

# Trabajo de Fin de Grado



---

**Universidad de Valladolid**

## Facultad de Filosofía y Letras

Más allá de la normatividad: Representaciones de masculinidades disidentes en la fotografía de los siglos XIX y XX

Autor: Carlos Muñoz López

Tutor: María Victoria Alonso Cabezas

Cotutor: Ramon Pérez de Castro

Titulación: Grado en Historia del Arte.

Diciembre 2022

Más allá de la Normatividad: Representaciones de masculinidades disidentes en la fotografía de los siglos XIX y XX

Carlos Muñoz López.

## Contenido

1.Motivaciones y objetivos. ....	4
2.Metodología.....	4
3.Los Men’s studies y estado de la cuestión.....	5
4. Expresión de género en la retórica del poder en los siglos XVIII- XX.....	7
5.Cambios sociales y expresiones de género del siglo XVIII-XX.....	9
6. Las primeras muestras fotográficas de masculinidades disidentes en el mundo occidental.	11
7. Las masculinidades de la primera mitad del siglo XX:.....	18
8. La fotografía de guerra como vehículo para entender la masculinidad militar y la dinámica de género de la Primera Guerra Mundial. ....	21
9.La “masculinidad equívoca” del grupo Dadá de Nueva York:.....	24
10.La androginia y el travestismo en el Surrealismo.....	30
11.La masculinidad de la Segunda Guerra Mundial.....	35
12.La representación de la masculinidad en los años de Posguerra.....	39
13.Nuevas masculinidades años 60 y 70.....	45
14.Los disturbios de Stone Wall.....	48
15.Las masculinidades de las décadas de los 80 y 90.....	50
16.Conclusiones.....	58
17.Bibliografía.....	59

## 1. Motivaciones y objetivos.

Desde muy temprano dos de mis intereses principales han sido el arte y las humanidades, y siempre he reflexionado mucho acerca de quién creaba el arte y los temas tratados en este. Siempre me he preguntado qué definía a un artista prestigioso, quiénes eran esos sujetos y por qué gozaban de dicho prestigio. Estas preguntas me hicieron ver que el ámbito del arte es preeminentemente masculino y destinado y ejecutado por una clase social alta, y que cuestiones como la etnia, la clase y por supuesto, el género eran determinantes para acceder a él, tanto desde el lado creativo como desde el del comitente. Todo esto me ha conducido a preguntarme qué pasaba en atmósferas artísticas más allá de la academia o de las convenciones sociales, pues esta creación alternativa, disidente, también resulta interesante para mí. Finalmente acabé por pensar en todos aquellos hombres y sujetos masculinos que disponían de características más allá de la norma y a modo de objetivo me propuse hallar respuesta a las siguientes preguntas: de qué manera se enfrentaban a la creación, qué canales emplearían para la difusión de su arte y cuáles serían sus motivaciones, así como los temas predilectos, dónde hallarían referentes o inspiración si su propia naturaleza y existencia era rechazada por la sociedad. Todas estas preguntas eran importantes, pero quería afrontarlas de la manera más cercana posible, quería que estas cuestiones fuesen tratadas a través de los artistas que creasen y hablaran de la masculinidad desde realidades o visiones disidentes y propias.

## 2. Metodología

Al entender el tema que quería tratar, comprendí que lo primero que debía hacer era acercarme a estudios o disciplinas que me harían pensar cómo aproximarme a las masculinidades disidentes. Desde luego la lectura de los principales textos de la teoría de género resultan indispensables para tener un buen fundamento y base teórica. De tal modo, acabé leyendo bastante teoría feminista, y textos que se enmarcan en lo que hoy llamamos *Men's Studies*; autores como Judith Butler, Simone de Beauvoir, Conell, o Tosh, son autores que resultan relevantes en esta primera fase de consulta bibliográfica. Bien es cierto que este acercamiento a la teoría de género es apropiado como algo para sentar las bases, no obstante, también cabe mencionar la constante y recurrente consulta a artículos de investigación de índole muy diversa, pero que siempre aportaban una perspectiva crítica, razonada y

actualizada, ayudándome así a entender la evolución de la terminología y los paradigmas más controvertidos y complicados. Autores como Nerea Aresti, Martínez Oliva, Linda Nochlin, son algunos de los que más me han ayudado a acercarme a ese discurso más revisado de la teoría de género y de las masculinidades. No obstante, el hecho de tratar todas estas nociones de género aplicadas al arte y a la cultura visual, en ocasiones resultó complejo por la naturaleza reciente de estos estudios, sin embargo, nuevamente Martínez Oliva, u otros autores como Ernst Van Alphen, Fernando López Rodríguez, Brikwell, Caroline A. Jones o Diana Alfonso Saldaña, han supuesto un evidente y claro ejemplo de cómo conciliar las ciencias sociales y los estudios de género con el mundo de la cultura y el arte.

