



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

ICONODISIDENCIAS.
RECICLAJES ICONOGRÁFICOS DE CRISTO DESDE LA DISIDENCIA
SEXUAL EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA MEXICANA

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
URIEL VIDES BAUTISTA

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:
DR. LUIS ADRIÁN VARGAS SANTIAGO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. ANA PAULINA GUTIÉRREZ MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es resultado de la suma de esfuerzos y voluntades de numerosas personas e instituciones que contribuyeron a su realización:

A la Dra. Riánsares Lozano, por guiar mis pasos con entusiasmo y compromiso.

Al Dr. Luis Adrián Vargas y a la Dra. Ana Paulina Gutiérrez, miembros del Comité Tutorial, porque con sus atentas observaciones me ayudaron a elevar la calidad de este escrito.

A Miguel Cano, por abrirme las puertas de su casa y de su corazón sin conocerme antes.

Al grupo FIDEX, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández, por compartir su tiempo y su espacio: al Dr. Daniel Tejero, por dirigir en algún momento mi investigación y ser tan hospitalario conmigo; al Dr. Javier Moreno, por hacer inolvidables mis días en España; a la Dra. Carmen Muriana y a la Dra. Tatiana Sentamans, por ser tan inspiradoras como artistas, académicas y, sobre todo, disidentes.

A Francisco José Vallecillo, por compartirme su *pasión* por una de las devociones más tradicionales de Sevilla: el Vía Crucis, y por mostrarme lo más hermoso de la cultura andaluza.

Al reverendo Alejandro González y a Carlos Cheverny, por abrirme las puertas de la Iglesia de la Reconciliación y permitirme consultar la obra de Cano que allí se resguarda.

A la gente del posgrado en Historia del Arte de la UNAM: a la Dra. Deborah Dorotinsky y al Dr. Erick Velázquez, por cumplir cabalmente con las responsabilidades a cargo; a Héctor Ferrer y a Gabriela Sotelo, por desempeñar su trabajo siempre con eficacia y la mejor disposición.

Al personal de la biblioteca Justino Fernández del IIE, de la biblioteca Rosario Castellanos del CIEG, del centro de información del Museo del Chopo, de Arkheia y del Museo de Arte Moderno, por todas las facilidades otorgadas durante mi proceso de investigación.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), por el apoyo económico que me permitió realizar mis estudios de maestría en óptimas condiciones. Y finalmente a la UNAM, no sólo por todo lo que me ha dado en México, sino por la oportunidad, a través del Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP), de hacer una fructífera estancia de investigación en la susodicha Universidad Miguel Hernández (Comunidad Valenciana, España).

**ICONODISIDENCIAS.
RECICLAJES ICONOGRÁFICOS
DE CRISTO DESDE LA
DISIDENCIA SEXUAL EN LA
PINTURA CONTEMPORÁNEA
MEXICANA**

URIEL VIDES BAUTISTA

¿No flota a
nuestro
alrededor un
poco del aire
respirado antaño
por los
difuntos?

WALTER BENJAMIN

ADVERTENCIA

La noción de intersubjetividad alude a la disolución de fronteras entre sujeto y objeto a través de un acto de empatía o extrañeza. Se desata una circulación de afectos y emociones que hace que la obra de arte atrape o aleje al espectador. Robert Vischer decía que inevitablemente leemos nuestras emociones en el mundo externo. De esta forma, pareciera imposible evitar involucrar afectos ante cualquier objeto en el mundo y, particularmente, en el objeto que se ha escogido para estudiar.¹

Desde que las contemplé por primera vez, las obras que estudiaré aquí me atraparon y no precisamente por sus cualidades plásticas que son muy destacables. Sentí cierta identificación con el sufrimiento de un Cristo *desviado*, condenado por el mundo sólo por su elección sexual. Aunque es imposible experimentar el dolor ajeno, la contemplación y el posterior estudio de las obras “me abrieron” a la posibilidad de verme afectado por ello. No fue difícil ponerme en los zapatos de los homosexuales discriminados, vilipendiados o asesinados a los que remiten estas obras, pues finalmente es una experiencia que, en tanto disidente sexual, he vivido en carne propia incluso dentro de mi propia familia.

Pocos son los trabajos académicos donde se exploran las intersecciones entre sexualidad y religión a través del arte. En un país tan católico como México, la secularización de iconografías religiosas por parte de artistas ajenos a la institución eclesiástica es considerada una provocación que en casos extremos justifica su censura. De ninguna manera me he propuesto atentar contra la religiosidad del pueblo mexicano sino subrayar el potencial simbólico que se deriva de dichos entrecruzamientos. Mi relato se articulará a partir de un tema de mucha actualidad: la homofobia, esa aversión

¹ Robert Vischer, “On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics”, en Mallgrave and Ikonomou eds., *Empathy, Form and Space: problems in German aesthetics, 1873-1893* (Santa Monica: The Getty Center for History of Art and Humanities, 2000), 90-123.

hacia quienes rompen con la norma heterosexual que defiende la Iglesia Católica y que hace de México uno de los países más peligrosos para disentir sexualmente. “Traer el dolor a la política [escribe Sara Ahmed] requiere que soltemos el fetiche de la herida a través de distintos tipos de rememoración”.² Nuestra tarea consistirá en recordar cómo las superficies corporales de tantos disidentes sexuales llegaron a ser heridas, sobre todo en un contexto en que las voces homofóbicas de sectores conservadores encabezados por la institución católica no permiten su “sanación”.

² Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones* (México: UNAM, PUEG, 2014), 68.

INTRODUCCIÓN

La aparición del sida, a comienzos de la década de 1980, supuso el fortalecimiento de posiciones conservadoras que condenaban la libertad sexual de los cuerpos. Ante la demonización de la enfermedad y los afectados, en todo el mundo surgieron propuestas artísticas que hacían uso político del cuerpo para cuestionar los conservadurismos.³

Llama la atención, en algunas obras de finales del siglo XX mexicano, la transposición del cuerpo de Cristo en cuerpos de homosexuales y sidosos. Analizar dos discursos visuales sobre el cuerpo divino-abyecto producidos en el contexto del movimiento gay y la lucha contra el sida en México es el objetivo principal de este ensayo. Tanto el *Santo Señor del Sidario* (1992) del Taller de Documentación Visual como el *Vía Crucis puto* (1999) de Miguel Cano operan como alegorías de la violencia desatada por la homofobia. Parto de la idea que la figura de Cristo es reciclada del repertorio iconográfico occidental y es reutilizada como arma política que expone las problemáticas de los disidentes sexuales en los albores del nuevo milenio.⁴

De entrada, este ensayo tiene que ver con apropiaciones y desviaciones de imágenes sacras.⁵ Para referirme a la desviación de iconografías provenientes de la tradición católica por parte de artistas ajenos a la institución eclesiástica, sexualmente disidentes

³ Rut Martín Hernández menciona al respecto: “El cuerpo ya no es sólo un territorio físico, sino un espejo donde determinados valores pueden modificarse. A través de su representación se pueden forzar cambios y cuestionar las normas morales y relaciones de poder”. Rut Martín Hernández, “El cuerpo enfermo. Una aproximación al arte sobre VIH/SIDA”, (Tesis de doctorado: Universidad Complutense de Madrid, 2010) 132.

⁴ La práctica de reutilizar textos e imágenes preexistentes es muy antigua. Existen numerosos términos que remiten al fenómeno: cita, alusión, imitación, confiscación, plagio, apropiación, desviación. La mayor parte de ellos, observa Georges Roque, privilegia la imagen-fuente de manera más o menos directa o explícita. En un intento por enmarcar la complejidad del fenómeno y destacar las transformaciones sobre la imagen fuente, Roque propone el término *reciclaje*, suponiendo que las imágenes tienen un ciclo y una vez que éste se cumple pueden conocer otro. Georges Roque, “Recyclage: terminologie et opérations”, *L’image recyclée*, dir. Georges Roque y Luciano Cheles, 39 (París: PUPPA, 2013).

⁵ Para Roque, *apropiación* es un término pertinente al tratar de encontrar la imagen-fuente a la que ha recurrido el artista. Por su parte, *desviación* resulta útil para referirse al cambio de sentido de la imagen-fuente a través de operaciones de adición, supresión, sustitución, etc. Roque, “Recyclage: terminologie et opérations”, 37-55.

y críticos del sistema heteropatriarcal utilizaré el término *iconodisidencia*. En esta ocasión, mi atención se concentrará en las desviaciones realizadas por artistas-disidentes sexuales⁶ que confrontan al conservadurismo mexicano en la última década del siglo XX.

Se trata de dos casos polémicos dentro de la pintura contemporánea mexicana que vale la pena examinar a la luz del 2018. En los últimos años, el debate en torno a la reforma constitucional que permitiría el matrimonio igualitario entre personas del mismo sexo en todo el país, encendió la ira de los sectores más conservadores de nuestra sociedad encabezados por la Iglesia Católica y su entonces dirigente Norberto Rivera Carrera.⁷ La organización de marchas masivas en defensa de la “familia natural” no hace otra cosa que estimular fanatismos religiosos y alentar discursos de odio contra la diversidad sexual, tal como sucedía a finales del siglo pasado. Las obras que analizaré en este ensayo ofrecen ingeniosas respuestas a la eterna ofensiva eclesiástica contra quienes ponen en cuestión el modelo sexual que afanosamente promueve.

Si bien ambas obras reciclan iconografías explotadas por la Iglesia Católica, realizan interesantes operaciones mediante las cuales se subvierten. En ambos casos, el “Hijo de

⁶ Los “disidentes sexuales” son aquellas personas cuyas prácticas sexuales o identidades sexo-génericas transgreden la norma heterosexual. Este disentir intenta hacer patentes las relaciones de poder y subordinación implícitas en el orden heterosexual, “reivindicando la condición política del deseo y evidenciando que la confinación naturalizada de la sexualidad al servicio de lo privado encubre sanción y administración públicas”. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 2012), 14.

⁷ A finales de 2017, Carlos Aguiar Retes fue nombrado por el papa Francisco como nuevo arzobispo primado de México. Con ello termina la era de Norberto Rivera Carrera, una de las más conservadoras en la historia de la Iglesia Católica en nuestro país, caracterizada por las estrechas relaciones con los grupos de poder, la intervención en asuntos políticos, la oposición a los derechos civiles de las disidencias sexuales y el encubrimiento de escándalos de pederastia. Se espera que, con el nuevo nombramiento, la Iglesia en México adopte una postura moderada, en apego a la agenda política del papa Francisco, quien ha mostrado cierta apertura al tema de la diversidad sexual: “Si una persona es gay y busca al Señor y tiene buena voluntad, ¿quién soy yo para criticarlo?”, declaró en 2013 en una entrevista. Incluir a la diversidad sexual en un marco de respeto es uno de los principales retos actuales a los que se enfrenta la milenaria institución.

Dios” ha sido encarnado en cuerpos considerados viles, despreciables, pecadores: por un lado, morirá de sida en la cruz; y por otro, morirá por *puto*, maricón. ¿Cómo se produce este cambio de sentido en las imágenes de Cristo? Para responder esta cuestión me remitiré a las fuentes en que se basaron los artistas-disidentes, analizaré las operaciones que producen el cambio de sentido y destacaré las transformaciones resultantes “no como pérdida sino enriquecimiento de significaciones”.⁸

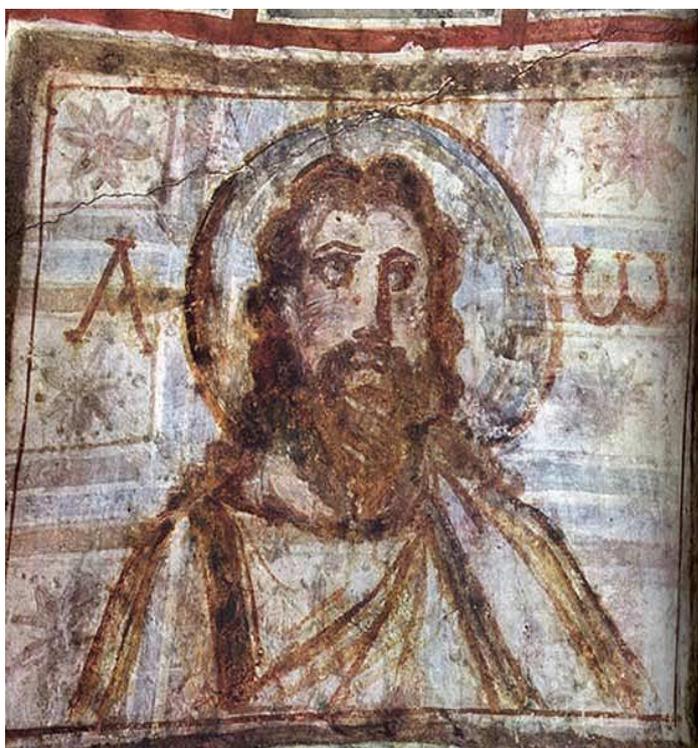
Los reciclajes iconográficos de Cristo desde la disidencia sexual plantean las interrogantes de cómo funcionaron las obras en su contexto, cómo irrumpieron en el espacio público y/o privado, qué mensajes buscaron transmitir, a quiénes se dirigieron y qué perspectivas intentaron abrir. Antes de dar respuesta a estas preguntas, haré un breve recorrido por la historia de las representaciones de Cristo con la intención de conocer el origen y la evolución de algunas iconografías que sobreviven en la actualidad y que son secularizadas por algunos artistas contemporáneos.

⁸ Roque, “Recyclage: terminologie et opérations”, 50.

I. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA TRANSGRESIÓN

El Dios hecho imagen

A pesar de que no se conservan descripciones de la apariencia física de Cristo, esto no ha sido impedimento para que la civilización occidental haya creado una imagen del *Dios hecho carne*. Las primeras imágenes del *Verbo Encarnado* se plasmaron sobre catacumbas o sarcófagos de finales del siglo III y comienzos del IV. Estas primeras representaciones contemplan referencias metafóricas al carácter del Mesías (el “Buen Pastor”). También surgieron imágenes que, basándose en los Evangelios, resaltaban su posesión divina, por ejemplo, Jesús curando enfermos o haciendo milagros. A



Cristo. Siglo IV. Catacumbas de Commodilla. Roma.

comienzos del siglo V se introducen nuevos temas que incluyen, entre otros, episodios de la Pasión (arresto, juicio y cargando la cruz).⁹

Los primeros retratos de Cristo aparecieron más o menos en el mismo periodo. Destaca la pintura de Cristo hallada en las magníficas catacumbas de

Commodilla (s. IV) donde

aparece retratado de tres cuartos con halo y barba. “Claramente esto es [escribe Robin

⁹ “El arte cristiano [apunta Robin Margaret Jansen] aparece por primera vez cuando el cristianismo era perseguido, y quedó bien establecido cuando la Iglesia fue tolerada y, poco después, patrocinada por autoridades seculares”. A decir de Jansen, los cristianos no inventaron un nuevo lenguaje sino se valieron de la iconografía que les rodeaba y que pertenecía a la tradición pagana. Robin Margaret Jensen, *Understanding Early Christian Art* (New York: Rutledge: 2000), 16 [mi traducción].

Margaret Jansen] una desviación diferente de presentaciones anteriores y es una versión temprana de lo que se convertirá en la presentación estandarizada del Cristo Pantocrátor de la tradición bizantina”.¹⁰ Ecos de esta representación pueden hallarse en ábsides de iglesias románicas de la cristiandad occidental como Sant’ Angelo in Formis (Capua, Italia) o San Clemente de Tahull (Vall de Boi, España).

