capitalismo de la posorganización*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Le Breton, David,
1995 *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Le Goff, Jacques,
1992 “¿La cabeza o el corazón? El uso político de las metáforas corporales durante la Edad Media, en Feher, M., Naddaff, R., y Tazi, N., eds., *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte tercera*, pp. 12-28, Madrid, Taurus.
- Lebel, Jean-Jacques,
1999 “Eros fue concebido el primero de todos los dioses”, en Combalía, V., Lebel, J., eds., *Jardín de Eros*, Catálogo, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, Electa.
- Leberenz, David,
2008 “Varones de novela”, en Carabí, A, Armengol, J, eds., *La masculinidad a debate*, pp. 65-79, Barcelona, Icaria.
- Lomas, Carlos,
2003 “Masculino, femenino y plural”, en Lomas, Carlos, comp., *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*, pp. 11-27, Barcelona, Paidós.
- Lomas, C., Arconada, M.,
2003 “La construcción de la masculinidad en el lenguaje y en la publicidad”, en Lomas, Carlos, comp., *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*, pp. 145-201, Barcelona, Paidós.
- Lorde, Audre,
2003 *La hermana, la extranjera*, Madrid, Editorial horas y HORAS.
- Lucie-Smith, Edward,
1994 *La sexualidad en el arte occidental*, Barcelona, Ediciones Destino.
1998 *Adán. La figura masculina en el arte*, Madrid, Libros y Libros.
- Luengo, Francisca,
2011 *Masculinidades no dominantes: una etnografía virtual*, Quito, Flacso-Ecuador.
- Lugones, María,
2008 “Colonialidad y género”, en Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, *Tabula Rasa*, No. 9, Bogotá, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Maldonado-Torres, Nelson,
2007 *Walter Mignolo: una vida dedicada al proyecto decolonial*, Bogotá, Universidad Central-Colombia, 2007.
- Mancebo, Juan,
2008 “El cuerpo ritualizado”, en Clúa, I., Pitarch, P., eds., *¡Pasen y vean! Estudios corporales*, pp. 209-213, Barcelona, Editorial UOC, Cuerpo y Textualidad.
- Mancero, Mónica,

- 2012 *Nobles y cholos: raza, género y clase en Cuenca, 1995-2005*, Quito, Flacso-Ecuador.
- Mapplethorpe, Robert,
1999 *The black book*, Munich, Schirmer/Mosel.
- Marcadé, Bernard,
1997 "Pierre et Gilles or What you see is what you get", en Pierre et Gilles, Marcadé, Bernard, *Pierre et Gilles. The complete Works. 1976-1996*, Colonia, Taschen.
- Marcuse, Herbert,
1969 *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*, México D. F., Editorial Joaquín Mortiz.
- Martín-Barbero, Jesús y Rey, Germán,
1999 *Los ejercicios del ver- Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa.
- Martínez Flores, Alexandra
2001 "Para los hombres, las heridas son flores' Cuerpo, trabajo y memoria en Pindal", en Andrade, X, Herrera, G, eds., *Masculinidades en Ecuador*, pp. 29-45, Quito, Flacso-Ecuador.
- Martínez Oliva, Jesús,
2005 *El desaliento del guerrero. Representaciones de la sexualidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Murcia, Cendeac.
- Mattelart, Armand,
1998 *La mundialización de la comunicación*, Barcelona, Paidós.
- McDowell, Linda,
2000 *Género, identidad y lugar*, Cátedra, Madrid, Universitat de València.
- Mejía, Esteban,
2012 "El autorretrato en el arte ecuatoriano", en *Revista Nacional de Cultura*, No. 14, pp. 52-63, Quito, Consejo Nacional de Cultura.
- Mejía, Norma,
2006 *Transgenerismos. Una experiencia transexual desde la perspectiva antropológica*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- Metz, Christian,
2001 *El significativo imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós.
- Mignolo, Walter,
2007 *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa, 2007.
- Millet, Kate,
1975 *Política sexual*, México D. F., Editorial Aguilar.
- Moreno Sardá, Amparo,
1991 *Pensar la historia a ras de piel*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad.
- Mulvey, Laura,
2001 "Placer visual y cine narrativo", en Wallis, Brian, ed., *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, pp. 365-377, Madrid, Akal.
- Nancy, Jean-Luc,
2006 *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Amorrortu.
2007 *La representación prohibida*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Nead, Lynda,