Por otra parte, al haber realizado la mayor parte de este trabajo mientras llevaba a cabo mi movilidad ERASMUS, la consulta presencial de ejemplares en lengua italiana, así como la anglosajona, ha sido de vital importancia. Y por último también cabe destacar el laborioso trabajo de campo realizado visitando exposiciones de muy diversa temática, con el fin de ampliar mi cultura visual y para introducir nuevas referencias, tanto en este trabajo como en mi propio imaginario, no obstante, la consulta de archivos de imágenes online, así como las direcciones web de instituciones culturales y museísticas, han sido empleadas de manera recurrente como apoyo visual y herramienta de trabajo.

### **3. Los Men's studies y estado de la cuestión**

Los *Men's studies*, nacen entre los años 50 y 70, dependiendo del ámbito geográfico, a raíz de los estudios feministas y desde una perspectiva de entender el rol de lo masculino en la sociedad, así como diversos sistemas y dinámicas de opresión y, como parte del binomio inseparable de lo masculino y lo femenino, pues tal y como nos adelanta Martínez Oliva, durante gran parte de la historia europea, hasta bien entrada la Edad Moderna el género de las mujeres era visto como una declinación del masculino<sup>1</sup>, por ello es imprescindible entender la relación conceptual de hombre mujer, o masculino y femenino como interdependiente.

Primero de todo, es importante esclarecer el significado de masculinidad hegemónica. Dicho término hace referencia a una serie de estructuras sociales, ideológicas, políticas, económicas y familiares que regulan un orden que participa del sistema. La masculinidad hegemónica se denomina como tal por haber disfrutado de una aceptación sobre otras pautas de

---

<sup>1</sup> Martínez Oliva 2005,8-25.

comportamiento o expresión; socialmente es la más valorada, y la que se ha impuesto como estructuradora en nuestra sociedad.

Connell<sup>2</sup> describe la masculinidad hegemónica como la forma de masculinidad minoritaria, que representa lo que en el momento es digno y se espera de un hombre y subordina a la mujer y a la sociedad, y por tanto las masculinidades disidentes, serán todas aquellas que, por motivos de clase, orientación sexual, sexo, o meras preferencias de comportamiento y moral, salen de ese rígido corsé. En adición debemos decir que no existe una única masculinidad hegemónica, sino que a lo largo de la historia y dependiendo del lugar geográfico será diversa. No obstante, sí que es cierto que al menos, respecto a occidente, podemos hablar de una serie de características, las cuales son asumidas como el canon de comportamiento de un sujeto varón. Estas categorías, a mi modo de ver, aparecen bastante bien sintetizadas en el estudio de la Universidad de México: *La homofobia y su relación con la masculinidad hegemónica en México*<sup>3</sup>. En este artículo se hace una clasificación de los rasgos histórica y culturalmente asumidos como modelo de moral para la población masculina; por sintetizar brevemente, este estudio afirma que el precepto del comportamiento masculino espera un comportamiento de naturaleza instrumental en el que las pautas positivas son la cooperativa, la egocéntrica y la orientación al logro, algunas características propias de dichas pautas son: la responsabilidad, el orden, la valentía, el riesgo, la determinación, la competencia, y la tenacidad; mientras tanto las pautas negativas se subdividen en tres y se clasifican en machismo, rebeldía social, autoridad, las cuales se disgregan en caracteres como: violencia, rudeza, agresividad orgullo o dominación.

Otra definición de masculinidad hegemónica aportada por Bonino es:

No es solo una manifestación predominante, sino que tal queda definida como modelo social hegemónico que impone un modo particular de configuración de la subjetividad, la corporalidad, la posición existencial del común de los hombres y de los hombres comunes, e inhibe y anula la jerarquización social de las otras masculinidades.<sup>4</sup>

Estos factores anteriormente citados nos pueden dar una idea aproximada de los valores fundamentales de la masculinidad a lo largo de la historia, valores que han sido estudiados por profesionales como Nerea Aresti; quien examina y realiza un repaso de la historia de la masculinidad española, además, reconoce una inserción de dicha historia de la masculinidad a la historia sociopolítica y asume características muy similares a las citadas anteriormente con

---

<sup>2</sup> Connell, 2005.