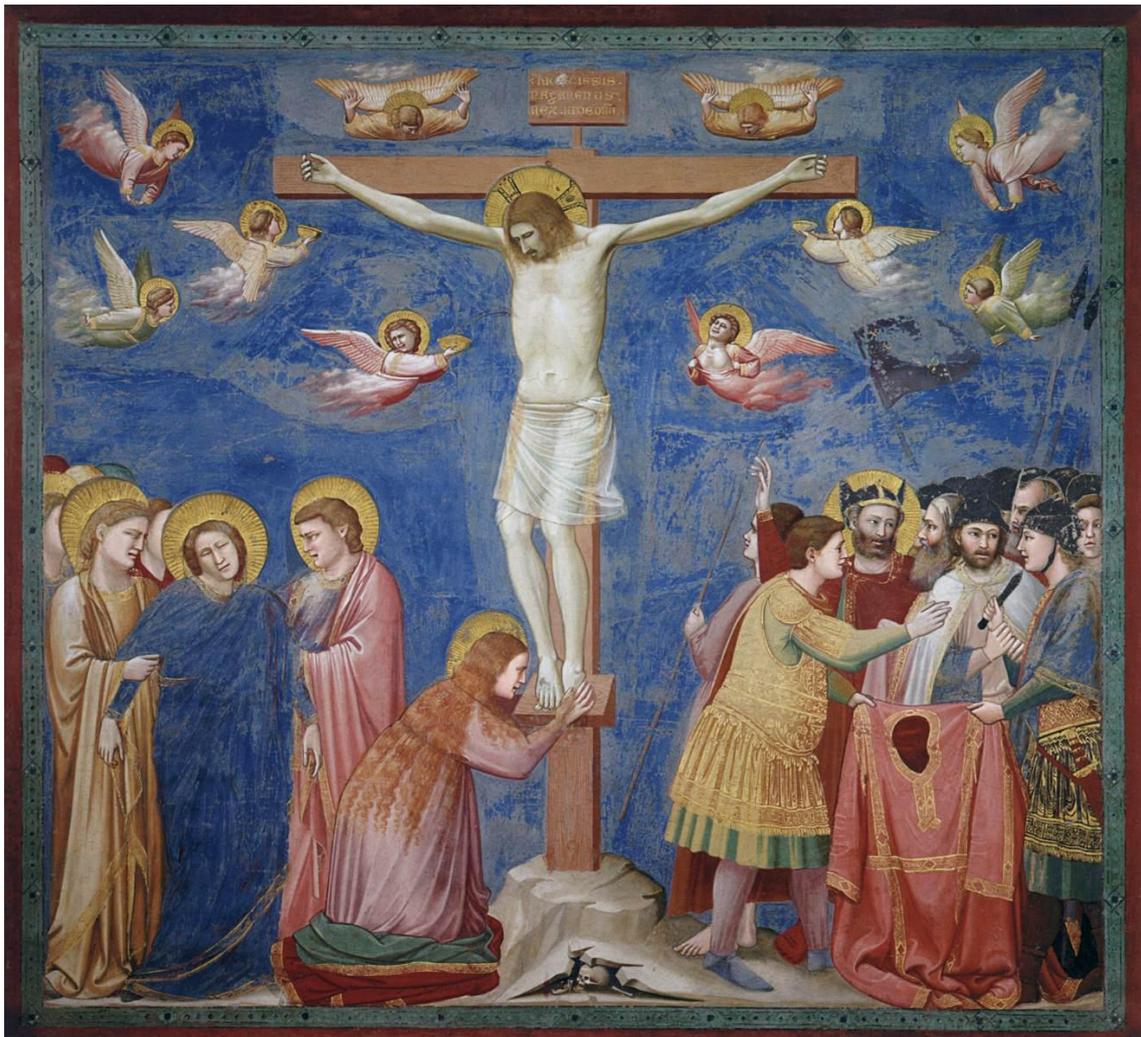


Pantocrátor. Siglo XII. San Clemente de Tahull. Vall de Boi.

Las imágenes de Jesús crucificado aparecieron hacia el siglo V y son escasas hasta el siglo VII. Hacia el siglo XI se registra una revolución iconográfica en esta representación. Si anteriormente se representaba vivo, incluso colgado en la cruz, en el arte gótico Cristo aparecerá muerto y semidesnudo. Se populariza entonces la representación con los ojos cerrados, la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha y

¹⁰ Margaret Jansen, *Understanding Early Christian Art*, 103.

una postura corporal más natural. Asimismo, el cuerpo será soportado por tres clavos y a partir del siglo XII se sustituirá la corona triunfal que había portado por la de espinas en la frente. De esta época data la imagen del crucificado que, con pocos cambios, ha llegado hasta nuestros días.¹¹



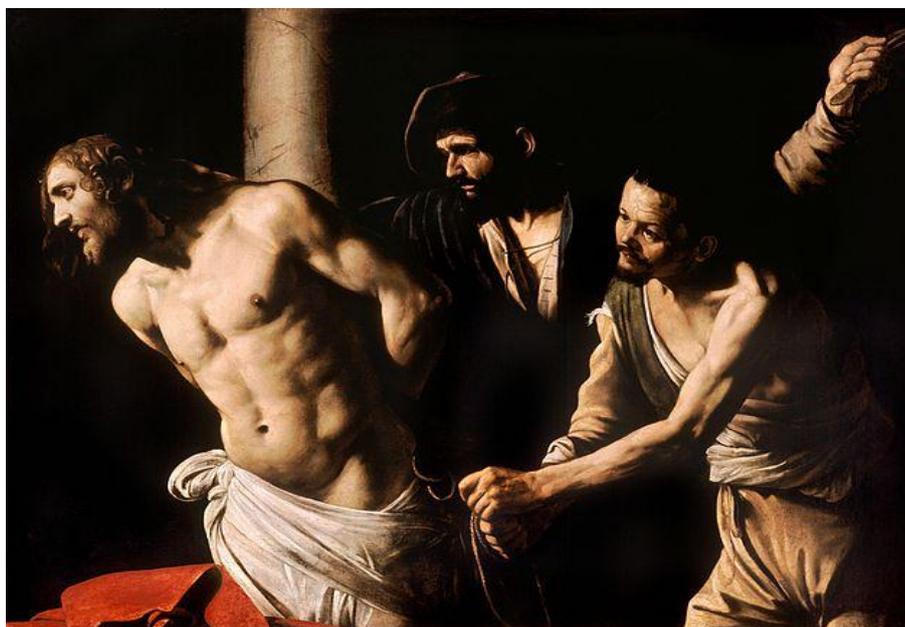
Giotto di Bondone, *Crucifixión*. Siglo XIV.
Capilla de los Scrovegni. Padua.

El patetismo de la nueva representación fue impulsado por la Iglesia Católica y el teatro religioso que pusieron en escena el sufrimiento de Cristo camino a la cruz. Suele admitirse que los artistas se familiarizaron con la tristeza y el sufrimiento que veían en

¹¹ Laura Rodríguez Peinado, “La Crucifixión”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, no. 4 (2010): 30.

escena y pronto realizaron sus equivalentes plásticos. Sin embargo, el éxito del nuevo sentimiento religioso dependió del fatalismo de una época azotada por pestes y temerosa siempre del fin de los tiempos.¹²

Las representaciones de Cristo se multiplicaron considerablemente hacia el siglo XVI. Ante la escisión protestante, la Iglesia Católica respondió con una reforma estructural. El Concilio de Trento (1545-1563) tuvo la intención de unificar la fe y reforzar los dogmas que negaba el protestantismo a través del uso propagandístico del arte. Se reafirma a Cristo como la única vía para la salvación y se rinde culto a cada etapa de su vida, principalmente a las postrimerías. Escribe Jacques Gélis: “En adelante, la espiritualidad y el pensamiento estarán profundamente marcados por la Pasión, cuyas diferentes secuencias confieren al cuerpo de Cristo una presencia permanente, obsesiva, en el espacio público y en el espacio privado”.¹³



Caravaggio. *Cristo en la columna*. 1607. Museo de Bellas Artes de Ruan, Francia.

¹² Santiago Sebastián López, *Mensaje del arte medieval* (El Almendro: Salamanca, 1984), 135.

¹³ Jaques Gélis, “El cuerpo, la iglesia y lo sagrado”, en *Historia del cuerpo I, del Renacimiento a la Ilustración*, coord. Georges Vigarello, 30 (Madrid: Taurus, 2005).

Las iconografías cristológicas fueron implantadas en México a través del proceso de colonización española. La Pasión, recordada a través de la devoción franciscana del Vía Crucis, ha dado lugar a incontables representaciones artísticas desde el siglo XVI: series pictóricas, grupos escultóricos, placas de azulejos, construcciones arquitectónicas, representaciones teatrales. Sin embargo, advierte Alena Robin, se trata de un amplio campo de estudio que recibe poca atención por parte de la historia del arte.¹⁴



Alonso López de Herrera. *Divino Rostro*.
Siglo XVII. Museo Nacional del Virreinato.

¹⁴ Alena Lucía Robin Pare, “Devoción y patrocinio: el Vía Crucis en Nueva España” (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 5.

Durante el siglo XVII, a la par de las guerras religiosas entre católicos y protestantes, la producción de imágenes cobró gran auge tanto en la Vieja como en la Nueva España. Llama la atención en el arte barroco novohispano la recurrencia de imágenes sangrantes de Cristo, especialmente, como ha estudiado Robin, en las imágenes de bulto.¹⁵ La enorme cantidad de obras producidas en el virreinato con temas pasionarios demuestra el éxito de esta devoción, misma que continúa con vigor hasta nuestros días.¹⁶

Si bien la imagen sufriente del Redentor ha sido utilizada para despertar sensibilidades y estimular la piedad de los fieles, también ha servido para controlar millones de cuerpos y conciencias a lo largo del tiempo, ya que el cuerpo divino de Cristo permite definir por contraposición la imagen del hombre pecador.

Cabe subrayar en este punto la estética del dolor que la Iglesia Católica explota desde hace siglos a través del cuerpo sufriente de Cristo. “La repetición y el adoctrinamiento [apunta Teresa Aguilar] han conseguido que el público asuma esas llagas, cortes y heridas como de una belleza no cuestionable porque es trascendente y divina”.¹⁷ Es decir, en una la imagen del crucificado no se suele percibir un cuerpo herido sino un dolor sublimado que nadie podría soportar. En el arte contemporáneo, esta estética se exagera fuera del contexto religioso y, en algunos casos, Cristo se *humaniza* por completo, “pues cualquiera de nosotros puede sustituir al ser divino [en la cruz]”.¹⁸

¹⁵ Alena Lucía Robin Pare, “Los Cristos del México virreinal: sufrimiento, desnudez y sanción de imágenes” (Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002), 2.

¹⁶ Muestra de ello son las numerosas escenificaciones de la Pasión que se realizan en distintos lugares de México durante la Semana Santa. Estas representaciones fueron introducidas en el siglo XVI por los misioneros españoles y, aunque muchas se prohibieron en el siglo XVIII, resurgieron en la centuria siguiente. Quizá la escenificación más famosa en el país es la que desde 1833 se lleva a cabo en Iztapalapa. Para mayor información al respecto consúltese el artículo de Armando Partida Tayzán, “La teatralidad actual de la Pasión en Iztapalapa”, *América sin Nombre*, núm. 8 (diciembre 2006): 68-74.

¹⁷ Teresa Aguilar García, *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte* (Madrid: Casimiro, 2013) 96.

¹⁸ Aguilar García, *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*, 96.

Sangre, crucifixiones y *mariconerías*

La secularización de la imagen religiosa, es decir, su conversión de sagrada a mundana, es un fenómeno relacionado con el debilitamiento de la influencia religiosa en las sociedades modernas. En la actualidad, las iconografías tradicionales son alteradas fuera del marco religioso sin desechar por completo su simbología. Quienes se atreven a expresar su disenter con respecto a ciertas tradiciones artísticas o religiosas valiéndose de esta estrategia corren el riesgo de ser acusados de blasfemos. En el caso de la representación de Cristo, ésta ha sido un asunto controversial a lo largo de sus casi dos milenios de historia. Por más transgresoras que puedan ser las propuestas actuales, siguen una larga tradición de imágenes desafiantes de Jesús.¹⁹ A continuación, revisaré algunas obras que, apelando a la iconografía sufriente de Cristo, han irritado a los sectores más conservadores de la sociedad.



Hermann Nitsch. *Action n° 50*. 1975.
Prinzendorf.

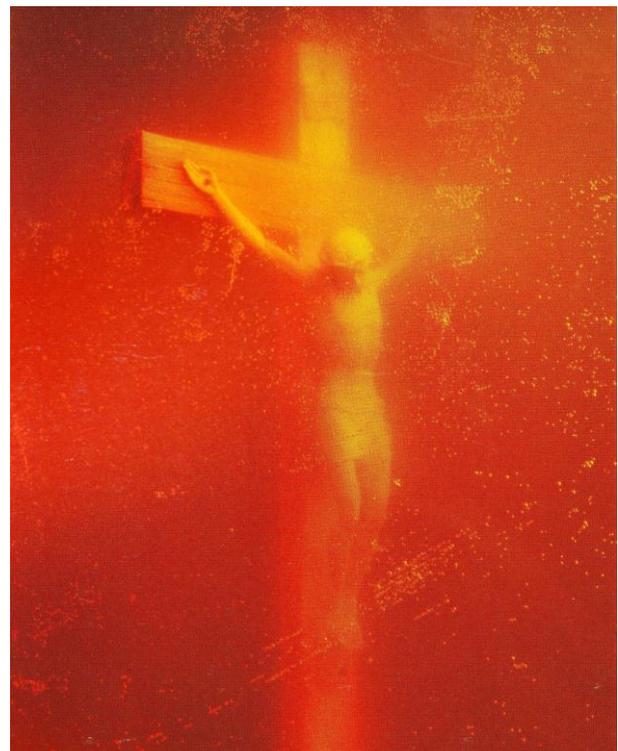
¹⁹ Aaron Rosen, *Art + religion in the 21st century* (London: Thames and Hudson, 2017), 47.

Entre los artistas que más polémica han desatado por las referencias cristológicas en su obra se encuentra el austriaco Hermann Nitsch, quien ha conmocionado al mundo con su *Teatro de Orgías y Misterios* al traspasar los límites del cuerpo y la mente. “Sus acciones, fuertemente psicoanalíticas y transgresoras, hacen referencia tanto a los misterios antiguos como a la escena de la Pasión, asociando la dilaceración de animales (*Manifiesto del cordero*, 1963) y la integración en la pintura del cuerpo de sus actores pasivos...”.²⁰ Es famosa la acción llevada a cabo en el castillo de Prinzenhof (1975), donde el artista presentó a actores crucificados y salpicados de sangre animal en una mezcla de catarsis, purificación ritual y resurrección.²¹

Recuérdese también el caso de Chris Burden, pionero del performance, quien en 1974 se hizo crucificar sobre un volkswagen para después mostrar sus marcas en las manos como estigmas y exhibir los clavos utilizados como si fueran reliquias sagradas.

Trans-Fixed, el título de la acción llevada a cabo en Venice, California, remite a la imagen de Jesús crucificado, pero en vez de una cruz, Burden prefirió ser clavado en un volkswagen, “el auto del pueblo”.

Más polémico aún es el caso de *Piss Christ*, fotografía del estadounidense Andrés Serrano tomada en 1987 que forma parte de la serie *Immersiones*. La imagen retrata un crucifijo de plástico sumergido



Andrés Serrano. *Piss Christ*. 1987.

²⁰ *Diccionario Akal de Arte del siglo XX* (Madrid: Akal, 2007), 471.

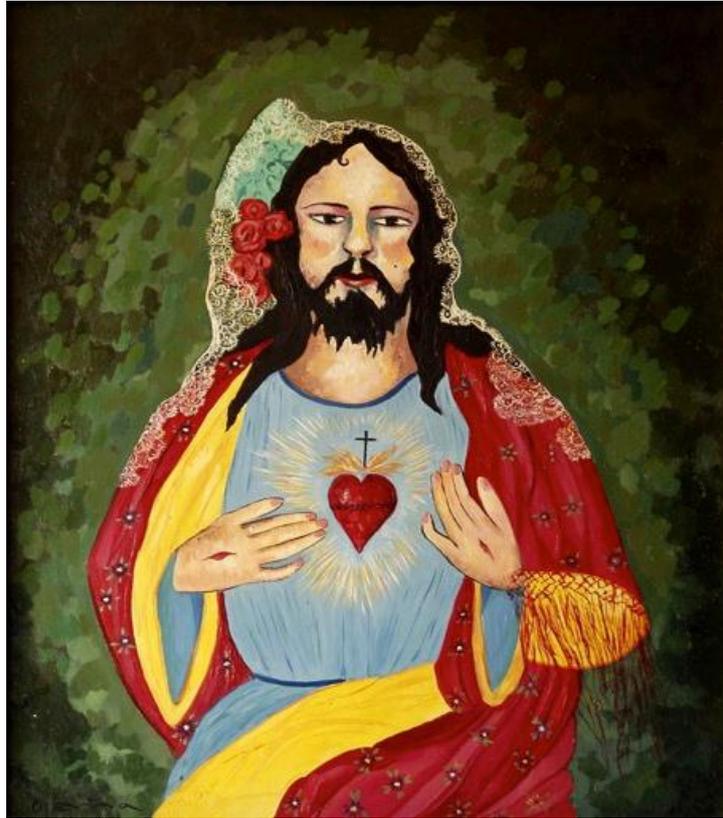
²¹ Ana María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (Madrid: Alianza, 2000), 88.

en un recipiente de vidrio con orina del artista. Si bien la representación de Cristo permanece inalterable, lo que resultó ofensivo fue la elección de un medio poco convencional al momento de hacer la fotografía. La obra fue considerada un ataque a los valores cristianos y ha sido foco de agresiones físicas y verbales, llegando a sufrir vandalismo en Australia (1997) y Francia (2011).²²

Polémicas resultan también las obras donde se establecen articulaciones entre religión y sexualidad. Revisaré ahora algunos casos donde el reciclaje de la iconografía de Cristo funciona para dar cuenta de la experiencia de quienes han sido condenados históricamente por su elección sexual. Expresar deseos no normativos o imaginar sujetos constituidos alrededor de la sexualidad y la identidad local/regional/nacional se encuentran entre las principales preocupaciones de estos artistas-disidentes sexuales.