- 1998 *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos.
- Núñez, Orlando,
1988 *La insurrección de la conciencia*, Managua, Esuca.
- Nussbaum, Martha,
2006 *El ocultamiento de lo humano. Repugnancia, vergüenza y ley*, Buenos Aires, Katz Editores.
- O'Reilly, Sally,
2009 *The body in contemporary art*, Londres, Thames and Hudson.
- Oleas, María del Carmen,
2013 "La construcción de la noción de feminidad en la práctica fotográfica de Lucia Chiriboga, Sara Roitman y Wendy Ribadeneira", Tesis de maestría, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Olivares, Rosa, ed.,
2006 *100 Artistas Latinoamericanos*, Madrid, Exit Publicaciones.
- Oña, Lenin,
2010 *Mariano Retro. 91 años del Salón Mariano Aguilera*, Catálogo, Quito, Fonsal.
- Ordóñez, María Dolores,
2012 *Las "narco telenovelas" colombianas y su papel en la construcción discursiva sobre el narcotráfico en América Latina*, Tesis de Maestría, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Ortega, Alicia, ed.,
2010 *Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias latinoamericanas*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, CECAL.
- Ortega, Alicia, coord.,
2011 *Literatura de la República: 1960-2000 (primera parte)*, en Historia de las Literaturas del Ecuador, Vol. 7, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional.
- 2012 *Literatura de la República: 1960-2000 (segunda parte)*, en Historia de las Literaturas del Ecuador, Vol. 7, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional.
- Paccha, Wilson,
2007 *Piel de Navaja*, Quito, Espacio Arte Actual, Flacso-Ecuador.
- 2011 "Apóyame Velarde que viene Luigi enfurecido y yo no soy la presa", en Paccha, Wilson, *El Calígula del color (vida, pasión y muerte de Wilson Paccha)*, blog, en <http://wilsonpaccha.wordpress.com/category/artes-plasticas/>, consultado en diciembre de 2013.
- Páez, Carolina,
2010 *Travestismo urbano. Género, sexualidad y política*, Quito, Flacso-Ecuador.
- Palacio, Pablo
1982 *Un hombre muerto a puntapiés*, La Habana, Casa de las Américas.
- Panofsky, Erwin,
2000 *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Barcelona, Paidós.
- Paz y Miño, Juan,
2013 *La Revolución Juliana en Ecuador (1925-1931). Políticas económicas*, Quito, Ministerio Coordinador de Política Económica.

- Pedraza, Pilar,
1998 *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Madrid, Valdemar.
- Pérez Gauli, J.,
2000 *El cuerpo en venta*, Madrid, Cátedra.
- Pérez, Kim,
2010 “Lejos y cerca”, en Almeida A., Vásquez, E., *Cuerpos Distintos. Ocho años de activismo transfeminista en Ecuador*, Quito, Comisión de Transición al Consejo Nacional de las mujeres y la igualdad de género.
- Pérez Pimentel, Rodolfo,
s/f *Diccionario biográfico del Ecuador*, Tomo 8, en <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo8/s4.htm>, consultado en agosto de 2013.
- s/f *Diccionario biográfico del Ecuador*, Tomo 19, en <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo19/z2.htm>, consultado en noviembre de 2013.
- Perlonguer, Néstor,
1999 *El negocio del deseo. La prostitución masculina en San Pablo*, Buenos Aires, Paidós.
- Phelan, Peggy,
2003 *Art and feminism*, Londres, Phaidon.
- Pierre et Gilles, Marcadé, Bernard,
1997 *Pierre et Gilles. The complete Works. 1976-1996*, Colonia, Taschen.
- Poole, Deborah,
2000 *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Preciado, Beatriz,
2009 “Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”, en Hocquenghem, Guy, *El deseo homosexual*, Barcelona, Melusina.
- 2011 *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Anagrama.
- Prieto Castillo, Daniel,
1986 “Estudio introductorio”, en Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, Vol. 24, *Pensamiento estético ecuatoriano*, pp. 9-51, Quito, Banco Central del Ecuador, Corporación Editora Nacional.
- Quijano, Aníbal,
1992 “Colonialidad y modernidad-racionalidad”, en Bonilla, H., comp., *Los conquistados. 1492 y la población indígena*, pp. 437-450, Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- Real Academia Española (RAE),
2001 *Diccionario de la lengua española*, Vigésima segunda edición, Tomo I, Madrid, Editorial Espasa Calpe.
- Reckitt, Helena,
2003 “Preface”, en Reckitt, Helena, ed., *Art and feminism*, pp. 10-13, Londres, Phaidon.
- Ribadeneira, Edmundo,
1987 “Estudio introductorio”, en Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, Vol. 31, *Teoría del Arte en el Ecuador*, pp. 11-60,