<sup>3</sup> Lozano Verduzco 2011.

<sup>4</sup> Bonino 2003.

el estudio de la Universidad de México; por otra parte Tosh analiza el concepto de masculinidad hegemónica reconociendo los privilegios del hombre<sup>5</sup>, o Goldenberg, que explica la masculinidad y la feminidad de una interesante manera, pues analiza dichos roles de género y sociales a través de los campos de concentración nazis, y de esta manera deconstruye y evidencia la teoría de género tradicional y arcaica, pues demuestra que la fortaleza biológica de las mujeres resulta mayor en los campos de concentración nazi, que la de los hombres, relativizando y desestimando la idea de la fortaleza supremacista del hombre<sup>6</sup>.

Pero realmente determinar los límites de la masculinidad no es en absoluto tarea fácil, pues como todo constructo cultural es variante. Es por ello por lo que los criterios de moral, y por extensión los estéticos toman un rumbo totalmente diverso, pues tal y como dijo Judith Butler:

El género es algo performativo... En este sentido puede entenderse el sexo y el género como una construcción del cuerpo y de la subjetividad fruto del efecto performativo de una repetición ritualizada de actos que acaban naturalizándose y produciendo la ilusión de una sustancia, de una esencia<sup>7</sup>.

#### **4. Expresión de género en la retórica del poder en los siglos XVIII- XX**

Este hecho de que el género es algo performativo se puede entender de forma clara comparando el famoso retrato realizado por el artista Hyacinthe Rigaud del monarca Luis XIV (fig1), con cualquier retrato fotográfico del gobernante de los Estados Unidos Franklin D. Roosevelt (fig2). En el retrato del monarca francés el valor estético principal es la suntuosidad como máxima, ya que dicha característica revela la naturaleza divina de la monarquía francesa. Además, en dicha obra pictórica apreciamos la presencia de una peluca, típica de la Francia del XVII y XVIII. Indagando aún más en su vestimenta, también es posible percibir textiles animales exóticos y llamativos para el ojo occidental y, aparece calzado por unos tacones. En contraste, los retratos de Roosevelt suelen disponer de una sobriedad acentuada, con fondos totalmente lisos y una importancia del retrato de busto, donde se busca plasmar la importancia de la personalidad, son de una frialdad emocional y postural bastante destacables; se huye de cualquier detalle estéticamente sobre desarrollado. En definitiva, estamos hablando de dos retratos muy alejados en el tiempo, obviamente los cambios morales y sociales fueron

---

<sup>5</sup> Tosh 1994, 179-202.

<sup>6</sup> Myrna 1990.

<sup>7</sup> Duque 2010, 88-95.

Más allá de la Normatividad: Representaciones de masculinidades disidentes en la fotografía de los siglos XIX y XX  
Carlos Muñoz López.

profundos, y vertebrales, sin embargo, estos dos retratos disponen de un punto en común a tener en cuenta, ambos retratos muestran a los máximos dirigentes de dos potencias. Ese hecho de ninguna manera es superficial, pues son las sociedades de territorios erigidos como potencias a los que el resto de las culturas toman como referente o guía. Ambos retratos tratan de representar a una figura de poder, pero lo que es más que evidente es que los códigos para enfatizar el poder y la masculinidad de los individuos son totalmente diversos y alejados entre sí. Es tanta esta distancia entre modelos de representación de poder y de masculinidad que podríamos afirmar que la estética del monarca francés hoy es más cercana a la de los travestis que a la imagen que esperaríamos de un hombre canónico.



Figura 1: Retrato de Luis XIV, Hyacinthe Rigaud  
1701. Wikicommons



Figura 2 :Franklin D. Roosevelt, León A. Perskie ,  
1944. Wikicommons

Además, también resulta llamativo, la duración en el tiempo de este tipo de estética para representar a los monarcas franceses, pues los sucesores, Luis XV y Luis XVI también adoptaron toda esta poética e iconografía del poder para ser representados, claro ejemplo de ello son los retratos de dichos monarcas realizados por François Hyacinthe Rigaud y por Antoine-François Callet, respectivamente. Bien es cierto que, aunque prevalece en el tiempo, la importancia social y la influencia de la estética de la realeza francesa va perdiendo fuelle debido al continuo y paulatino avance de la burguesía.