En sus fotografías retocadas manualmente, los franceses Pierre et Gilles hacen uso de la iconografía católica. Son numerosas las estrellas del mundo de la moda, la música y el arte que han sido retratadas como vírgenes o santos. La iconografía de la Pasión también es fuente de inspiración en *Ragazzo*, obra de 1983 donde aparece un adolescente rubio, semidesnudo, atado de brazos a una cruz de metal. El joven porta bañera blanca, reminiscencia del paño de pureza de Cristo, pero no hay sufrimiento en su rostro ni sangre derramada en su cuerpo. El ángulo desde el que se tomó la fotografía enfatiza la vitalidad de este cuerpo juvenil que se contrapone a la idea de muerte que supone una crucifixión.

²² Rosen, *Art + religion in the 21st century*, 15.



José Pérez Ocaña. *Corazón de Jesús Marica*.
s/f. Colección particular.

En el escenario español destaca la obra plástica de José Pérez Ocaña que se alimenta de las tradiciones y la cultura popular de su Cantillana natal. El tema religioso ocupa buena parte de su producción artística. Aunque dentro de sus obras religiosas predomina la imagen de la Virgen, el crucificado aparece en varias composiciones. De todas ellas destaca *Crucificado con mantilla* (s/f), pintura de apenas 4.5 x 9 cm, hecha sobre papel de fumar, propiedad de Ventura Pons. Cristo aparece con una mantilla y una flor roja sobre la cabeza, además tiene los labios pintados de rojo tal como el artista solía hacerlo consigo mismo. Cristo “travestido” aparecerá de nuevo en *Corazón de Jesús marica*, óleo donde nos muestra el Sagrado Corazón. Producidas en el contexto del franquismo, estas obras representan una rebelión en contra de la idea hegemónica del folclor español y muestran la posibilidad de ser simultáneamente homosexual y cantillanero.²³

²³ Ambas obras aparecen documentadas en José Naranjo Ferrari, “Ocaña, artista y mito contracultural. Análisis de la figura y el legado de José Pérez Ocaña (1943-1983) como testimonio y producto sociocultural de la transición española” (Tesis de doctorado: Universidad de Sevilla, 2013).

En la tierra del tequila y el nopal

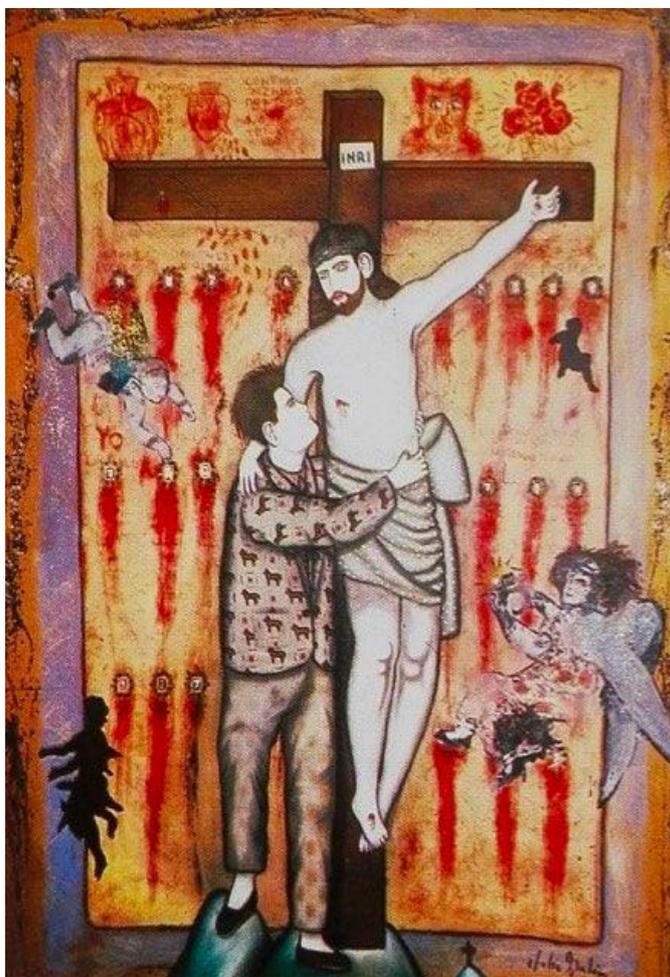
En México, la iconografía religiosa es explorada por los artistas vinculados a la corriente neomexicanista de las últimas décadas del siglo XX. En términos de Teresa Eckmann, el neomexicanismo se define como “un estilo, una corriente y una tendencia—aunque diversa—dentro de la pintura figurativa mexicana que incorpora, recicla o reinterpreta el contenido iconográfico específicamente referencial a la cultura mexicana con la intención de cuestionar los puntos de vista fijos...”²⁴ El posicionamiento crítico de estos artistas busca confrontar la imagen oficial de “mexicanidad” promovida por la cultura hegemónica y deconstruir sus discursos iconográficos.

Los reciclajes del imaginario religioso por parte de artistas generalmente no creyentes y críticos del sistema apuntalan la contradicción entre el proceso de modernización y la preservación de las tradiciones en nuestro país. En 1988, un grupo de manifestantes ultraconservadores exigió en las instalaciones del Museo de Arte Moderno el cierre de la exposición donde Rolando de la Rosa presentó *El real tiempo real*. En esta instalación, de la Rosa sustituyó el rostro de la Virgen de Guadalupe por el de Marilyn Monroe y el de Cristo por el de Pedro Infante, un “ataque” a la religiosidad del pueblo mexicano según organizaciones fundamentalistas como Pro Vida. El incidente, que ocupa un lugar destacado en la historia de la censura en México, concluyó con la renuncia forzada de Jorge Alberto Manrique, entonces director del recinto.²⁵

²⁴ Teresa Eckmann, *Neo-Mexicanism: mexican figurative painting and patronage in the 80s* (Albuquerque: The University of New Mexico Press, 2010), 8 [mi traducción].

²⁵ Alejandro Navarrete, “La producción simbólica en México durante los ochenta”, *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*, ed. Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, 288 (México: UNAM, Turner, 2012).

La apropiación y desacralización de la iconografía religiosa suele evidenciar un conflicto generacional con respecto a la institución católica. Algunos artistas exploran con humor o ironía la devoción popular junto con sus manifestaciones artísticas, mientras que otros contraponen o fusionan las iconografías religiosas con sus preocupaciones identitarias. La figura de Cristo aparece en los autorretratos de muchos artistas que han optado por la introspección personal, un camino inaugurado décadas atrás por Frida Kahlo.²⁶



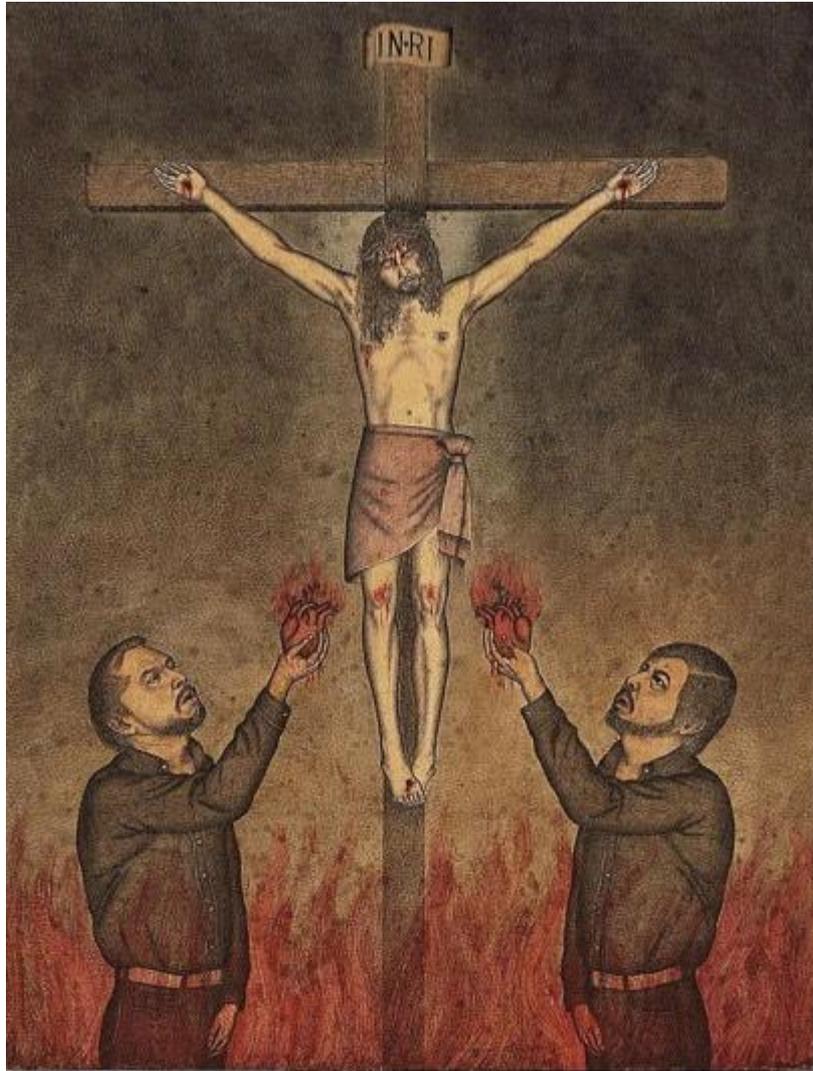
Julio Galán. *Quédate conmigo*. 1985. Colección particular.

En *Quédate conmigo 2*, autorretrato de Julio Galán pintado en 1985, Cristo desprende un brazo de la cruz para abrazar al artista, quien atento lo observa. Al fondo aparece un cuadro con corazones y marcas de la Pasión que derraman sangre. Tres ángeles vuelan alrededor, mientras uno de ellos se ocupa de tomar una fotografía a tan insólito evento. “Ayúdame, quédate conmigo” es una de las frases que aparecen escritas en

la composición y sugiere tal vez cierta necesidad espiritual. El cuadro puede evocar

²⁶ Olivier Debrouse, “Me quiero morir”, en *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*, ed. Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, 280 (México: UNAM, Turner, 2014).

también la entrega mística del alma a Dios. De cualquier forma, en esta obra Galán rompe con el supuesto que la imagen de Cristo pertenece exclusivamente a un grupo en particular.



Nahum Zenil. *Pasión*. Colección particular.
1990.

Cristo aparece también en muchos cuadros de Nahum Zenil donde se autorretrata con Gerardo, su pareja amorosa. En *Pasión*, obra ejecutada en 1990, un crucificado con heridas abiertas ocupa el centro de la composición. A la izquierda aparece Gerardo y a la derecha Nahum, ambos cubiertos de llamas como ánimas del purgatorio; con una mano ofrecen su corazón de fuego a Cristo y con la otra tocan sus genitales. El fuego

podría simbolizar aquí tanto el amor carnal como el amor espiritual que los amantes establecen entre ellos y la divinidad.

Durante mucho tiempo, el llamado neomexicanismo fue desdeñado por haberse convertido en la imagen oficial del gobierno en el extranjero. Sin embargo, hay que tener en cuenta que muchas propuestas, al abordar temáticas hasta entonces vedadas en el arte mexicano (como la homosexualidad, por ejemplo), operaron como disidencias. En los siguientes apartados analizaré algunas obras del Taller de Documentación Visual y de Miguel Cano que confrontaron directamente al conservadurismo mexicano representado por la Iglesia Católica. En estas obras, la iconografía sufriente de Cristo es resignificada para denunciar la violencia ejercida contra los disidentes sexuales.

II. CRISTO-SIDOSO

Sida y activismo artístico

A comienzos de los años ochenta apareció una extraña enfermedad entre homosexuales asentados en los núcleos urbanos de Estados Unidos: “Jóvenes en plena edad productiva y sin antecedentes de salud considerables ni tampoco razones aparentes comenzaron a enfermar de extraños males, neumonías atípicas y un cáncer de piel sólo visto entre los viejos de los países mediterráneos”.²⁷

Después de varias nominaciones, la enfermedad hasta entonces desconocida recibió en 1982 el nombre de síndrome de inmunodeficiencia adquirida (sida). El sida es el estado avanzando de una serie de enfermedades desencadenadas por el virus de la inmunodeficiencia adquirida. Desde que se supo que el virus se podía transmitir por contacto sexual o intravenoso, la enfermedad fue asociada con el pecado, la depravación, la drogadicción y las prácticas sexuales excesivas o “antinaturales”. “El hecho de que en un inicio la enfermedad [escribe Sandra Strikovsky] se haya asociado tan fuertemente con la homosexualidad en el discurso biomédico dejó huellas muy profundas en la forma en que la gente se representó la enfermedad”.²⁸

En México, el primer caso de sida se reportó en 1983. “La llegada del sida al país [anota Jordi Díez] desata un enorme pánico social —por la ignorancia de la enfermedad— y surge un discurso que atribuye toda la culpa a los homosexuales, asociando la enfermedad con la promiscuidad entre ellos”.²⁹ La Iglesia Católica

²⁷ Leonardo Olivos, “Homoerotismo, SIDA y memoria: la historia de los cuerpos”, en *Corporalidades*, coord. Maya Aguiluz Ibargüen y Pablo Lazo Briones, 234 (México: UNAM, 2011).

²⁸ Sandra Strikovsky, “Tabú y estigma en el discurso alrededor del SIDA: un análisis de textos desde un enfoque multidimensional” (Tesis de maestría: UNAM, 2008), 43.

²⁹ Jordi Díez, “El movimiento lésbico-gay, 1978-2010” en *Los grandes problemas de México. Relaciones de Género*, coord. Ana María Tepichin, Karine Tinat y Luzelena Gutiérrez, 147 (México: El Colegio de México, 2010, vol. VIII).

consideró el sida como castigo divino contra los pecadores y lanzó recomendaciones morales a sus feligreses para protegerse del “mal”, hecho que traería como consecuencia el incremento de sentimientos de culpa entre los enfermos y su deshumanización por parte de la sociedad.³⁰ Para colmo, en las campañas preventivas del gobierno mexicano a finales de los años ochenta, como ha estudiado Ana Luisa Estrada, se reflejó una conceptualización dramática de la enfermedad y los infectados que poco ayudó a enfrentar la emergencia.³¹

Ante esta complicada situación, en todo el mundo se impulsaron acciones que, en palabras de José Miguel G. Cortés, “trataban de clarificar el debate, situar la discusión en sus justos términos y poner coto a unas ideas y a unas actitudes de un marcado carácter reaccionario”.³² En México, “el discurso de persecución facilitado por la Iglesia Católica y la falta (y en algunas instancias rechazo) de atención a la víctimas por parte del Estado, no dejaron otra opción que la autoayuda”.³³ En este contexto surgieron grupos como Colectivo Sol, Guerrilla Gay y Cálamo que organizaron eventos informativos, de apoyo social y de recaudación de fondos para atender a los afectados.³⁴

A lado de las representaciones negativas de los enfermos que circulaban en distintos medios y que provenían en su mayor parte de la cultura dominante, fueron surgiendo propuestas discursivas que resultaban emancipadoras. Al representarse a sí mismos con la intención de ofrecer respuestas concretas a las problemáticas que les afectaban, los

³⁰ “Considerar una enfermedad como castigo [reflexiona Susan Sontag] es la más vieja idea que se tiene de la causa de una enfermedad, y es una idea que se opone a todo cuidado que merece un enfermo, ese cuidado digno del noble nombre de la medicina”. Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas* (México: Debolsillo, 2011).

³¹ Ana Luisa Estrada, *El sida y su imagen en México a partir de los carteles de prevención* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, CUCSH, 2014), 59.

³² José Miguel G. Cortés, “Silencio = muerte. Los grupos de activistas españoles frente a la moralización del SIDA”, en *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA*, ed. Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés, 96 (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1993).

³³ Diez, “El movimiento lésbico-gay, 1978-2010”, 148.