- Quito, Banco Central del Ecuador, Corporación Editora Nacional.
- Ricciardi, Ramón y Hurault, Bernardo,
1972 *La nueva Biblia. Latinoamérica*, Madrid, Ediciones Paulinas Verbo Divino.
- Richard, Nelly,
2007 *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- Ricoeur, Paul,
2006 *Sí mismo como otro*, México D. F. – Madrid, Siglo XXI Editores, S. A. de C. V. – Siglo XXI de España Editores, S. A.
- Robles, Humberto,
2006 *La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción, trayectoria, documentos (1918-1934)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional.
- Rocha, Susan,
2011 “InHumano: el cuerpo social en el arte ecuatoriano 1960-1980”, en Centro de Arte Contemporáneo de Quito, *InHumano: el cuerpo en el arte ecuatoriano 1960-1980*, Quito, Centro de Arte Contemporáneo de Quito.
- Rodríguez, Albeley,
2010 *Arte contemporáneo y políticas de representación. ‘Irreales’ visibilizados en la obra de Argelia Bravo*, Tesis de Maestría, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
2011 “Desde la hendija. Prácticas del hacer arte-parte”, en *Prácticas del compromiso. Encuentro internacional de investigación en las artes*, blog, en <http://www.plataformadearte.org/Encuentro/AlbeleyRodriguez.htm>, consultado en diciembre de 2013.
- Rodríguez Castelo, Hernán,
1998 *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Guayaquil, Guayaquil, Museo de Arte Banco Central del Ecuador.
2006 *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, Municipio Metropolitano de Quito.
- Rojas Reyes, Carlos,
2011 *Estéticas caníbales. Volumen 1: Del canon posmoderno a las estéticas caníbales*, Cuenca, Fundación Municipal Bienal de Cuenca.
- Rubin, Gayle,
1986 “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, en *Nueva Antropología*, Volumen VIII, No. 30, pp. 95-145, México, Instituto de investigaciones jurídicas, UNAM.
- Ruhrberg, Karl,
2005 “Pintura: el mundo como símbolo”, en Walther, Ingo, ed., *Arte del siglo XX*, Vol. I, Pintura, Colonia, Taschen.
- Said, Edward,
2008, *Orientalismo*, Barcelona, De Bolsillo.
- Salomon, Frank,
2011 *Los señoríos étnicos de Quito en la época de los incas. La economía política de los señoríos norandinos*, Quito, Instituto

- Metropolitano de Patrimonio, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Sánchez-Palencia, C. e Hidalgo J. C., eds.,
2001 *Masculino Plural: construcciones de la masculinidad*, Lleida, Universitat de Lleida.
- Sancho, Fernando,
2011 “ ‘Locas’ y ‘fuertes’: cuerpos precarios en el Guayaquil del siglo XXI”, en *Íconos*, No. 39, pp. 97-110, Quito, Flacso-Ecuador.
- Sanjinés, Javier,
1998 “Modelos estéticos de cultura nacional”, en *Tinkazos. Revista boliviana de ciencias sociales*, No. 2, Vol. I, La Paz, Programa de investigación estratégica en Bolivia.
- Santana, Francisco,
2003 “Wilson Paccha Chamba: ‘Me invento mi propia historia’ ”, en *El Universo*, 24 de agosto, Sección Cultura, p.48, Guayaquil, El Universo.
- Schérer, René,
1984 *La pedagogía pervertida*, Barcelona, Laertes.
- Schroeder, Barbet,
1999 *La Virgen de los Sicarios*, Colombia, Francia.
- Seagal, Lynne,
2008a “Los hombres tras el feminismo: ¿Qué queda por decir?”, en Carabí, A, Armengol, J, eds., *La masculinidad a debate*, pp. 155-175, Barcelona, Icaria.
- 2008b “Epílogo: la sexualidad a debate. Lynne Seagal en diálogo con el Grupo de investigación ‘Construyendo masculinidades’, Universitat de Barcelona”, en Carabí, A, Armengol, J, eds., *La masculinidad a debate*, pp. 177-197, Barcelona, Icaria.
- Solá Franco, Eduardo,
1996 *Diario de mis viajes por el mundo*, Quito, Banco Central del Ecuador.
- Souvirón, Bernardo,
2008 *Hijos de Homero. Un viaje personal por el alba de occidente*, Madrid, Alianza Editorial.
- Spivak, Gayatri,
1998 “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, en *Orbis Tertius*, No. 6.
- Sullá, Enric, comp.,
1998 *El canon literario*, Madrid, Arco-Libros.
- Tamagne, Florence
2006 “La era homosexual (1870-1940)”, en Robert Aldrich, ed., *Gays y lesbianas. Vida y cultura. Un legado universal*, San Sebastián, Nerea.
- Teixido, Sandrine,
2005 *Metrosensual*, Fitway París, Publishing.
- Terán Najas, Rosemarie,
2012 “Historias de mujeres: el ser colectivo de Nela Martínez Espinosa” en Martínez Espinosa, Nela, *Insumisas. Textos sobre mujeres*, Quito, Ministerio Coordinador de Patrimonio, Archivo Martínez-Meriguet.
- Tinajero, Fernando,