## 5. Cambios sociales y expresiones de género del siglo XVIII-XX

Seguramente uno de los sucesos sociales más relevante para el desarrollo de los siglos XIX y XX es la Revolución Francesa. Al pedir la población burguesa sus derechos elementales, se encontraron con el dilema de si incluir a la población femenina o no en esta conquista social y humana. Sin embargo, tal y como todos sabemos la declaración realizada tras la primera etapa de la revolución francesa aprobada en el 1789,<sup>8</sup> fue *la Declaración de los Derechos Fundamentales del Hombre y del Ciudadano*, refiriéndose al hombre exclusivamente como sujeto masculino. Esto entre otras cosas generó una progresiva relegación de la mujer al ámbito doméstico, sobre todo en las esferas burguesas. Algunos autores también apuntan a un incremento de la violencia doméstica del hombre hacia la mujer durante todo el siglo XIX<sup>9</sup>. Aparte de esto, la Revolución Francesa cambió la moral del hombre francés, pues el sistema social de Francia terminó por repudiar la sensibilidad del rococó., es por ello por lo que, tras este cambio de paradigma moral, se tendió a unas conductas más discretas, pues el hombre adquirió códigos alejados de ese espíritu exagerado e histriónico de la corte de Luis XIV, con todas las consecuencias que esto acarrea: conducta más sosegada, representaciones artísticas menos expresivas y configuración de una teoría de los roles de género restrictiva. Esto supone una exaltación del modelo de virtuosismo, que bebe del ideal clásico concretamente de la filosofía aristotélica,<sup>10</sup> por el cual en el hombre prima el intelecto a la emoción (alma racional- alma irracional) con el fin de controlarse como individuo, pero también a la sociedad como mecanismo, y por ello el hombre debe recibir esta educación desde la niñez. Este aspecto educativo, relegado exclusivamente a la población masculina, determinó que la femenina tuviese que hacer grandes esfuerzos para poder acceder a una educación académica cercana a la que recibían los hombres. Linda Nochlin, enfatiza bastante en este concepto de la diversificación educacional de carácter académico dependiendo del género, sobre todo se centra en lo relativo a las artes, pero lo extiende al resto de las áreas del conocimiento y disciplinas<sup>11</sup>.

Por otra parte, a finales del siglo XIX, con la Segunda Revolución Industrial, las mujeres empiezan a ocupar trabajos tradicionalmente masculinos como los relacionados con labores administrativas<sup>12</sup>, además también ocupan de manera más generalizada puestos de trabajo del emergente tejido proletario, no obstante, siempre asistimos a una escisión por géneros en

---

<sup>8</sup> Marra 2001

<sup>9</sup> Tosh, 1994

<sup>10</sup> Margot, 2008

<sup>11</sup> Nochlin 1994, 20-23

<sup>12</sup> Tosh 1994, 179-202.

este mundo laboral. Este hecho de la inserción de la mujer al mercado laboral supone un importante cambio en la idea de familia tradicional en lo social y por supuesto en lo económico<sup>13</sup>. Bien es cierto que, en el trascurso de ambas Guerras Mundiales, la mayoría de cabezas de familia masculinas tuvieron que abandonar sus vidas cotidianas para servir a sus naciones como militares, y dejando un gran número de puestos de trabajo desocupados, por ello las mujeres comenzaron a ocupar puestos de trabajo que previamente eran solo ocupados por hombres<sup>14</sup>. Al respecto resulta bastante interesante el artículo de *Medical women at war*, donde se analiza cómo la formación de mujeres sanitarias durante la Primera Guerra Mundial se duplicó debido a la necesidad que el propio conflicto bélico provocó<sup>15</sup>.

Es ante este cambio de mentalidad, cuando el concepto de hombre se comienza a tambalear, porque ya no es el único que puede sacar a la familia adelante y por extensión, no es el único que puede orientarse hacia el logro profesional. Es importante recalcar que este aspecto de restringir solo al hombre la posibilidad de sacar a la familia adelante era algo de clase, pues es un concepto que nace y afecta de manera muy concreta a las sociedades burguesas, pero que se ha integrado en la moral patriarcal más básica “El obrero desprecia la delicada masculinidad de la clase media alta, mientras que la clase alta ve como signo de escasa masculinidad, que el obrero no pueda sacar a su familia adelante”<sup>16</sup>. Bien es cierto, que, aunque sea un precepto que afecte de manera casi exclusiva a la burguesía, debemos de entender el continuo avance social y la influencia de esta clase social a partir del XIX, por lo que se puede entender que estas ideas serán asumidas en el trasfondo de la moral de la sociedad de aquel entonces. Ciertamente, resulta difícil excluir el discurso de clase del discurso de género.