³⁴ Diez, “El movimiento lésbico-gay, 1978-2010”, 148.

disidentes sexuales encontraron una forma efectiva de desafiar la dominación y romper el *continuum* del tiempo de los dominadores. El arte se utilizó entonces como arma de lucha:

Las manifestaciones artísticas sobre el VIH-SIDA [escribe Rut Martín Hernández] suponen no sólo un acercamiento a la realidad de la epidemia sino que parten de un intento explícito de insertarse en lo social, informando sobre el virus, modificando comportamientos que fomentan el estigma de los portadores y enfermos y constituyéndose como vehículos de transformación social.³⁵

En este contexto se inserta la práctica artística del Taller de Documentación Visual (TDV), colectivo fundado en 1984 por Antonio Salazar, Gabriel Castro y Marco Aurelio Prado en la Academia de San Carlos.³⁶ Integrado por maestros y alumnos del posgrado en Artes Visuales de la ENAP, el TDV generó durante sus quince años de existencia (1984-1999) discursos que abordaron desde lenguajes experimentales los problemas políticos y sociales del momento. Se trataba de una “comunidad de aprendizaje” cuyos proyectos eran resultado del quehacer grupal. Por anteponer la acción social y el trabajo colectivo a la exigencia tradicional de autonomía del arte, la práctica artística del TDV es ejemplo notable de activismo artístico en México a finales del siglo XX.

El TDV dio voz a las problemáticas de las subjetividades marginadas. En su lucha contra el VIH-sida produjo pinturas, fotografías, carteles y folletos donde informaban a la sociedad sobre la enfermedad y cuestionaban discursos estigmatizadores. Los esfuerzos también se concentraron en combatir la discriminación y los sentimientos de

³⁵ Rut Martín Hernández, “El cuerpo enfermo. Una aproximación al arte sobre VIH/SIDA”, 129.

³⁶ Formaron parte del TDV Rubén Gómez-Tagle, Israel Mora (aerógrafos), Gustavo Guevara (fotógrafo), Sergio Carlos Rey, Carlos Veloz y Víctor Hugo Martínez (diseño gráfico), Ricardo Serrano, Enrique Méndez (artistas plásticos) y Francisco Marcial (relaciones públicas). Antonio Bertrán, “Hacíamos obras que maravillaban”, *Reforma*, 27 de diciembre de 2004.

culpa que padecían los enfermos.³⁷ En un conocido texto se sentencia: “A las personas que viven con SIDA o con el VIH habrá que apoyarlas y reconfortarlas para que enfrenten su situación y eviten la inútil autocompasión, la mortal resignación del ‘ya no hay nada que hacer’ o la búsqueda desesperada de soluciones milagrosas o metafísicas”.³⁸



Taller de Documentación Visual. *Jesús y el Diablo* (detalle). 1992.

Jesús y el diablo (1992), fotografía en blanco y negro tomada por Gustavo Guevara, documenta la agonía por sida de Jesús Garibay, pareja amorosa de Antonio Salazar. En

³⁷ Una aproximación a las estrategias del TDV para enfrentar el estigma del sida se encuentra en Fidel García Reyes, “Representaciones del VIH/SIDA y homosexualidad en la obra del Taller de Documentación Visual (1984-1999)” (Tesis de maestría: El Colegio de México, 2014). En este trabajo, García Reyes analiza los casos de *Jesús y el Diablo* y *El Santo Señor del Sidario*; sin embargo, su lectura enfatiza la representación del cuerpo enfermo y no tanto las operaciones que subvierten las iconografías a las que estas imágenes remiten.

³⁸ Taller de Documentación Visual, “SIDA: Síndrome de Culpabilidad Adquirida”, en *Taller de Documentación Visual* (México: UNAM, 2004), 230.

SIDA VIH (1998) es un típico cartel producido por el TDV. Un joven crucificado aparece fotografiado de tres cuartos, con la cabeza ligeramente inclinada y los ojos cerrados. Porta corona de espinas y tiene un lazo rojo colocado cerca del hombro izquierdo, en alusión a la prevención y la lucha contra la enfermedad. Textos retomados del Evangelio se reproducen al margen inferior del cartel, a la altura del pecho de Cristo: “Esto os mando: que os améis los unos a los otros. Si el mundo os aborrece, sabed que a mí me aborreció antes que a vosotros” (Juan 13:34 y 15:18).

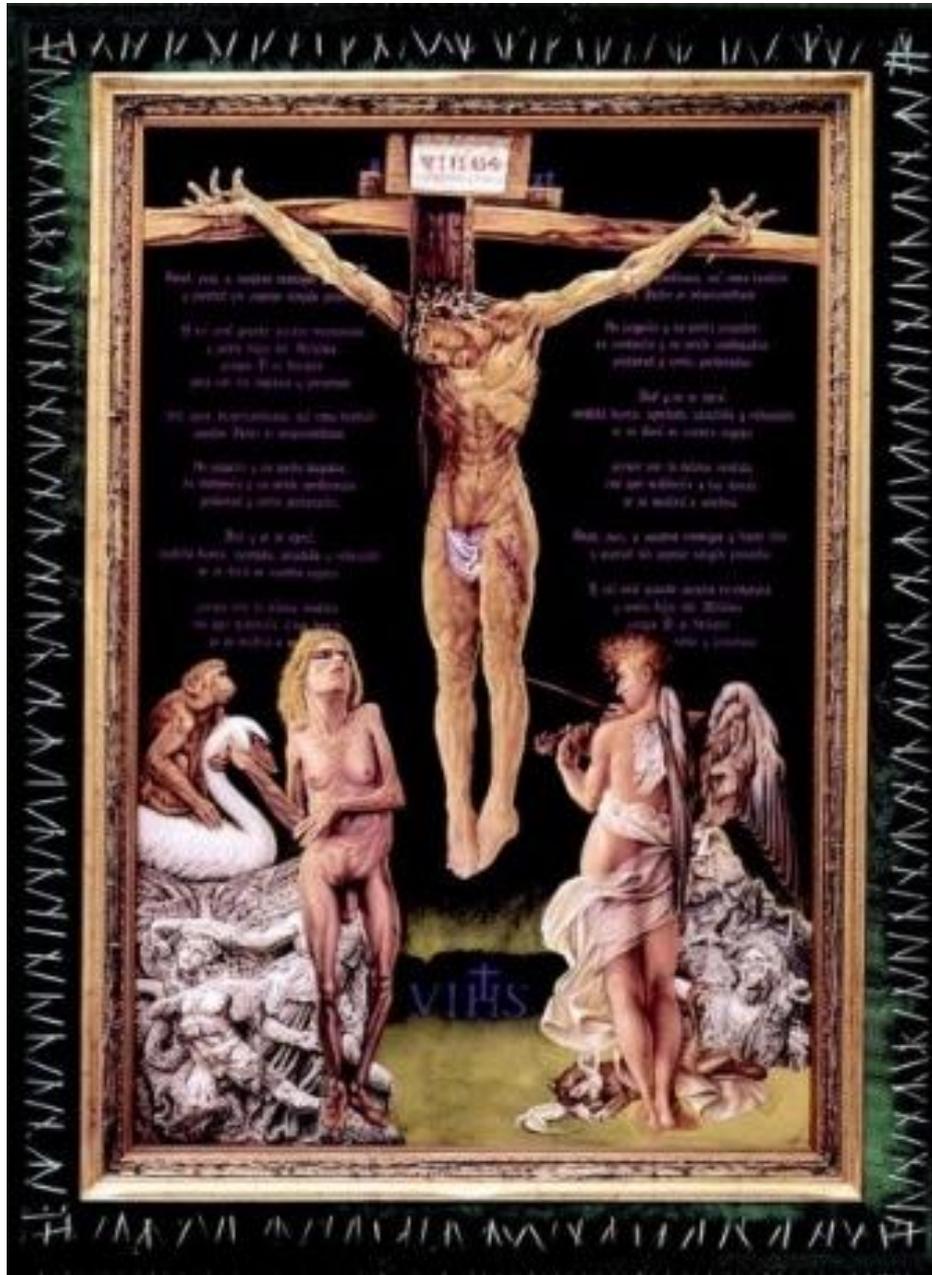
El reciclaje de iconografías y textos religiosos por parte de artistas-activistas manifiesta un distanciamiento y un posicionamiento crítico con respecto a la institución religiosa. En muchas obras, los miembros del TDV apelan al imaginario religioso no sólo con la intención de hacer llegar sus mensajes a otros públicos, sino de cuestionar la autoridad moral de una institución empeñada en distinguir a los “santos” de los “pecadores”. En este contexto de discriminación eclesiástica, el TDV enarbolaba la imagen de una divinidad misericordiosa con los enfermos de sida en galerías, museos, universidades, plazas y calles donde se exponían las polémicas obras.⁴⁰

“Amad, pues, a vuestros enemigos...”

La muerte de Cristo en la cruz es uno de los temas más representados en la historia del arte occidental. La representación de la crucifixión varía a través del tiempo en función de las doctrinas teológicas y del sentimiento religioso dominantes. Escribe Laura Rodríguez: “unas representaciones de la Crucifixión son más devocionales, centrándose, sobre todo, en la figura del Crucificado, mientras otras tienen un carácter más narrativo, incluyendo grupos de figuras y elementos que también contribuyen en la carga

⁴⁰ A lo largo de sus quince años de existencia, el TDV publicó 90 escritos y presentó 85 exposiciones individuales y 149 colectivas. Entre estas últimas, fue constante su presencia en las distintas ediciones de la Semana Cultural Lésbica-Gay de la que se hablará más adelante. Para mayor información sobre el activismo artístico del TDV, consúltese: *Taller de Documentación Visual* (México: UNAM, 2004).

emotiva”.⁴¹ En todo caso, el Crucificado ocupa el lugar principal y aparece representado convencionalmente como se ha hecho desde la época medieval.

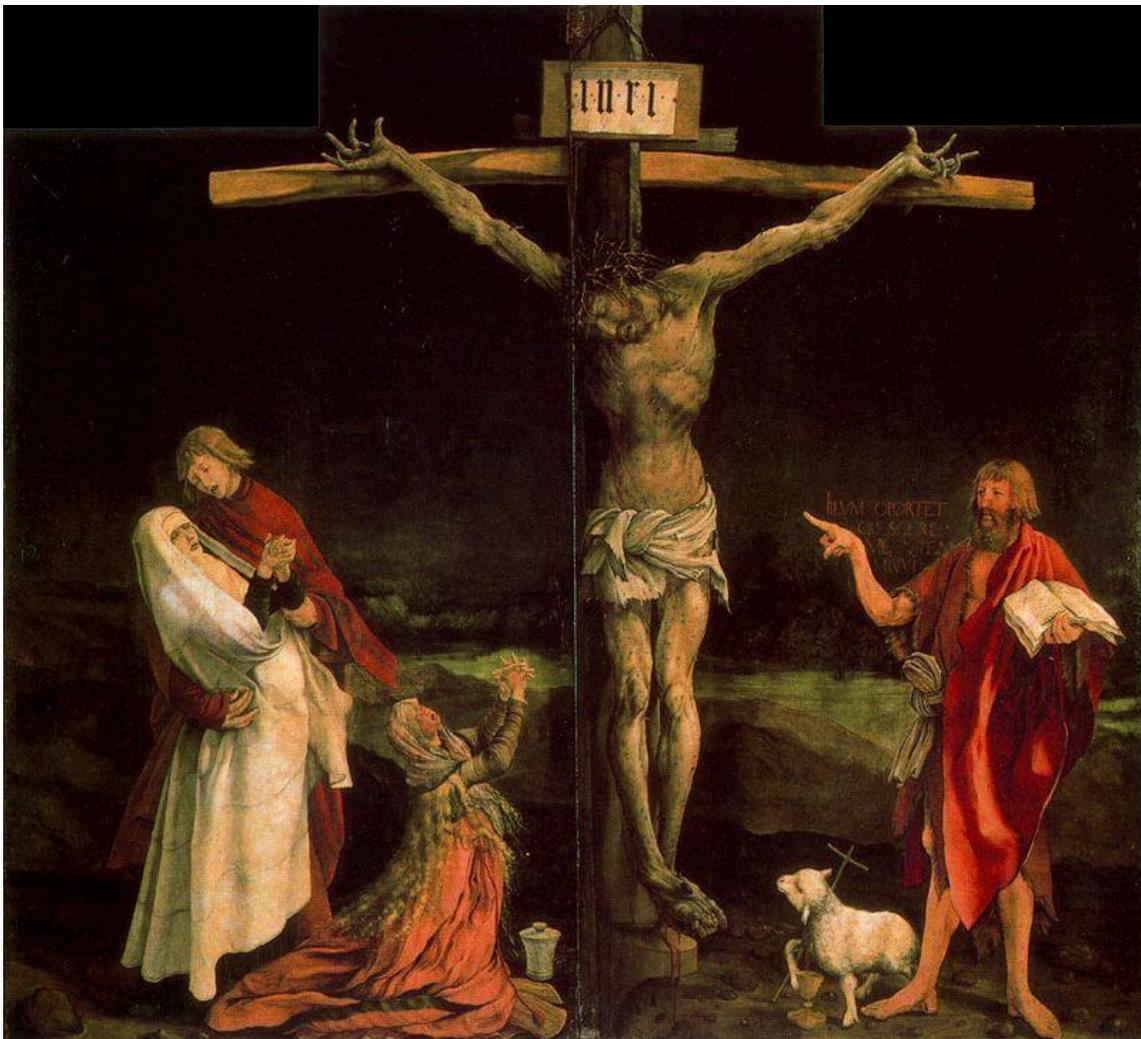


Taller de Documentación Visual. *Santo Señor del Sidario*. 1992.
Museo de Arte Moderno.

Con su distintivo marco de clavos, el *Santo Señor del Sidario* (1992) del Taller de Documentación Visual (TDV) constituye una desviación con respecto a la iconografía

⁴¹ Rodríguez Peinado, “La Crucifixión”, 31.

tradicional de la crucifixión de Cristo. Se trata de una transposición de imágenes provenientes de la historia del arte y de textos evangélicos que genera una nueva versión de la crucifixión donde el protagonista es un Cristo-sidoso. *Sidario* remite con ironía al *leprosario*, sitio donde se aislaba en otros tiempos a los enfermos de lepra para evitar la propagación de la enfermedad. Como si hubiese sido realizado para ubicarse en un *sidario* contemporáneo, esta obra del TDV dirige su mensaje a los enfermos de VIH-sida, aunque no en exclusiva.



Matthias Grünewald. *Crucifixión*. Siglo XVI. Retablo de Issenheim. Museo de Unterlinden.

Al centro de la composición, en medio de un entorno oscuro y desolado, se encuentra una representación del Crucificado, cuya cruz pareciera flotar en el aire. Esta imagen de

Cristo ha sido apropiada del panel central del famoso *Retablo de Issenheim*, obra de Matthias Grünewald pintada a comienzos del siglo XVI. Se sabe que los frailes de San Antonio encargaron al pintor este retablo que se destinaría a la capilla de su hospicio para consuelo de los enfermos que allí atendían, leprosos en su mayoría. Por esta razón, Grünewald representó *humanamente* a Cristo, con un cuerpo cubierto de úlceras y forúnculos, compartiendo los mismos sufrimientos de los enfermos que rezaban ante el altar.⁴²

Sandra Strikovsky recuerda que la lepra, aunque pocas veces mortal, ha sido una de las enfermedades más temidas de la historia: “A los ojos del resto de la comunidad, la lepra era un castigo por pecado y herejía. Los leprosos se consideraban tanto física como moralmente peligrosos, ya que el mal estaba asociado a la lujuria y los delitos sexuales”.⁴³ En pleno siglo XX, la aparición del sida resucitó el miedo ante lo desconocido que impuso un régimen de aislamiento y muerte social para los *sidosos*, quienes fueron considerados sujetos potencialmente peligrosos.⁴⁴

Aunque la apropiación es casi idéntica, el Cristo-sidoso del TDV presenta diferencias en el tratamiento de los pies (aquí son notablemente hermosos) y el tradicional paño de pureza (aquí es un calzoncillo que escurre sangre). Asimismo, en la cima de la cruz no aparece colocado el típico “INRI” (Iesus Nazareus Rex Iudaeorum: Jesús de Nazaret Rey de los Judíos), sino la leyenda “VIH O+” en alusión al estado serológico por el que ha sido condenado. Arriba de esta leyenda se lee la frase “A Jesús con todo mi amor”, como gesto de respeto; y debajo, “Por puto, pacheco y promiscuo”, en alusión a las

⁴² Rosen, *Art + religion in the 21st century*, 47.

⁴³ Strikovsky, “Tabú y estigma en el discurso alrededor del SIDA: un análisis de textos desde un enfoque multidimensional”, 34.

⁴⁴ Una evocación del aislamiento social impuesto a los enfermos de sida puede encontrarse en *Salón de Belleza*, novela de Mario Bellatin publicada en 1994. En los años más duros de la pandemia, un salón de belleza se convierte en un *moridero* donde, aislados de todo contacto externo, enfermos terminales de sida pasan allí sus últimos días. Mario Bellatin, *Salón de Belleza* (México: Tusquets Editores, 1999).

características del sidoso según el estereotipo de la época.⁴⁵ En el travesaño de la cruz aparecen pintadas otras inscripciones: “A- ZT”, evocación no sólo de las letras Alfa y Omega (El principio y el fin, o sea Dios, según la Biblia) sino del primer medicamento antirretroviral aprobado en 1987.