- 1988 "Descubrimientos y evasiones. Cultura, arte e ideología (1895-1925)" en Ayala Mora, Enrique, ed., *Nueva historia del Ecuador*, Vol. 9 Época Republicana III, pp. 235-253, Quito, Corporación Editora Nacional, Editorial Grijalbo Ecuatoriana.
- 1990 "Una cultura de la violencia. Cultura, arte e ideología (1925-1960)" en Ayala Mora, Enrique, ed., *Nueva historia del Ecuador*, Vol. 10 Época Republicana IV, pp. 187-210, Quito, Corporación Editora Nacional, Editorial Grijalbo Ecuatoriana.
- 1991 "De la violencia al desencanto: cultura, arte e ideología 1960-1979" en Ayala Mora, Enrique, ed., *Nueva historia del Ecuador*, Vol. 11 Época Republicana V, pp. 283-319, Quito, Corporación Editora Nacional, Editorial Grijalbo Ecuatoriana.
- Tomás, Facundo,
1998 *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*, Madrid, Visor.
- Torras, Meri,
2007 "El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia", en Torras, Meri, ed., *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad I*, pp. 11-36, Barcelona, Edicions UAB.
- Torras, Meri, ed.,
2006 *Corporizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*, Barcelona, Cuerpo y Textualidad, Mirabel Editorial.
- Transgénero, Proyecto,
s/f *Proyecto Transgénero. Cuerpos distintos Derechos Iguales*, blog, en <http://www.proyecto-transgenero.org/logros.php>, consultado en diciembre de 2013.
- Transtango, Proyecto,
s/f *Transtango. Sociedad de tango transformista y artes escénicas*, blog, en <http://transtango.blogspot.com/>, consultada en diciembre de 2013.
- Trowsell, Tamara Ann,
2012 "La filosofía andina, la relacionalidad de implicaciones para el estudio de género", en *Coloquio internacional interdisciplinario: pensando lo queer desde América Latina*, Capítulo Ecuador, ponencia presentada el 25 de octubre de 2012, Quito, Flacso-Ecuador.
- Tutivén Román, Carlos,
2007 "Visualidad, estética y poder en los años viejos contemporáneos de Quito y Guayaquil", en Vera, María Pía, ed., *Los años viejos*, Quito, Fonsal.
- Vaca, María de Lourdes,
2012 "Mujer bella, perfecta flapper, gente *chic*. Representaciones del cuerpo femenino en los anuncios publicitarios en Ecuador entre 1917 y 1930", Monografía, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Vallejo, Fernando,
1993 *La Virgen de los sicarios*, Bogotá, Alfaguara.
- Vásquez, Elizabeth,