Precisamente es este conflicto el que después de las Guerras Mundiales hace plantearse a las sociedades occidentales las fronteras entre género, sexo, masculinidad, feminidad... y con todo esto gana firmeza y fuerza la teoría feminista tal y como la conocemos hoy en día, en ocasiones vinculadas a la ideología marxista, pero también comienza a ser introducida en la mentalidad liberal.

Todos estos cambios harán que a lo largo del siglo XX se trate de reestructurar, incluso de recuperar y reinterpretar la idea de hombre.

---

<sup>13</sup> López Rodríguez 2020.

<sup>14</sup> Offensant 2014.

<sup>15</sup> Leneman, 2012.

<sup>16</sup> Tosh 1994, 179-202.

## 6. Las primeras muestras fotográficas de masculinidades disidentes en el mundo occidental.

A lo largo del siglo XIX, casi intrínseco al nacimiento de la fotografía nació la fotografía erótica.

Es importante destacar el hecho de que esta fotografía a pesar de ser exitosa, sobre todo en entornos liberales, se realizaba en climas de clandestinidad, pues moralmente, la fotografía erótica aún seguía siendo bastante reprobable.<sup>17</sup> Si nos centramos en la fotografía homoerótica, uno de los principales y primeros exponentes es el alemán Wilhelm von Gloeden, quien viajó al sur de Italia en busca de un ambiente más exótico y liberal. Una vez allí realizó fotografías de jóvenes sicilianos con actitudes eróticas, en donde se aprecia una clara intención corporal y gestual de seducir al espectador; para ello, el fotógrafo hace posar a los modelos con actitudes tomadas del manierismo italiano, así como de la propia antigüedad clásica, por lo que dichas fotografías, aparte de disponer de un carácter erotizado, también disponen de cierto tinte nacionalista italiano, y nos sumerge en un mundo idílico. La historiografía de Sicilia cuenta cómo la desnudez masculina era algo bastante frecuente hasta bien entrada la adultez, esto entre otras cosas se debe a la pobreza en la que se veía sumergida dicha población, pues su escasez de recursos les obligaba a realizar muchas de las acciones íntimas como las relativas al aseo, en la misma calle<sup>18</sup>. Fue este factor y esta idealización de la cultura clásica lo que permitió a von Gloeden alcanzar de un éxito laboral más allá de la clandestinidad, pues el fotógrafo encontró la excusa de la herencia clásica para poder representar el desnudo masculino con descaro.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Rivera Ávila 2020.

<sup>18</sup> Zampetti 2001.

<sup>19</sup> Martínez Oliva 2005.



Figura 3: Chico con pavo Wilhelm von Gloeden, entre 1895 y 1900. Getty Museum Collection.



Figura 4: Chico con lirios, Wilhelm von Gloeden, entre 1890 y 1914. Getty Museum Collection.

Otro artista que comienza a indagar en la temática homoerótica fuera de Europa es Robert Gant. El fotógrafo neozelandés tiene una gran admiración por Thomas Eakins, pintor que se aproximó al realismo fotográfico. El mismo Eakins dijo: “tan solo existe una cosa más bella que el desnudo femenino, y esa es el desnudo masculino”<sup>20</sup>. Por otro lado, Robert Gant se caracteriza por ser un gran fotógrafo que dispone de una sensibilidad bastante moderna y muy alejada de aquella fotografía victoriana definida por la seriedad y rigidez; Gant busca la esfera privada<sup>21</sup> para desarrollar su trabajo y aportar comodidad al modelo. Incluso en sus primeras fotografías podemos apreciar a modelos masculinos recostados unos sobre otros, en actitudes de compañerismo amoroso, o de camaradería, de esta forma el fotógrafo neozelandés configura modelos de representación homosexual arquetípicos como pueden ser: el erotismo a través de la idea de camaradería, el amigo romántico, el hombre travestido o el marinero<sup>22</sup>. Además, Gant emplea desde su primera etapa recursos como el collage fotográfico, aportando a su obra un interesante carácter moderno.

En la fotografía de primera etapa de Gant, es fundamental entender la importancia del medio rural, concretamente el de la región de Wairarapa, donde los hombres comprendían la mayor

---

<sup>20</sup> Calvo Santos 2016.

<sup>21</sup> Photographs 2007.