Distribuidos a los lados de Cristo-sidoso aparecen dos grupos de figuras apropiadas de la historia del arte occidental. A la derecha—sitio generalmente reservado a la Virgen y a la representación del bien—se evoca la fealdad, representada por la figura de una hermafrodita desnuda, proveniente de una famosa fotografía de Joel-Peter Witkin (*Leda*, 1986), que mira compasivamente al condenado. Detrás de ella aparecen ruinas paganas, bajorrelieves del altar de Pérgamo que representan a Atenea luchando contra un titán. Dos figuras reposan sobre las ruinas: un cisne y un mono, animales asociados simbólicamente, según el TDV, con el deseo y el vicio.⁴⁶

A la izquierda—sitio reservado a la representación del mal— se alude a la belleza encarnada en un ángel músico retomado de un cuadro de Caravaggio (*Descanso de la huída a Egipto*, 1597), quien parece lastimar con su violín al Cristo-sidoso. A sus pies aparece un zorro devorando un animalejo que remite, en palabras del TDV, “a la belleza matando a la fealdad, sólo que al destruirla comete un crimen, con lo cual la belleza se degrada y se pervierte; también podría decirse que representa al bien triunfando sobre el mal, aunque curiosamente ese triunfo queda manchado por la sangre del otro”.⁴⁷ De este lado aparecen los bajorrelieves que representan a Gea llorando por sus hijos, evocando

⁴⁵ La elección de esta leyenda generó polémica dentro del TDV y fue motivo de censura durante la exposición de la obra entre 1992 y 1993. Taller de Documentación Visual, “El Santo Señor del Sidario”, en *Taller de Documentación Visual* (México: UNAM, 2004), 252.

⁴⁶ Taller de Documentación Visual, “El Santo Señor del Sidario”, 251.

⁴⁷ Taller de Documentación Visual, “El Santo Señor del Sidario”, 250 y 251.

el dolor provocado por la muerte de numerosos seres queridos que sucumbían ante la enfermedad.⁴⁸

En este esfuerzo por “significar la condición ambivalente y contradictoria de todos los seres humanos”⁴⁹ se contraponen las ideas de decrepitud y juventud, enfermedad y salud, bondad y maldad, muerte y vida. Ambos polos se encuentran separados por las siglas “VIHS”, suspendidas en el aire, que aluden tanto al virus de la inmunodeficiencia adquirida como al monograma de los jesuitas, prestigiosos educadores y despertadores de conciencias entre los criollos de la Nueva España. La composición se complementa con un texto escrito en color púrpura que, sobrepuesto a manera de plegaria, alude a un conocido pasaje de San Lucas (6:27-35) que enfatiza la principal enseñanza ética de Jesús: el amor hacia el prójimo.⁵⁰

Los miembros del TDV encontraron en el pasado, en la propia tradición iconográfica de la Iglesia Católica, “la chispa de esperanza” para transformar su presente.⁵¹ La imagen de Cristo en la cruz y los textos de San Lucas, utilizados durante siglos por la Iglesia Católica con fines propagandistas y adoctrinadores, son arrancados de su contexto religioso y se desvían en esta obra para denunciar una situación actual: la contradicción de la institución eclesiástica entre lo que predica y lo que hace en los años más mortíferos del sida.

⁴⁸ Taller de Documentación Visual, “El Santo Señor del Sidario”, 254.

⁴⁹ Taller de Documentación Visual, “El Santo Señor del Sidario”, 250.

⁵⁰ El texto completo, cuya lectura en esta obra del TDV comienza a la izquierda y continúa a la derecha, versa así: “Amad, pues, a vuestros enemigos y haced bien y prestad sin esperar ningún provecho. Y así será grande vuestra recompensa y seréis hijos del Altísimo porque Él es benigno para con los ingratos y perversos. Sed, pues, misericordiosos, así como también vuestro Padre es misericordioso. No juzguéis y no seréis juzgados; no condenéis y no seréis condenados: perdonad y seréis perdonados. Dad y se os dará en vuestro regazo: porque con la misma medida con que midiereis a los demás se os medirá a vosotros”.

⁵¹ Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, en *Escritos franceses* (Ammortu: Buenos Aires, 2012), 390.

La posición de la Iglesia juega un papel rector sobre la moral de los sectores más conservadores de la sociedad mexicana. En los primeros años de la pandemia Girolamo Prigione, nuncio papal en México, declaró que “El sida es el castigo que Dios envía a quienes ignoran sus leyes”.⁵² Y aunque la Iglesia se retractó después, las secuencias provocadas por tales declaraciones fueron devastadoras:

no pocas familias se deshacen de los enfermos, abundan los médicos y las enfermeras que no atienden a los pacientes, no escasean los suicidios por causa “indeterminada”, a los seropositivos evidentes se les cesa en sus empleos, hay vecinos que exigen la expulsión de los enfermos, y se promueven los exámenes contra la voluntad o el desconocimiento de los trabajadores.⁵³

La enfermedad fue considerada un problema de moral pública y, en vez de promover una sexualidad responsable a través de uso del condón, la Iglesia optó por recomendar a sus feligreses la abstinencia y la fidelidad conyugal como las únicas formas efectivas de prevenir la enfermedad. Con los enfermos de sida promovió la “compasión cristiana” sin dejar de manifestar, señala Héctor Salinas, rechazo hacia quienes lo padecen.⁵⁴ Ante esta situación, no sorprende el posicionamiento crítico del TDV con respecto a la institución eclesiástica: “la Iglesia es en realidad un judas institucional, un Judas Incorporation INC, que promueve el prejuicio y el linchamiento moral como sano entretenimiento para los fanáticos”.⁵⁵

⁵² Carlos Monsiváis, “Del ‘misterio de la iniquidad del mal’ (Crónica de una cruzada homofóbica)”, en *Letra S*, 16 de marzo de 2010, consultado el 20 de diciembre de 2017. <http://www.v1.letraese.org.mx/2010/03/del-‘misterio-de-la-iniquidad-del-mal’-cronica-de-una-cruzada-homofobica/3/>.

⁵³ Monsiváis, “Del ‘misterio de la iniquidad del mal’ (Crónica de una cruzada homofóbica)”.

⁵⁴ A este respecto, Salinas cita una polémica declaración de Norberto Rivera realizada en 1995: “La sexualidad posee una carga de ambivalencia: se puede usar para la más alta expresión de amor o se puede usar para la degradación más dolorosa de la persona humana”. Héctor Miguel Salinas Hernández, *Políticas de disidencia sexual en México* (México: CONAPRED, 2008), 90.

⁵⁵ Taller de Documentación Visual, “El Santo Señor del Sidario”, 247.

El *Santo Señor de Sidario* muestra una nueva visión que vincula la crucifixión de Cristo con el dolor físico y emocional de quienes sufrían la metáfora “peste gay”. Recupera la tradición cristiana según la cual Cristo ama a todos los seres humanos por igual pero siente gran afición hacia personas que sufren, especialmente si de oprimidos y enfermos se trata. Su mensaje se dirige tanto a creyentes como no creyentes, a sanos como enfermos. Exhorta a la jerarquía eclesiástica a dejar de buscar “culpables” de la epidemia: “No condenéis y no seréis condenados”; consuela a los afectados por el sida: “perdonad y seréis perdonados. Dad y se os dará en vuestro regazo”; y recuerda a todo mundo uno de los principios más importantes del cristianismo que pocas veces se práctica (incluso dentro de la institución eclesiástica): “Amad, pues, a vuestros enemigos y haced el bien”.

III. CRISTO-PUTO

Miguel Cano y la Semana Cultural Lésbica-Gay

Miguel Cano nació en Teziutlán, Puebla, en 1956. Consciente de su homosexualidad y de las limitaciones del entorno provinciano para vivirla, Cano marchó a la Ciudad de México después de completar sus estudios preparatorios. Instalado en la capital a mediados de los setenta, estudió comunicación gráfica en la Escuela de Artes Plásticas (UNAM) y poco después artes gráficas en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” (INBA), carreras que abandonaría al no encontrar lugar para la expresión de su deseo sexual. No obstante, desde entonces Cano se ha mantenido activo como artista visual y ha destacado notablemente en pintura, tal como su abuelo Ramón Cano Manilla (1888-1974).

La década de los setenta fue testigo del surgimiento del movimiento lésbico-gay en nuestro país. En la capital se formaban las primeras agrupaciones de reivindicación homosexual que no tardaron en salir a la calle para denunciar la represión a la que estaban expuestos y exigir espacios libres de violencia.⁵⁶ El acercamiento al activismo gay sirvió al artista para reflexionar en torno a su experiencia como homosexual en una sociedad fuertemente machista.⁵⁷ Ante la escasez de obras artísticas que abordaran abiertamente la temática homosexual, Cano se propuso con entusiasmo explorar esta

⁵⁶ El Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR), el Grupo Lambda de Liberación Homosexual y Oikabeth se encuentran entre las primeras agrupaciones que se enfocaron en combatir la represión y el estigma social de la homosexualidad. Estos grupos se debilitaron a mediados de la siguiente década y surgieron otros que se enfrentaron a la crisis del sida. Diez, “El movimiento lésbico-gay, 1978-2010”, 135-154.

⁵⁷ Este primer acercamiento se presentó casi por casualidad con algunos miembros de Sex-Pol, grupo fundado en 1974 por Antonio Cué que operó como espacio de reflexión sobre las relaciones entre sexualidad y política. Si bien Cano nunca formó parte oficialmente de este grupo, estableció vínculos con sus integrantes que le facilitaron información sobre los textos discutidos y las actividades allí organizadas. Miguel Cano, en entrevista con el autor llevada a cabo el 27 de enero de 2017, en Zihuatanejo, Guerrero, México.

vía: “Se dice que los pintores pintamos lo que los demás no ven, yo pinto lo que se ve pero que muchos quisieran que no se viera, que se oculte”.⁵⁸

A través de su obra, el artista da cuenta de una desobediencia frente a la norma heterosexual y reivindica la condición política del deseo homosexual en un contexto de homofobia generalizada. En un esfuerzo por dar visibilidad a historias hasta entonces relegadas, silenciadas o estigmatizadas, Cano ofrece cuadros interesantes de la vida homosexual que van desde el placer del encuentro erótico hasta el sufrimiento desatado por la violencia homofóbica.

En muchas obras, Cano recicla iconografías legadas de su educación religiosa en Teziutlán. Para el artista, la Iglesia Católica ha hecho demasiado daño sobre las conciencias y los cuerpos de los homosexuales, de ahí que sus reciclajes muestran un posicionamiento crítico hacia con ella.⁵⁹ Cabe recordar que históricamente la Iglesia ha condenado la homosexualidad. Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XX, como ha estudiado Rafael Magaña, pretendió implementar medidas “antihomofóbicas”. En los primeros años del sida, el papa Juan Pablo II lanzó la encíclica de *Atención a los homosexuales* (1986) donde se aseveraba que éstos podían acercarse a la Iglesia siempre y cuando reconocieran su vida de pecado. Como “vía de salvación”, el papa ofrecía la unión del sufrimiento del homosexual con el sacrificio de Cristo en la cruz. Para lograrlo, no sólo había que “crucificar la carne” con las pasiones y deseos, sino también recibir atención pastoral en estricto apego a la doctrina.⁶⁰

⁵⁸ Miguel Cano, en entrevista con el autor llevada a cabo el 27 de enero de 2017, en Zihuatanejo, Guerrero, México.

⁵⁹ Miguel Cano, en entrevista con el autor llevada a cabo el 27 de enero de 2017, en Zihuatanejo, Guerrero, México.

⁶⁰ Rafael Gandhi Magaña Moreno, “Las políticas de la Iglesia Católica hacia los homosexuales: el monstruo que hay que destruir”, en *La cuestión del odio. Acercamientos interdisciplinarios de la homofobia en México*, Coord. Héctor Domínguez Ruvalcaba (México: Universidad Veracruzana, 2015), 27-36.

Cano formó parte del Círculo Cultural Gay (CCG), fundado por José María Covarrubias y Jorge Fichtl, y conformado por el pintor Nahum Zenil, el fotógrafo Armando Cristeto y el escultor Reynaldo Velázquez, activos promotores de los derechos LGBT desde la esfera cultural. Desde 1985, el CCG organizó jornadas culturales que a la postre se convertirían en la célebre Semana Cultural Lésbica-Gay (SCLG).⁶¹ En 1987, después de negociaciones entre el Covarrubias y las autoridades universitarias, se celebró la primera edición de la Semana Cultural Gay en las instalaciones del Museo del Chopo. Entre otros factores, este hecho propiciará la institucionalización del movimiento LGBT y dotará de mayor fuerza a sus demandas políticas.

Durante la semana, que paulatinamente se extendió hasta abarcar un mes, se realizaban conferencias, mesas de discusión, talleres, ciclos de cine, representaciones teatrales y una exposición de artes visuales. De todas las actividades organizadas, la más esperada y concurrida era la exposición de artes visuales—pintura, dibujo, grabado, escultura, fotografía, arte objeto, instalación—en la que Cano y el TDV participaron en varias ocasiones durante los años noventa.

⁶¹ “Actualmente [escribe Carlos Martínez] varias agrupaciones se disputan la titularidad de la Semana Cultural... Lo cierto es que es que la estrategia de promoción de eventos culturales fue, es y ha sido una de las herramientas más utilizadas por las agrupaciones gay, lésbicas y trans desde sus inicios”. Carlos Arturo Martínez Carmona, “La Institucionalización del Movimiento Lésbico, Gay, Bisexual, Transgénero y Travesti en la Ciudad de México (1978-2013)” (Tesis de doctorado: FLACSO, Sede Académica México, 2015), 100. Los antecedentes de estos eventos culturales pueden rastrearse en las actividades emprendidas por el grupo Sex-Pol desde 1978: se organizaban exposiciones de arte, círculos de lectura y conferencias con temática gay. Braulio Peralta, *Los nombres del arcoiris. Trazos para redescubrir el movimiento homosexual* (México: CONACULTA, Nueva Imagen, 2006). En 1982 se llevaron a cabo las “Jornadas de Cultura Homosexual” en la galería Alaíde Foppa, en la Ciudad de México, convocadas por Hugo Patiño, Silvia Martínez y algunos integrantes de Sex-Pol. Festival Internacional de la Diversidad Sexual, “Historia”, consultado el 25 de noviembre de 2017, <https://www.fidsmx.com/blank-6>. Las dos jornadas culturales organizadas por Covarrubias y el CCG antes del Chopo se celebraron en el Foro Cultural Bolívar (1985) y el Club de Periodistas (1986). Carlos Blas Galindo, “Cultura artística y homosexualidad”, en *Ex profeso: recuerdo de afinidades* (México: Círculo Cultural Gay, 1989), 21. Covarrubias se encargó de la organización de la SCLG hasta su suicidio en 2003. En la actualidad, la SCLG se celebra con el nombre de Festival Internacional de la Diversidad Sexual (FIDS) bajo la dirección de Salvador Irys.

La exposición de arte celebrada anualmente en el marco de la SCLG ocupa un lugar destacado en la historia del arte contemporáneo en México, pues no sólo operó como plataforma de encuentro de artistas y corrientes artísticas en boga, sino dio visibilidad a sexualidades no normativas. Abrió al debate público las problemáticas de las disidencias sexuales e impulsó el arte (homo) erótico como nunca antes se había hecho en nuestro país. En la SCLG, las disidencias sexuales encontraron una forma de desafiar la dominación y romper con las representaciones homofóbicas que circulaban entonces en la cultura popular.⁶²

Las obras producidas en el contexto del movimiento LGBT y expuestas en la SCLG, a decir de Edward McCaughan, quien lleva bastante tiempo estudiándolas, “ayudaron a formar nuevos discursos e imaginar nuevos temas constituidos a partir de las intersecciones entre género, sexualidad e identidad nacional”.⁶³ La cuestión del sida y la violencia de la homofobia también fueron temas de gran preocupación para los distintos artistas que participaron en las ediciones de la SCLG. Al tratarse de una de las principales fuentes de la violencia homofóbica, no sorprenden las constantes alusiones a la institución eclesiástica en la obra de estos artistas-disidentes.

El viacrucis de los *putos*

En el mundo católico, el Vía Crucis constituye una devoción que recuerda a los fieles no sólo el sufrimiento físico y espiritual de Cristo, sino la posibilidad de salvación que el

⁶² Héctor Domínguez Ruvalcaba se ha encargado de estudiar las referencias a la homosexualidad presentes en programas cómicos de la televisión mexicana desde los años setenta hasta la actualidad. “La condición para que el personaje homosexual ocupe la pantalla televisiva [escribe] tendrá que pasar por algún grado de homofobia, por lo menos en la mayor parte de las producciones”. Para Domínguez Ruvalcaba, estos programas operan como dispositivos de construcción del odio homofóbico que se promueve para pertenecer a la comunidad nacional. Héctor Domínguez Ruvalcaba, “Los mecanismos cómicos de la homofobia en algunos programas de televisa”, en *La cuestión del odio. Acercamientos interdisciplinarios de la homofobia en México*, Coord. Héctor Domínguez Ruvalcaba (México: Universidad Veracruzana, 2015), 117-137.