- 2013 "Patricio Brabomalo Molina, 1977 – 2005", en *Casa Tr@ns. Residencia política transfeminista*, blog, en <http://casatrans.blogspot.com/2013/02/patricio-brabomalo-molina-1977-2005.html>, consultada en diciembre de 2013.
- Vega, Edgar,
2011 "Estudio Introductorio Reacciona Ecuador el machismo es violencia" en Edgar Vega, ed., *Reacciona Ecuador, el Machismo es violencia. Estudio de Campaña*, Quito, Comisión de transición hacia el Consejo nacional de las mujeres y la igualdad de género.
- 2012 "Desenganche... Urgente.. Hoy", en VV. AA., *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*, Quito, La Tronkal.
- Vega, Edgar, ed.,
2011 *Reacciona Ecuador, el Machismo es violencia. Estudio de Campaña*, Quito, Comisión de transición hacia el Consejo nacional de las mujeres y la igualdad de género.
- Vera, María Pía, ed.,
2007 *Los años viejos*, Quito, Fonsal.
- Vernant, Jean-Pierre,
1990 "Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente", en Feher, M., Naddaff, R., y Tazi, N., eds., *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte primera*, pp. 19-49, Madrid, Taurus.
- Villafañe, J., Minguez, N.,
2000 *Principios de la teoría general de la imagen*, Madrid, Ediciones Pirámide.
- Von Gloeden, Wilhelm,
s/f En <http://vongloedengayhistory.free.fr/>, consultada en agosto de 2013.
- Wallis, Brian,
2001 "Que falla en esta imagen: Una introducción", en Wallis, Brian, ed., *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, pp. ix-xvi, Madrid, Akal.
- Walsh, Catherine,
2009 *Interculturalidad, estado, sociedad. Luchas (de)coloniales de nuestra época*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala.
- Warr, Tracey,
2000 "Preface", en Warr, T., ed., *The artist's body*, pp. 11-15, Londres, Phaidon.
- Wilde, Oscar,
1970 *El retrato de Dorian Gray*, Biblioteca Básica Salvat, Vol. 33, Madrid, Salvat.
- 2000 *Salomé*, Barcelona, Abraxas.
- Wittig, Monique,
2006 *El pensamiento heterosexual*, Barcelona, Editorial Egales.
- Wolf, Norbert,
2009 *El simbolismo*, Colonia, Taschen.
- Yehya, Naief,
2001 *El cuerpo transformado*, Barcelona, Paidós.
- Yourcenar, Marguerite,
2000 *Memorias de Adriano*, Barcelona, Círculo de Lectores.

- Zapata, Cristóbal,
2007 “La gruta del cíclope (La feria y la fiera en la pintura de Wilson Paccha)”, en Paccha, Wilson, *Piel de Navaja*, Quito, Espacio Arte Actual, Flacso-Ecuador.
2008 “La imaginación pornográfica”, en *Mundo Diners*, No. 137, octubre 2008, pp. 46-48, Quito, Dinediciones.
2010 *El cuerpo de Solá*, publicado el 31 de mayo de 2010, blog *Río revuelto. Arte contemporáneo Ecuador*, en: <http://www.riorevuelto.net/2010/05/sola-franco-el-teatro-de-los-afectos.html>, consultado en agosto de 2013.
- Zizek, Slavoj,
2001 *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Barcelona, Paidós.

Catálogos

- Bernadac, M., Marcadé, B., comisarios,
1995 “féminimasculi. Le sexe de l’art”, Catálogo, París, Centro Georges Pompidou, Gallimard/Electa.
- Michel, Regis,
2000 *Posséder et détruire. Stratégies sexuelles dans l’art d’Occident*, París, Editions de la Réunion des musées nationaux.
- Rodríguez, Ana,
2007 “La evidencia velada”, en Centro Cultural Metropolitano, Ojo de viaje. La evidencia velada, Catálogo, Quito, Centro Cultural Metropolitano.
2008a Realismos radicales, Catálogo, Quito, Museo Nacional, Banco Central del Ecuador.
2008b “Sobe la mirada que se propone en el catálogo razonado: escritura y devenir en la pintura de Zapata”, Catálogo, en Zapata, Jaime, Zapata, Quito, Dinediciones.

Filmes

- Alvear, M., Andrade, P.,
2009 *Black Mama*, Ecuador.
- Bigas Luna, Juan José,
1992 *Jamón, jamón*, España, Italia.
1993 *Huevos de oro*, España, Francia, Italia.
1994 *La teta y la luna*, España, Francia.
- Fassbinder, Rainer Werner, director,
1982 *Querelle*, Dieter Schidor, Alemania.
- Hardwicke, Catherine,
2008 *Crepúsculo*, Estados Unidos.
- Jardim, João y Carvalho, Walter,
2002 *Ventana del alma*, Brasil.
- Jarman, Derek y Humfress, Paul,
1976, *Sebastiane*, DISCTAC, Reino Unido.

Periódicos y revistas

El Comercio,

- 2007 “Una charla analiza a Paccha en la Flacso”, en *El Comercio.com*, en http://www.elcomercio.com/cultura/charla-analiza-Paccha-Flacso_0_151787992.html, consultado el 18 de diciembre de 2013.
- 2008 “Metafísica brutal sobre el espíritu humano”, en *El Comercio.com*, en http://www.elcomercio.com/cultura/Paccha-metafisica-brutal-espiritu-humano_0_163187108.html, consultado el 8 de diciembre de 2013.