<sup>22</sup> Brickwell 2010.

parte de la población, y disponían de unos códigos alejados de los de las grandes metrópolis de cultura anglosajona victoriana. Tal y como enuncia Anthony Rotundo, en este siglo XIX, era muy frecuente en estas sociedades tan segregadas por género, que los hombres entablasen relaciones amistosas de una acentuada intimidad y cercanía. Dichas relaciones disponían, de un carácter, íntimo, sexual, y romántico; sin embargo, el sacramento del matrimonio obligaba a terminar con este tipo de lazos, o al menos a llevarlos en clandestinidad.<sup>23</sup> Es por ello por lo que este desenfado en la actitud de los modelos del que hablábamos anteriormente es más fácil de captar por el objetivo del fotógrafo.

Esto se ve de manera evidente en la fotografía de *Summer morning* (c 1889) (fig5) en la que el fotógrafo, inspirado por una obra pictórica del artista norteamericano Eakins, consigue captar una escena cotidiana y habitual en la vida de Wairarapa, en la que unos jóvenes de espaldas a la cámara aparecen disfrutando de un baño en lo que parece un lago, de tal manera que son perceptibles algunos semidesnudos y desnudos integrales. De este modo el fotógrafo, inspirándose en la obra de Eakins consigue dotar de una gran dignidad a una escena cotidiana de la vida rural.

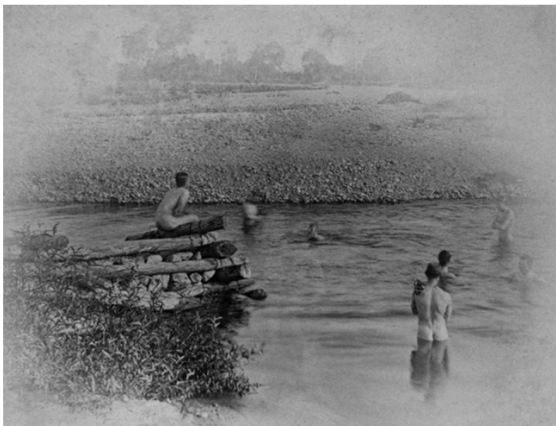


Figura 5: Summer morning, Robert Gant, 1889. Alexander Turnbull Library



Figura 6: Swimming, Tomas Eakins 1885. Google arts and Cultures.

Es curioso porque muchos de los fotógrafos que buscaban dicha temática homosexual, se centraban en la representación del cuerpo erotizado, pero siempre con una excusa para representarlo, con el fin de evitar determinados dilemas morales, por el contrario, la figura de Gant resulta de especial interés, pues más allá de buscar el mero desnudo o la mera masculinidad erotizada, se propone ahondar en esta tradición “homosocial” e indagar en la dinámica afectiva entre sujetos del mismo género. Es por ello por lo que este autor busca más el elemento emotivo e íntimo, y no se limita a la mera exaltación de la masculinidad del sujeto

---

<sup>23</sup> Anthony Rotundo 1994.

homosexual. Al mismo tiempo, también resulta de interés el hecho de que un autor del XIX, se centre en aspectos más transversales que la estética, pues más adelante, en el siglo XX con el triunfo de la representación de las masculinidades disidentes, o de la masculinidad misma, podremos comprobar cómo los museos y artistas buscan un mero modelo a quien retratar<sup>24</sup>, un medio, de alguna manera esa cosificación que se hace a lo largo de los siglos del cuerpo femenino, luego se reproducirá en los masculinos<sup>25</sup>, y es aquí donde yace el interés de Gant, pues supo retratar muchos aspectos psicosociales de una manera que al discurso del siglo XX le costará alcanzar.

Toda esta evocación a los aspectos líricos de la amistad masculina se puede apreciar en la foto de Gant titulada *Three men* (fig7) en la que tres hombres sentados, se muestran su afecto de una manera romántica, el hombre que se sitúa en la altura más elevada mira con descaro al espectador, mientras tanto, este mismo modelo con su mano abraza la cabeza del hombre dispuesto a una altura intermedia, el cual se corresponde con la figura de Gant. Es precisamente el propio fotógrafo el que representa con mayor intensidad la idea de amistad romántica, pues muestra una actitud de ensoñación placentera, mientras abraza al menor de los tres hombres, al mismo tiempo, muestra una actitud de felicidad, ahondando así en el aspecto psicosocial.



Figura 7: Three men, Robert Gant. Alexander Turnbull Library.

---

<sup>24</sup> Pastrana de la Flor 2019.

<sup>25</sup> Pastrana de la Flor 2019.