⁶³ Edward J. McCaughan, “Art, Identity and Mexico’s Gay Movement”, *Social Justice*, vol. 42, núm. 3-4 (Fall-Winter, 2016), 89-90 [mi traducción].

sacrificio divino ha ofrecido a la humanidad. Se trata de una devoción de origen medieval que surgió cuando, debido a la dificultad de muchos cristianos para peregrinar a Tierra Santa, los franciscanos idearon una forma de recordar desde cualquier lugar los pasos de Cristo en su camino a la cruz.⁶⁴

El Vía Crucis narra en secuencia los últimos momentos de la vida de Cristo, distribuidos tradicionalmente en catorce estaciones. Representadas en forma de estampas, pinturas o esculturas, las estaciones suelen colocarse en orden al interior de las iglesias y sirven al devoto de apoyo visual durante su ejercicio espiritual. En cada estación se recita una oración y al terminar se habrán conseguido las mismas indulgencias que si se hubiese visitado Jerusalén o se habrá alcanzado el anhelado consuelo espiritual.⁶⁵

Las catorce estaciones a las que me refiero son las siguientes: I. Jesús es condenado a muerte; II. Jesús carga su cruz; III. Primera Caída; IV. Encuentro con la Virgen; V. Simón Cirineo ayuda a cargar la cruz; VI. Encuentro con la Verónica; VII. Segunda Caída; VIII. Jesús consuela a las mujeres de Jerusalén; IX. Tercera Caída; X. El expolio; XI. La crucifixión; XII. Muerte en la cruz; XIII. El descendimiento; y XIV. El entierro.⁶⁶ Algunas de estas estaciones tienen referencia directa en los Evangelios y otras se conformaron a partir de textos apócrifos, reliquias o visiones místicas como las de Santa Brígida de Suecia.

⁶⁴ Robin Pare, “Devoción y patrocinio: el Vía Crucis en Nueva España”, 1-2.

⁶⁵ Robin Pare, “Devoción y patrocinio: el Vía Crucis en Nueva España”, 2.

⁶⁶ En 1991 Juan Pablo II reformó el tradicional Vía Crucis con la intención de darle mayor fundamento bíblico. Se suprimieron las tres caídas, el encuentro de Jesús con la Virgen y con la Verónica, hechos que no aparecen documentados en los Evangelios. El nuevo Vía Crucis está integrado por las siguientes estaciones: I. Jesús en el Huerto de los Olivos; II. Jesús es detenido, traicionado por Judas; III. Jesús es condenado por el Sanedrín; IV. Jesús es negado por Pedro; V. Jesús es juzgado por Poncio Pilato; VI. Jesús es azotado y coronado de espinas; VII. Jesús carga con la cruz; VIII. Jesús es ayudado por Simón de Cirene a llevar la cruz; IX. Jesús se encuentra con las mujeres de Jerusalén; X. Jesús es crucificado; XI. Jesús promete su reino al Buen Ladrón; XII. Jesús en la Cruz, la Virgen y San Juan; XIII. Jesús muere en la cruz; y XIV. Jesús es colocado en el Sepulcro.



Autor novohispano no identificado. *Via Crucis*. Siglos XVII-XVIII. Museo Nacional del Virreinato. Estaciones VI, IX, X y XII.

Como observa McCaughan, en las exposiciones de arte de la SCLG se exhibieron obras que hacían uso de la iconografía católica con distintas intenciones: “algunos artistas ofrecían críticas de la complicidad y la hipocresía de la Iglesia en la violencia homofóbica. Otros crearon mundos visuales en los cuales se podía habitar simultáneamente las identidades gay, mexicana y católica”.⁶⁷

En el *Via Crucis puto*, Cano realiza una fuerte crítica a la Iglesia Católica y denuncia su complicidad en la violencia homofóbica, pues desde su perspectiva resulta la principal instigadora de los odios colectivos contra los disidentes sexuales en la capital

⁶⁷ McCaughan, “Art, Identity and Mexico’s Gay Movement”, 93 [mi traducción].

del país. El artista poblano recicla y reinterpreta imágenes provenientes de su tradición cultural para crear una nueva visión que, con un estilo que remite a la pintura popular del *exvoto*, actualiza el máximo drama del cristianismo.⁶⁸

Este singular Vía Crucis fue expuesto por vez primera en el Museo del Chopo dentro del marco de la XIV edición de la SCLG celebrada en el año 2000. Posteriormente, la serie fue adquirida completa por el reverendo Jorge Sosa para la Iglesia de la Reconciliación, en Azcapotzalco, lugar donde se conserva en la actualidad. Con más de treinta años de existencia se trata ésta de la primera agrupación religiosa, tanto en México como en América Latina, en apoyar la lucha contra el VIH-sida, ofreciendo asistencia a los enfermos y difundiendo entre la población información sobre la enfermedad. Cabe señalar que la Iglesia de la Reconciliación, fundada en 1981 como Iglesia de la Comunidad Mexicana, nació desde y para la diversidad sexual en un esfuerzo por brindar consuelo espiritual a quienes han sido víctimas de exclusión religiosa.⁶⁹

⁶⁸ “La palabra *exvoto* proviene del latín *ex*, de, y *votus*, promesa. Se trata de un símbolo de agradecimiento de parte de un individuo o grupo de individuos por los favores recibidos”. Aunque prácticamente cualquier objeto puede convertirse en *exvoto*, me interesan las pinturas mandadas a hacer ex profeso y que son conocidas como “retablos”. Estas pinturas relatan visual y textualmente las vivencias del personaje que las mandó a hacer y dan cuenta de los milagros o favores concedidos por Cristo, la Virgen o algún santo para vencer la adversidad. Estas obras, elaboradas generalmente por “retableros” anónimos, se distinguen por sus características formales: carencia de perspectiva, falta de proporción en las figuras representadas, recurrencia de colores cálidos y uso de textos que describen la escena que se representa. Un análisis del *exvoto* como práctica cultural se encuentra en: Lucía Elena Acosta Ugalde, “Exvotos y retablos mexicanos. De los actos de fe al enunciado plástico”, *Acta Universitaria*, vol. 23, núm. 6 (noviembre-diciembre 2013), 43-50. Y para un análisis del retablo actual como espacio de subversión para las sexualidades no normativas consúltese: Susana Vargas, “Retablos: emociones, afectos y cuerpos en subversión”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, núm. 4, año 2 (diciembre 2010), 18-28.

⁶⁹ En esta Iglesia, “se busca a la divinidad con un afán ecumenista, es decir, la convivencia de diferentes credos cristianos sin predominio de uno sobre otro, sin códigos de vestimenta y bajo la cálida advertencia que se encuentra en la fachada del templo: *Dios te ama como eres*”. Christian Rea Tizcareño, “Iglesias incluyentes. Creer en dios y ser sexualmente diverso”, *Letra S*, núm. 203 (junio 2013), consultado el 26 de diciembre de 2017. <http://www.jornada.unam.mx/2013/06/06/ls-central.html>.



Miguel Cano. *Viacrucis puto*.
1999. Iglesia de la Reconciliación.

La versión de Cano se trata de una desviación con respecto a la iconografía tradicional del Vía Crucis. De inicio, el adjetivo *puto* que ostenta el título escogido por el artista precisa información sobre la orientación sexual de este Cristo contemporáneo que de otra forma no advertiríamos. *Puto*, *joto*, *maricón*, *afeminado*, *loca*, *rarito*, *invertido*, *sodomita*, *floripondio*, *mujercito* o *puñal* son algunos términos que se utilizan peyorativamente en México para referirse al varón homosexual.⁷⁰ Emitido desde fuera,

⁷⁰ Carlos Monsiváis recopila en un ensayo algunos de estos términos y los explica: “*Maricón*: de María, la mujer por antonomasia. *Puto*: el equivalente de puta, el que vende su cuerpo. *Joto*: la figura de la baraja, toda engalanada. *Loca*, que pierde el juicio creyéndose mujer. Item más: *Floripondio*, *mujercito*, *piripitipi*, *invertido*, *Tú la trais*, *sodomita*, *pederasta*. [...] Y para los

el término *puto* se utiliza cotidianamente a son de ofensa, burla o humillación, como sinónimo de cobarde, promiscuo u homosexual.⁷¹ En este Vía Crucis, Cristo ha encarnado en un *puto* y por esa razón será crucificado.

Para apreciar mejor las transformaciones con respecto a la narrativa tradicional, tomaré como referencia iconográfica un ejemplo típico de Vía Crucis, realizado por un artista novohispano y venerado por el pueblo de Tepotzotlán en la iglesia de San Francisco Javier hasta el año de 1930.⁷²

La serie de Tepotzotlán ubica la trama, como suele ser, en Jerusalén y en ella se representan las figuras de Cristo, la Virgen, San Juan, la Magdalena, Pilatos, Simón de Cirene, la Verónica, José de Arimatea, Nicodemo, los dos ladrones, soldados romanos y los sumos sacerdotes judíos. En cambio, Cano nos sitúa en diferentes espacios de la Ciudad de México y representa a distintos tipos que conforman la sociedad capitalina finisecular. Según el artista, la elección de estos espacios obedeció a un deseo por cartografiar sus andanzas por la ciudad. En tanto lugares de conflicto por antonomasia, los espacios de la urbe sirven de telón de fondo a las distintas situaciones pesarasas a las que se enfrenta Cristo-puto.⁷³

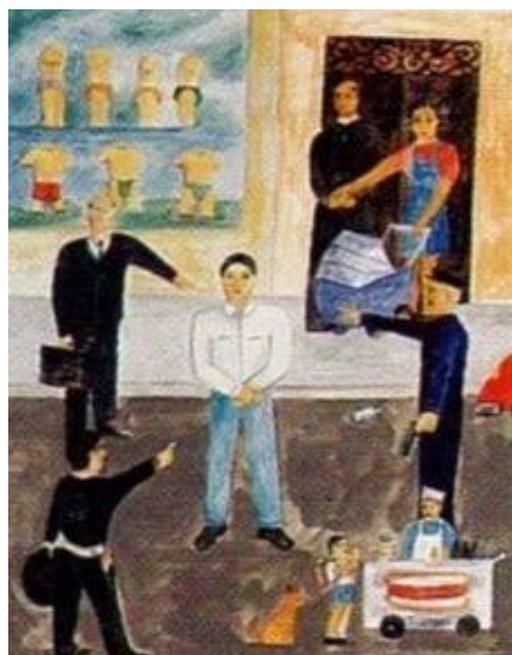
prostitutos: el nahuatlismo *mayate*, el insecto que empuja la mierda”. Carlos Monsiváis, “Los gays en México: la fundación, la ampliación, la consolidación del *ghetto*”, *Debate Feminista*, año 13, vol. 26 (octubre 2002), 102.

⁷¹ Una reflexión sobre la polémica desatada debido al uso actual del término por parte de la afición mexicana en los estadios de fútbol se encuentra en: Héctor Miguel Salinas, *¡Eeehhh puto! Violencia homofóbica en el fútbol, espectáculo del siglo XX* (México: Voces en Tinta, 2017).

⁷² La serie aparece reproducida en *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato, tomo I, siglos XVI, XVII y principios del XVIII* (México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1992), 97-100.

⁷³ Para José Miguel G. Cortés, “[l]as plazas, los espacios públicos, las urbes son los lugares donde mejor se ve representada la fragmentación social y el desorden ciudadano, donde más claramente se evidencian los conflictos a favor o en contra de la diferencia y la pluralidad”. José Miguel G. Cortés, “El cuerpo de la ciudad: mapas del deseo”, en *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010*, Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés (Madrid: Egales, 2014), 93.

La I estación del Vía Crucis conmemora el momento en que Cristo es condenado a muerte por las autoridades civiles y religiosas de Jerusalén. En el *Via Crucis puto*, la condena ocurre en medio de la calle frente a un escaparate de ropa interior masculina. El Cristo de Cano nada tiene que ver con la representación convencional del Redentor: aparece al centro de la composición con las manos atadas, tiene cabello corto y viste camisa blanca, jeans y zapatos como cualquier sujeto común y corriente. Podría tratarse de una autorrepresentación, en efecto, aunque para el artista cualquiera que se identifique puede ocupar este sitio.⁷⁴ Cuatro sujetos señalan a Cristo-puto: un oficinista (a juzgar por su portafolios), un policía capitalino con pistola en mano, un charro y una madre de familia que se asoma desde una puerta. Junto a esta mujer aparece la figura de un cura, representante de la Iglesia Católica y de su influencia moral sobre las conciencias.



Miguel Cano. *Viacrucis puto*. 1999.
Estación I.

Cristo con la cruz a cuestas es tema de la II estación: Pilato entrega a Cristo a los soldados romanos, quienes le colocan la pesada cruz de madera que cargará hasta el Gólgota. Cano ubica esta escena frente a un Sanborns, la conocida cadena de restaurantes que fueron punto de encuentro gay en la Ciudad de México entre los años setenta y noventa.⁷⁵ La cruz que el policía, el charro y el oficinista le colocan a Cristo-

⁷⁴ Miguel Cano, en entrevista con el autor llevada a cabo el 27 de enero de 2017, en Zihuatanejo, Guerrero, México.

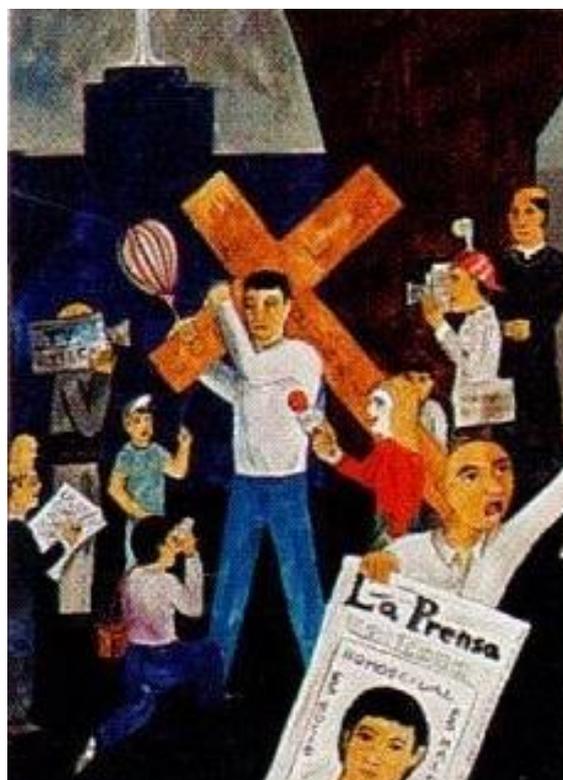
⁷⁵ En un estudio sobre la apropiación de la identidad gay entre algunos homosexuales de la Ciudad de México, Rodrigo Laguarda rescata distintos testimonios que dan cuenta del “ligue” que ocurría en estos restaurantes. Rodrigo Laguarda, *Ser gay en la ciudad de México. Lucha de representaciones y apropiación de una identidad, 1968-1982* (México: CIESAS, Instituto Mora, 2010).

puto tiene inscritos calificativos empleados en la jerga cotidiana para inferiorizar a los homosexuales: *puto, joto, lilo, choto*.

En la III estación del Vía Crucis de Tepetzotlán se representa el episodio en que, agotado por el peso de la cruz, Jesús cae por vez primera mientras soldados vestidos a la romana le hostigan. En Cano, Cristo-puto es hostigado por un policía mientras cae de rodillas ante la presencia, entre otros personajes, de una mujer indígena que pide limosna, una trabadora sexual y un turista que aprovecha para hacer una foto. Por su parte, el encuentro con la Virgen se conmemora en la IV estación. En la serie de Tepetzotlán, Cristo con la cruz auestas se encuentra con la afligida Virgen, quien está acompañada de San Juan y la Magdalena. En la serie de Cano, la madre vestida con falda roja y blusa azul, colores asociados simbólicamente con la Virgen, se encuentra sola en su dolor. Perseguido por el charro (que con una mano dispara al aire y con la otra sostiene un balón), Cristo-puto transita con su cruz por el Paseo de la Reforma, justo a los pies de la Columna de la Independencia.

Simón de Cirene ayudando a Cristo a cargar la cruz se representa en la V estación. En la versión de Cano son un pintor, un obrero y un campesino quienes se solidarizan con Cristo-puto a su paso por las faldas del volcán Popocatepetl.

La VI estación está protagonizada por la Verónica que en el Vía Crucis de Tepetzotlán aparece postrada ante Cristo. Según la tradición, camino al Calvario esta mujer se abrió paso entre los soldados que escoltaban a



Miguel Cano. *Viacrucis puto*. 1999.
Estación VI.

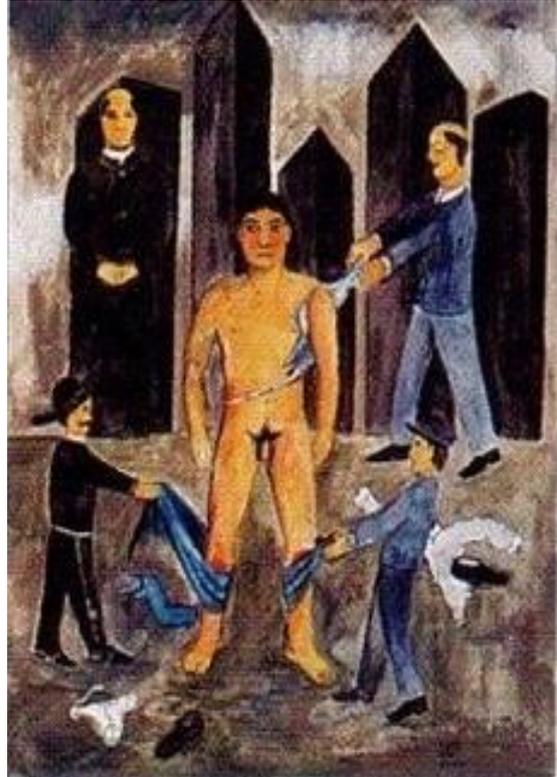
Jesús y limpió su rostro con un paño blanco en el que milagrosamente éste quedó impreso. Cano ha encontrado en este episodio una oportunidad para denunciar el acoso de los medios de comunicación hacia las disidencias sexuales. Frente al edificio del World Trade Center, Cristo-puto con la cruz en hombros es rodeado por camarógrafos de Televisa y Tv Azteca. Una reportera con cara de payaso acerca su micrófono para entrevistarlo mientras un voceador, en primer plano, difunde un ejemplar de *La Prensa Mexicana* que reproduce, cual paño de la Verónica, una imagen con su rostro junto con la leyenda “Homosexual: es sucio, es malo”. Los medios de comunicación han colaborado en la difusión de estereotipos y en la reproducción de la violencia contra los disidentes sexuales, de ahí el afán de Cano por hacer patente esta situación.⁷⁶

En la VII estación de Tepotzotlán, Cristo cae por segunda vez mientras es auxiliado por el Cirineo; al fondo, cuatro sacerdotes judíos observan la escena. En el *Vía Crucis puto*, la caída tiene lugar frente al Kiosco Morisco de Santa María la Ribera. Un vendedor de globos y el inseparable cura contemplan con indiferencia al condenado. La VIII estación remite al episodio en que Jesús consuela a las mujeres de Jerusalén que se lamentaban por él. Cano representa a Cristo-puto en medio de un grupo de mujeres de todas las edades que atentas escuchan un mensaje en reconocimiento, según el pintor, a la solidaridad feminista con las demandas del movimiento lésbico-gay.⁷⁷

⁷⁶ Para un análisis de la complicidad de *La Prensa* en la reproducción de la violencia homofóbica en la Ciudad de México consúltese: Rodrigo Parrini y Alejandro Brito, *Crímenes de odio por homofobia. Un concepto en construcción* (México: Instituto Nacional de Desarrollo Social y Letra S, 2012). En la creación y difusión de estereotipos destacó *Alarma!*, publicación sensacionalista que a mediados de los setenta acuñó el término “mujercito” para referirse al hombre travestido. Las historias y fotografías publicadas entre 1963 y 1986 sobre estos sujetos han sido estudiadas por Susana Vargas Cervantes, *Mujercitos* (Barcelona: RM Verlag, 2014).

⁷⁷ Miguel Cano, en entrevista con el autor llevada a cabo el 27 de enero de 2017, en Zihuatanejo, Guerrero, México. Las relaciones entre lesbianas, homosexuales y feminismo son exploradas a profundidad en Norma Mogrovejo, *Un amor que se atrevió a decir su nombre. La lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos homosexual y feminista en América Latina* (México: Plaza y Valdez, 2000).

En la IX estación se medita sobre la tercera caída de Cristo. En la serie novohispana, Cristo yace en el suelo mientras es golpeado por los soldados romanos. Cano recrea la caída en medio de una céntrica calle comercial. Cristo-puto aparece tirado en el piso alterando con su presencia la cotidianidad del lugar. Algunos sujetos, entre vendedores y marchantes, observan a distancia la escena. En la X estación se representa el expolio, es decir, el despojo violento de las vestiduras de Cristo. En el Vía Crucis de Tepotzotlán, se muestra el momento en que Cristo es despojado de su túnica roja antes de ser clavado en la cruz. Con las Torres de Satélite al fondo, Cano representa el momento en que Cristo-puto es despojado de sus vestimentas hasta quedar completamente desnudo.

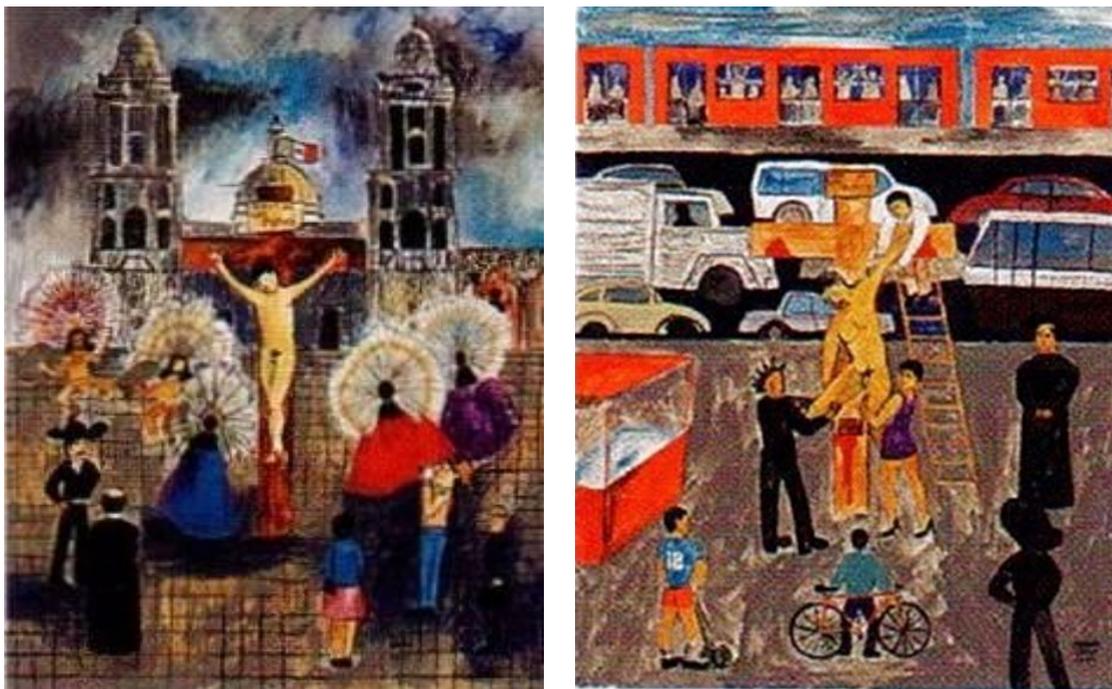


Miguel Cano. *Viacrucis puto*. 1999.
Estación X.

En la XI estación de Tepotzotlán, Cristo es clavado en la cruz en presencia de la Virgen y San Juan. Cano nos sitúa en medio de la Unidad Habitacional de Tlatelolco, a unos pasos del edificio Querétaro, ante la presencia de una tumultuosa concurrencia. Cristo-puto yace en el piso clavado en la cruz, mientras un sujeto coloca un letrero no con el tradicional “INRI” sino con la leyenda “Rey de los putos”.

En la XII estación se medita sobre la muerte del Redentor. En la pintura de Tepotzotlán, Cristo se encuentra crucificado en la cima del Calvario junto con los dos ladrones (Dimas y Gestas), en presencia de la Virgen y San Juan. En cambio, Cano ha escogido al Zócalo, la plaza más importante del país, como sitio donde Cristo-puto

expira crucificado. La cruz se levanta justo frente a la Catedral Metropolitana, sede de la Arquidiócesis Primada de México encabezada entonces por Norberto Rivera, conocido por su aversión hacia la diversidad sexual. Un grupo de tehuanas danzan alrededor de la cruz mientras el cura, el charro, el oficinista, un turista y la madre de Cristo-puto son testigos de la escena.



Miguel Cano. *Viacrucis puto*. 1999. Estaciones XII y XIII.

El descendimiento de la cruz es tema de la XIII estación. El pintor novohispano representa a la Virgen, acompañada de San Juan y la Magdalena, sosteniendo sobre sus rodillas el cuerpo sin vida de su hijo. Al fondo sobresale la cruz con las escaleras que José de Arimatea y Nicodemo utilizaron para retirar el cuerpo de Cristo. En la versión de Cano, el descendimiento se realiza cerca de una importante vialidad donde transita el metro. El cuerpo sin vida de Cristo-puto es retirado por un niño con la ayuda de una escalera, probablemente en alusión a las víctimas de pederastia eclesiástica. Un punk y una trabajadora sexual, sujetos estigmatizados como drogadictos y promiscuos (en la época, recuérdese, dos características típicas del *sidoso*), reciben el cuerpo mientras algunos personajes contemplan la escena, entre ellos el charro y el cura inquisidor.

distintos grupos de activistas que exigían el fin del hostigamiento y el respeto a sus derechos civiles.⁷⁸

El linchamiento simbólico de un Cristo homosexual en las calles y plazas de la Ciudad de México, como plantea Cano, supone un conflicto entre sexualidades “legítimas” e “ilegítimas” que se desenvuelve en el espacio público.⁷⁹ En la lucha por ocupar los espacios heteronormados de la urbe, *putos* y demás disidentes sexuales no están exentos de actos de violencia:

En la historia de México, a los homosexuales se les ha quemado vivos, se les ha hecho objeto de linchamientos morales sistemáticos, expulsado de sus familias y (con frecuencia) de sus empleos, encarcelado, desterrado de sus lugares de origen, exhibido sin conmiseración alguna, excomulgado, *asesinado con saña por el solo delito de su orientación sexual*. El siglo XX, nada más “por ser lo que son y como son”, les ha deparado, además del vandalismo judicial, razias, extorsiones, golpizas, muertes a puñaladas, asesinatos, choteos rituales, trato inmisericorde. No hay respeto ni tolerancia para los jotos, maricones, afeminados, lilos, raritos, invertidos, sodomitas, tú la trais, piriptipis, puñales, mariposones, mujercitos.⁸⁰

Como enfatice en la cita de Monsiváis, la consecuencia más funesta de la homofobia es el “crimen de odio” que en casos extremos conduce al asesinato.⁸¹ Según un reporte

⁷⁸ Laguarda, *Ser gay en la ciudad de México. Lucha de representaciones y apropiación de una identidad, 1968-1982*, 107.

⁷⁹ Los espacios públicos de una ciudad facilitan procesos de interacción, diálogo o conflicto. Es en ellos, nos dice José Miguel G. Cortés, “donde se negocia lo que está y no está legitimado, donde se desafían y confrontan las jerarquías y las desigualdades, donde se negocian los encuentros, los pactos y las interacciones”. Cortés, “El cuerpo de la ciudad: mapas del deseo”, 95.

⁸⁰ Carlos Monsiváis, “Los espacios marginales”, en *Qué se abra esa puerta: crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual* (México: Paidós, 2010), 253 [énfasis añadido].

⁸¹ Para esta época, los términos *homofobia* y *crimen de odio*, introducidos en México gracias a la globalización, ya eran bastante populares en numerosos discursos. La *homofobia* se define como la aversión que sienten algunas personas hacia los homosexuales y pone de manifiesto, a decir de Carlos Monsiváis, “la irracionalidad de los prejuicios y el odio contra homosexuales”. Por su parte, el término *crimen de odio*, originado en Estados Unidos en 1998 a raíz del

elaborado por *Letra S* a partir de notas periodísticas, entre 1995 y 2003 fueron asesinadas 337 personas en crímenes por homofobia, siendo la capital del país el lugar donde más muertes se registraron.⁸² Si bien la prensa escrita da cuenta de la violencia homofóbica, también es cierto que la justifica y la reproduce. En las notas publicadas por *La Prensa*, por ejemplo, “el asesinato siempre se explica por la víctima y no por el victimario; sean sus pasiones sus rarezas o sus intenciones eróticas, cualquiera de ellas justifica el asesinato y lo hace, de alguna manera, comprensible”.⁸³

Una sociedad es homofóbica, reflexiona Jorge Mercado, como consecuencia del sistema patriarcal que se opone a todo lo que se sale de la norma y de la influencia de la Iglesia Católica que históricamente ha condenado la homosexualidad.⁸⁴ En el *Via Crucis puto*, Cano acusa directamente a esta institución, encabezada entonces por el cardenal Norberto Rivera y representada en la serie por la figura inquisidora del cura, de ser la principal instigadora de los odios colectivos contra los homosexuales en la Ciudad de México. Equiparar el sufrimiento de Cristo con el de un *puto* sirve al artista para llamar la atención sobre la violencia ejercida contra los disidentes sexuales en la Ciudad de México, estimulada por los jerarcas del catolicismo, practicada por la sociedad en general y reproducida por los medios de comunicación.

asesinato de Matt Sheperd, alude a las conductas violentas dirigidas “contra una o varias personas y lo que simbolizan o encarnan”. Carlos Monsiváis, “La emergencia de la diversidad: las comunidades marginales y sus batallas por la visibilidad”, en *Qué se abra esa puerta: crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*, 306 y 307.

⁸² Jorge Mercado Mondragón, “Intolerancia a la diversidad sexual y crímenes por homofobia. Un análisis sociológico”, en *Sociológica*, vol. 24, núm. 69 (enero-abril, 2009), 138.

⁸³ Parrini y Brito, *Crímenes de odio por homofobia. Un concepto en construcción*, 22.

⁸⁴ Mercado Mondragón, “Intolerancia a la diversidad sexual y crímenes por homofobia. Un análisis sociológico”, 126 y 127.

CONSIDERACIONES FINALES

En la encíclica de *Atención a los homosexuales* (1986), Juan Pablo II ofrecía como vía de salvación “la unión del sufrimiento homosexual con el sacrificio en la cruz”. Como si hubiesen seguido el precepto papal al pie de la letra, las obras que analicé en este ensayo vinculan el sufrimiento homosexual con el sacrificio en la cruz a través de la figura de Cristo, quien ha sido encarnado en cuerpos que padecen los infortunios del sida y sufren la intolerancia de la sociedad capitalina. Tanto en el *Santo Señor del Sidario* (1992) como en el *Vía Crucis puto* (1999) de Miguel Cano, las iconografías tradicionales de Cristo son desviadas con la intención de potencializar su dimensión política y llamar la atención sobre las problemáticas de los disidentes sexuales en los albores del nuevo milenio. Con ello se invita al espectador, especialmente si profesa la fe católica, a compartir el sufrimiento de los condenados por su elección sexual.

Estas *iconodisidencias* no niegan la existencia de Cristo, más bien repudian la hipocresía eclesiástica y evidencian el círculo vicioso de la violencia homofóbica. Por ello, el interés no está puesto en la idea del sacrificio divino que redime a la humanidad del pecado sino en el acto mismo del linchamiento, de la muerte cruenta a manos de una sociedad opresora. Estas obras, realizadas por artistas ajenos a la institución eclesiástica, equiparan a los jefes del catolicismo con los “sumos sacerdotes judíos” que instigaron la muerte de Cristo. De esta forma se denuncia a la Iglesia Católica como la fuente principal de la violencia homofóbica.

Las imágenes que se generan a partir de la apropiación, desviación y resignificación de textos e iconografías explotados por la Iglesia no llegan a ser completamente anti-religiosas. El *Santo Señor del Sidario* dirige su mensaje a los enfermos de sida, a quienes ofrece la imagen de un dios misericordioso. Al mismo tiempo, invita a la jerarquía eclesiástica a cambiar su postura ante la cuestión del sida, pues recuerda que

Jesús, según los Evangelios, no se caracterizó por condenar a nadie y, en este sentido, la Iglesia Católica no está en condiciones de tomarse tales atribuciones por más fundamentos bíblicos que pueda tener. Por su parte, el *Vía Crucis puto* dirige su mensaje a quienes han sido víctimas de violencia homofóbica, ofreciendo la imagen de un dios perseguido que comparte los mismos sufrimientos que los homosexuales en la Ciudad de México. Asimismo, acusa a la Iglesia, representada a través de la figura inquisidora del cura que aparece a lo largo de toda la composición, de ser la principal instigadora de los odios colectivos contra quienes transgreden el “orden divino”.