Pero sin duda encontramos mucho más acentuada este tipo de amistad romántica entre hombres, en otra de sus composiciones fotográficas, *Men embracing and kissing* (fig 9) en la cual aparecen dos hombres besándose en los labios, una muestra de afecto en toda regla, que recuerda en cuanto a la composición de los dos protagonistas, a la pintura de Octave Tassaert *Una familia desdichada o familia infeliz* (1854) (fig. 8). De algún modo el fotógrafo emplea la composición en la que una figura se muestra como protectora, y mientras permanece sentada, sostiene a otra. Bien es cierto que en la pintura de Tassaert, la madre y la hija se encuentran ante una situación de desesperación y siempre se deja abierta la puerta a la espiritualidad cristiana<sup>26</sup>, mientras que la fotografía de Gant simplemente muestra este afecto descarnado entre amigos con claras connotaciones homosociales. En esta comparación apreciamos que la representación del afecto entre individuos ha ido avanzando, pues en el siglo XIX la representación de las muestras de afecto descarnado entre individuos del mismo género se relegaba al afecto maternofilial, y en muy pocas ocasiones se representa a hombres mostrando ese acto de fragilidad emocional. Es cierto que en los retratos victorianos podemos encontrar parejas de amigos, pero la expresión del afecto dispone de códigos muy distintos, la emotividad es contenida, atiende al modelo de virtud, en el cual se reconoce en el hombre la capacidad de sentir, pero se le exige siempre controlar dicha emoción.



Figura 8: Una familia desdichada, Octave Tassaert, 1854. Alamy



Figura 9: Men embracing and kissing, Robert Gant. Alexander Turnbull Library.



Figura 10: La Trinidad, Durero, 1511. Banrepcultural.

---

<sup>26</sup> Robert 2012.

También nos encontramos en el siglo XIX con representaciones de muestras homoeróticas descarnadas como *la Fraternidad de los pueblos de Jules Dalou* (1883), sin embargo, aunque en esta obra se aprecia la presencia de dos hombres besándose de manera apasionada, debemos de reconsiderar dos aspectos; el primero es entender que se trata de una obra más cercana a la sensibilidad romántica, por lo que los códigos de género configurados en el neoclasicismo aparecen bastante desestructurados. El segundo aspecto tiene que ver con que no retrata la realidad, sino que se trata de una representación alegórica en la cual, de manera gráfica el autor busca representar los valores republicanos de unión, fraternidad y unión de los pueblos, es por ello por lo que no podemos hablar de una representación propiamente de temática homosexual, ya que la muestra de afecto entre dos hombres tan solo es un recurso simbólico<sup>27</sup>. Además de todo esto, en la fotografía de Gant es como si ciertos roles de las parejas heterosexuales se hubiesen transferido a esta composición fotográfica pues: “Hay una dimensión claramente erótica... Mientras que el que aparece sentado a mayor altura afirma su prerrogativa y dominio sexual, el más delgado invita a la mirada de su espectador, y su atención sexual”<sup>28</sup>. De esta manera es el hombre de mayor edad el que dispone de un papel más hegemoníamente masculino, demuestra fortaleza y templanza, mientras el menor dispone de una pose más “femenina” y con su actitud corporal, interpela al hombre mayor, y es dicho sujeto menor el que encarna el deseo sexual. Por el contrario, el sujeto de mayor edad dispone de esa pose protectora tan empleada en el arte cristiano por ejemplo en la representación de piedades o en el tipo iconográfico de “compassio patris”.

Resulta bastante interesante que, para la confección de dichas composiciones fotográficas, Gant se valga de referencias del arte clásico, pues en ocasiones se compara estos hombres con actitud ensoñadora con los faunos durmientes<sup>29</sup>. Este recurso de la herencia clásica como reclamo incluso hoy en día sigue siendo empleada en la representación de la homosexualidad<sup>30</sup>. Es por esto, entre otros factores, por lo que la fotografía homoerótica de dicho periodo es bastante relevante en este estudio de las masculinidades, pues están configurando tipos de representaciones que tendrán gran recorrido.

Así mismo, cabe recalcar que el aspecto clandestino de este tipo de fotografía permite a los artistas una experimentación más profunda, pues no deben rendir cuentas a los cánones académicos. Por otra parte, resultan interesantes estas piezas, por la autorrepresentación de la población masculina disidente, es decir por primera vez no vemos una representación del

---

<sup>27</sup> Cadet 1994.

<sup>28</sup> Brickwell, 2010.

<sup>29</sup> Brickwell 2010.