Es de suponerse que obras tan subversivas se hayan enfrentado a la censura en algún momento de su historia. Como mencioné con anterioridad, el TDV documentó que el *Santo Señor del Sidario* fue objeto de censura en los primeros años de su exhibición. Por su parte, durante su exposición en el Museo del Chopo, el *Vía Crucis puto* fue colocado en un espacio escondido con la intención de no generar posibles controversias.⁸⁵

Sin embargo, la imagen ambivalente que presentan de Cristo ha provocado distintos tipos de recepción. En el caso del *Santo Señor del Sidario*, hoy bajo resguardo del Museo de Arte Moderno, resulta curioso el comportamiento de algunos espectadores: “según el testimonio de los vigilantes de la Galería 4 de la División de Estudios de Posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, donde se exhibió la obra, hubo quienes se persignaron ante el Cristo. Lo único que nadie sabe es si lo hicieron por devoción, respeto o miedo”.⁸⁶ Se puede argüir que, en este caso, el espectador-católico no aprecia un cuerpo sidoso sino una representación de la divinidad que ha sido repetida durante siglos prácticamente sin ninguna alteración.

⁸⁵ Miguel Cano, en entrevista con el autor llevada a cabo el 27 de enero de 2017, en Zihuatanejo, Guerrero, México.

⁸⁶ Taller de Documentación Visual, “El Santo Señor del Sidario”, 253.

Aunque el *Vía Crucis puto* reposa hoy en la Iglesia de la Reconciliación, la primera organización religiosa en México dirigida a la comunidad LGBT, cabe señalar que no se exhibe al público salvo en ocasiones especiales. Durante la Semana Santa, la serie de Cano es puesta a la vista de sujetos que no han querido dejar de ser cristianos y buscan espacios más inclusivos para ejercer su religiosidad sin que la orientación sexual sea un impedimento para ello. A pesar de la libertad que se respira en este lugar, la serie de Cano es tratada con reserva, pues se teme que su mensaje pueda resultar incómodo para algunos asistentes.

“El arte producido por gente involucrada activamente en movimientos de cambio social [escribe McCaughan] tiene el poder de incitar nuevas formas de conocer y ser en el mundo”.⁸⁷ Aunque las obras estudiadas no fueron concebidas para cumplir cabalmente con una función religiosa, promueven la imagen de una divinidad incluyente con la diversidad sexual. La emergencia de un Cristo sexualmente disidente se vuelve necesaria en un contexto en que la Iglesia rechaza toda forma de relación alterna al modelo heterosexual y amedrenta a la sociedad con sus polémicas declaraciones con respecto a la homosexualidad.

Con dos milenios de existencia, la Iglesia Católica se jacta de ser la única en el mundo fundada por Jesucristo a través del apóstol Pedro. A pesar de considerarse continuadora de las enseñanzas de Jesús, en muchas ocasiones se ha mostrado excluyente con quienes discrepan de los dogmas que la fundamentan. Su presencia en México y su influencia moral sobre la población es innegable: históricamente se ha caracterizado por defender la fe sobre la razón, la tradición sobre la modernidad y la represión sobre la libertad.

⁸⁷ McCaughan, “Art, Identity and Mexico’s Gay Movement”, 100.

Las cifras actuales anuncian que la epidemia del sida está lejos de ser erradicada. Con un promedio de doce mil nuevas infecciones por VIH al año, los avances en la medicina y las tímidas campañas preventivas del gobierno no son suficientes, pues la principal vía de transmisión continúa siendo sexual.⁸⁸ Una cultura de la prevención parece ser la forma más efectiva de combatir la enfermedad, pero en México se ha visto obstaculizada por la Iglesia Católica y las asociaciones ultraderechistas que se oponen al sano uso del condón.

Con respecto al tema del matrimonio igualitario, a raíz de la propuesta fallida de Enrique Peña Nieto, la Iglesia también se manifestó en contra:

podemos concluir que como la Iglesia ama a los homosexuales, y quiere su bien y el de toda la sociedad, tiene cinco razones para no aprobar el „matrimonio gay“: 1. Que la Palabra de Dios lo rechaza; 2. Que no santifica ni da vida; 3. Que causa daños físicos, psicológicos y espirituales; 4. Que donde se ha legalizado se ha atentado contra la libertad de conciencia y de expresión, y 5. Que como se opone a la voluntad de Dios, pone a los involucrados en grave riesgo de perder su salvación.⁸⁹

El meollo del asunto radica en el hecho que la Iglesia Católica, basándose en algunos pasajes bíblicos, considera a la homosexualidad—y a todo lo que rompe con el orden heterosexual que promueve como legítimo— un pecado, una enfermedad, una aberración que no debería existir. Este discurso alienta el odio contra la diversidad sexual que ha hecho de México el segundo país con mayor número de crímenes por homofobia en el mundo. Ante la eterna ofensiva eclesiástica, las *iconodisidencias* operan como armas de defensa que actualizan antiguas tradiciones para evidenciar las

⁸⁸ “Boletín del Día Mundial del sida” (México: CENSIDA, 2017), consultado el 4 de enero de 2018. https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/275582/Boletin_D_aMundial2017.pdf.

⁸⁹ “¿Por qué la Iglesia se opone a la iniciativa del Presidente que promueve el „matrimonio igualitario“?”, *Desde la Fe* (agosto 2016), consultado el 4 de enero de 2018. <http://www.desdelafe.mx/apps/article/templates/?a=6874>.

contradicciones en el actuar de la milenaria institución y su incapacidad para hacer frente a los retos actuales.

FUENTES DE CONSULTA

- Acosta Ugalde, Lucía Elena. “Exvotos y retablos mexicanos. De los actos de fe al enunciado plástico”. *Acta Universitaria*, vol. 23, núm. 6 (noviembre-diciembre 2013).
- Aguilar García, Teresa, *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro, 2013.
- Agustín, José, *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1982 a 1994*. México: Debolsillo, 2015.
- Ahmed, Sara, *La política cultural de las emociones*. México: UNAM, PUEG, 2014.
- Bellatin, Mario, *Salón de Belleza*. México: Tusquets Editores, 1999.
- Benjamin, Walter, *Escritos franceses*. Amorrortu: Buenos Aires, 2012.
- Bertrán, Antonio. “Hacíamos obras que maravillaban”. *Reforma*, 27 diciembre 2004.
- Blas Galindo, Carlos. “Cultura artística y homosexualidad”. En *Ex profeso: recuento de afinidades*. México: Círculo Cultural Gay, 1989.
- Boletín del Día Mundial del sida*. México: CENSIIDA, 2017). Consultado el 4 de enero de 2018. https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/275582/Boletin_D_aMundial2017.pdf.
- Cortés, José Miguel G. “El cuerpo de la ciudad: mapas del deseo”. En *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010*, Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés. Madrid: Egales, 2014.
- Cortés, José Miguel G. “Silencio = muerte. Los grupos de activistas españoles frente a la moralización del SIDA”. En *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA*, ed. Juan Vicente Aliaga y Jose Miguel G. Cortés. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1993.
- Debroise, Olivier. “Me quiero morir”. En *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*, ed. Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina. México: UNAM, Turner, 2014.
- Diez, Jordi. “El movimiento lésbico-gay, 1978-2010”. En *Los grandes problemas de México. Relaciones de Género*, coord. Ana María Tepichin, Karine Tinat y Luzelena Gutiérrez. México: El Colegio de México, 2010.
- Diccionario Akal de Arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Monterrey: UANL, 2016.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor. “Los mecanismos cómicos de la homofobia en algunos programas de televisa”. En *La cuestión del odio. Acercamientos interdisciplinarios de la homofobia en México*, coord. Héctor Domínguez Ruvalcaba. México: Universidad Veracruzana, 2015.
- Eckmann, Teresa. *Neo-Mexicanism: mexican figurative painting and patronage in the 80s*. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 2010.

- Estrada, Ana Luisa. *El sida y su imagen en México a partir de los carteles de prevención*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, CUCSH, 2014.
- García Reyes, Fidel. “Representaciones del VIH/SIDA y homosexualidad en la obra del Taller de Documentación Visual (1984-1999)”. Tesis de maestría: El Colegio de México, 2014.
- Gélis, Jacques. “El cuerpo, la iglesia y lo sagrado”. En *Historia del cuerpo I, del Renacimiento a la Ilustración*, coord. Georges Vigarello. Madrid: Taurus, 2005.
- Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.
- Hall, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos I (A-H)*. Alianza: Madrid, 2003.
- Hernández, Juan Jacobo. “25 años de presencia comunitaria en la respuesta al VIH y al SIDA en México”. En *25 años de SIDA en México. Logros, desaciertos y retos*, ed. José Ángel Córdova, Samuel Ponce de León y José Luis Valdespino. México: Secretaría de Salud, CENSIDA, 2009.
- Jensen, Robin Margaret. *Understanding Early Christian Art*. New York: Rutledge: 2000.
- Kittredge, Cherry y Douglas Blanchard. *The Passion of Christ: a gay vision*. Berkeley; Apocryphile Press, 2014.
- Laguarda, Rodrigo. *Ser gay en la ciudad de México. Lucha de representaciones y apropiación de una identidad, 1968-1982*. México: CIESAS, Instituto Mora, 2010.
- Magaña Moreno, Rafael Gandhi. “Las políticas de la Iglesia Católica hacia los homosexuales: el monstruo que hay que destruir”. En *La cuestión del odio. Acercamientos interdisciplinarios de la homofobia en México*, coord. Héctor Domínguez Ruvalcaba. México: Universidad Veracruzana, 2015.
- Martín Hernández, Rut. “El cuerpo enfermo. Una aproximación al arte sobre VIH/SIDA”. Tesis de doctorado: Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- Martínez Carmona, Carlos Arturo. “La Institucionalización del Movimiento Lésbico, Gay, Bisexual, Transgénero y Travesti en la Ciudad de México (1978-2013)”. Tesis de doctorado: FLACSO, Sede Académica México, 2015.
- McCaughan, Edward J. “Art, Identity and Mexico’s Gay Movement”. *Social Justice*, vol. 42, núm. 3-4 (Fall-Winter 2016).
- Mogrovejo, Norma. *Un amor que se atrevió a decir su nombre. La lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos homosexual y feminista en América Latina*. México: Plaza y Valdez, 2000.
- Mondragón, Jorge Mercado. “Intolerancia a la diversidad sexual y crímenes por homofobia. Un análisis sociológico”. *Sociológica*, vol. 24, núm. 69 (enero-abril 2009).
- Monsiváis, Carlos. “Del ‘misterio de la iniquidad del mal’ (Crónica de una cruzada homofóbica)”. *Letra S*, (marzo 2010). Consultado el 20 de diciembre de 2017. <http://www.v1.letraese.org.mx/2010/03/del-‘misterio-de-la-iniquidad-del-mal’-cronica-de-una-cruzada-homofobica/3/>.

- Monsiváis, Carlos. “La emergencia de la diversidad: las comunidades marginales y sus batallas por la visibilidad”. En *Qué se abra esa puerta: crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. México: Paidós, 2010.
- Monsiváis, Carlos. “Los espacios marginales”. En *Qué se abra esa puerta: crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. México: Paidós, 2010.
- Monsiváis, Carlos. “Los gays en México: la fundación, la ampliación, la consolidación del ghetto”. *Debate Feminista*, año 13, vol. 26 (octubre 2002).
- Mosquera, Gerardo. “El síndrome de Marco Polo. Algunos problemas alrededor de arte y eurocentrismo”. En *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010.
- Naranjo Ferrari, José. “Ocaña, artista y mito contracultural. Análisis de la figura y el legado de José Pérez Ocaña (1943-1983) como testimonio y producto sociocultural de la transición española”. Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla, 2013.
- Navarrete, Alejandro, “La producción simbólica en los ochentas”. En *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*, ed. Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina. México: UNAM, Turner, 2014.
- Olivos, Leonardo. “Homoerotismo, SIDA y memoria: la historia de los cuerpos”. En *Corporalidades*, coord. Maya Aguiluz Ibarquén y Pablo Lazo Briones. México: UNAM, 2011.
- Owens, Craig, “The Allegorical Impulse. Toward a theory of postmodernism”. En *Beyond Recognition. Representation, power and culture*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- Rodrigo Parrini, Rodrigo y Alejandro Brito. *Crímenes de odio por homofobia. Un concepto en construcción*. México: Instituto Nacional de Desarrollo Social y Letra S, 2012.
- Partida Tayzán, Armando. “La teatralidad actual de la Pasión en Iztapalapa”. *América sin Nombre*, núm. 8 (diciembre 2006).
- Pellizzi, Francesco. “¿Zapatistas y guadalupanos? Comentarios sobre neomexicanismos en los años ochenta”. En *¿Neomexicanismos?: ficciones identitarias en el México de los ochenta*. México: Amigos del Museo de Arte Moderno, 2011.
- Peralta, Braulio. *Los nombres del arcoiris. Trazos para redescubrir el movimiento homosexual*. México, CONACULTA, Nueva Imagen, 2006.
- Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato, tomo I, siglos XVI, XVII y principios del XVIII*. México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1992.
- ¿Por qué la Iglesia se opone a la iniciativa del Presidente que promueve el “matrimonio igualitario”? *Desde la Fe* (agosto 2016). Consultado el 4 de enero de 2018. <http://www.desdelafe.mx/apps/article/templates/?a=6874>.
- Rea Tizcareño, Christian . “Iglesias incluyentes. Creer en dios y ser sexualmente diverso”, *Letra S*, núm. 203 (junio 2013). Consultado el 26 de diciembre de 2017. <http://www.jornada.unam.mx/2013/06/06/ls-central.html>.

- Reyes Palma, Francisco. *Julio Galán: el juego de las profanaciones*. México: Centro Nacional de las Artes, 1998.
- Robin Pare, Alena Lucía. “Devoción y patrocinio: el Vía Crucis en Nueva España”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Robin Pare, Alena Lucía. “Los Cristos del México virreinal: sufrimiento, desnudez y sanción de imágenes”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Rodríguez Peinado, Laura. “La Crucifixión”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, no. 4 (2010).
- Roque, George. “Recyclage: terminologie et opérations”. En *L’image recyclée*, dir. Georges Roque y Luciano Cheles. París: PUPPA, 2013.
- Rosen, Aaron. *Art + religion in the 21st century*. London: Thames and Hudson, 2017.
- Salinas Hernández, Héctor Miguel. *¡Eeehhh puto! Violencia homofóbica en el fútbol, espectáculo del siglo XX*. México: Voces en Tinta, 2017.
- Salinas Hernández, Héctor Miguel. *Políticas de disidencia sexual en México*. México: CONAPRED, 2008.
- Sebastián López, Santiago. *Mensaje del arte medieval*. El Almendro: Salamanca, 1984.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*- México: Debolsillo, 2011.
- Strikovsky, Sandra. “Tabú y estigma en el discurso alrededor del SIDA: un análisis de textos desde un enfoque multidimensional”. Tesis de maestría: UNAM, 2008.
- Taller de Documentación Visual*. México: UNAM, 2004.
- Vargas Cervantes, Susana. *Mujercitos*. Barcelona: RM Verlag, 2014.
- Vargas Cervantes, Susana. “Retablos: emociones, afectos y cuerpos en subversión”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, núm. 4, año 2 (diciembre 2010).
- Vargas Cervantes, Susana. “Saliendo del clóset en México: ¿queer, gay o maricón”. En *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*, coord. Rodrigo Parrini y Alejandro Brito. México, PUEG, UNAM, 2014.
- Vera, Rodrigo. “El closet de la sacristía”. En *Una exposición, varias exposiciones, un tiempo de inauguraciones: 15 años de la Semana Cultural Lésbica-Gay*. México: UNAM, Museo Universitario del Chopo, Círculo Cultural Gay, 2002.
- Varios Autores. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- Vischer, Robert. “On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics” En *Empathy, Form and Space: problems in German aesthetics, 1873-1893*, ed. Mallgrave and Ikonomou. Santa Monica: The Getty Center for History of Art and Humanities, 2000.

INDICE

Advertencia	4
Introducción	6
I. Entre la tradición y la transgresión	9
El dios hecho imagen	9
Sangre, crucifixiones y <i>mariconerías</i>	15
En la tierra del tequila y el nopal	19
II. Cristo-sidoso	23
Sida y activismo artístico	23
“Amad, pues, a vuestros enemigos...”	28
III. Cristo-puto	36
Miguel Cano y la Semana Cultural Lésbica-Gay	36
El viacrucis de los <i>putos</i>	39
Consideraciones finales	53
Fuentes de consulta	58
Índice	62