<sup>30</sup> Brickwell 2010.



hombre disidente como un sodomita o un sujeto al que ridiculizar, a través de estas obras fotográficas podemos entender las ambiciones, expectativas y sensibilidad de esta población. El sujeto masculino en estos ejemplos suele ser sujeto agente por la parte de la creación, y paciente por la parte del consumo y claro está, también por los modelos representados, los cuales no son tan solo cuerpos a los cuales admirar, si no la prueba fehaciente de una realidad más allá de la norma. Además también cabe resaltar que estas fotografías son posibles gracias a la cultura de la sexualidad, pues aunque moralmente sean reprobables para la sociedad de aquella época, también debemos de pensar que el disfrute sexual del hombre dispone de una aceptación social bastante más elevada que el disfrute sexual de la mujer; y es por este hecho que existen estas colecciones de fotografía homoerótica masculina, pues son hombres en poses eróticas, que buscan la aprobación y admiración masculina, bastante distinto a lo que ocurre con la figura femenina, cuya presencia en el arte es consecuencia de la mirada y visión masculina y en muy pocos casos de la femenina. Solo basta con pensar en la obra de Courbet de *El sueño de pereza y lujuria*, obra que, aunque dispone de un carácter lésbico y erótico evidente, la historiografía tradicional se ha esforzado por desvirtuar, hasta el punto de denominar a los dos sujetos femeninos como “amigas”. En esta obra de Courbet el aspecto erótico y lésbico está patente por el carácter de la obra, pues esta fue adquirida por el diplomático turco Jalil -Bey<sup>31</sup>, el mismo hombre que encargó la obra actualmente conocida como *El origen del universo* obra de carácter pornográfico. Esta también dispondrá de un carácter clandestino, pues jamás será mostrada en un recorrido expositivo hasta bien entrado el siglo XX, y aun así el pintor no elige representar dos mujeres mundanas, sino que justifica la creación de esta obra a través de dos alegorías femeninas, pues la moral con el desnudo femenino seguía disponiendo de un peso apabullante. Las diferencias entre la obra pictórica de Courbet y las obras fotográficas de Gant, a pesar de representar temáticas homosexuales, son más que evidentes. Primeramente, el neozelandés elige siempre sujetos cotidianos, incluso a él mismo o sus propias relaciones de amistad, mientras tanto Courbet busca la excusa de la representación alegórica. Por otro lado, es el propio Gant quien participa de estas representaciones, y eso conlleva consigo un ansia de autorrepresentación y de respeto hacia la temática homoerótica, mientras tanto, Courbet representa desde la otredad el tema lésbico y lo concibe para la excitación.

---

<sup>31</sup> Cirlot 2007.

## 7. Las masculinidades de la primera mitad del siglo XX:

Al contrario de lo que sucede con la representación homosocial y homoerótica en el XIX, en el inicio del siglo XX, la progresiva militarización de los estados modernos y el auge de las identidades nacionales de los territorios<sup>32</sup>, lleva consigo un triunfo de la masculinidad militar<sup>33</sup>, construcción más rígida en lo que respecta a expresión de género. Conceptos como el de la orientación al logro y fuerza, siempre vinculados con la imagen de la masculinidad normativa, pasan a ser características de las patrias, de alguna manera acudimos a una masculinización de los valores patrios.

Los hombres promotores y protagonistas de la guerra se desenvuelven en el clima de exaltación nacionalista que domina la Europa previa a la guerra, en la que proliferan los insultos despectivos hacia los vecinos y en la que se cree firmemente que la fuerza...” (concepto históricamente vinculado en exclusiva con lo masculino) “...es el único instrumento para resolver los conflictos.<sup>34</sup>

Todo este clima de nacionalismo exacerbado generó en la población una gran ansia por entrar en la guerra, las listas de aquellos que se comprometían a batallar eran extremadamente copiosas, el ánimo de la población de las naciones era de euforia, venganza y dominación, “El anuncio de la guerra, para mi estupor, suscitó más entusiasmo que desolación<sup>35</sup>”

El peso del espectro de la masculinidad militar será tan rotundo que será casi imposible encontrar representaciones de masculinidades disidentes, tanto en los años previos como en aquellos de la propia guerra, además, ante un conflicto bélico de estas dimensiones, la mayoría de producción humana creada en este momento, tendrán como tema principal la Gran Guerra.

---

<sup>32</sup> Ziemann 2016.

<sup>33</sup> Calleja Fernandez 2014.

<sup>34</sup> Calleja Fernandez 2014.

<sup>35</sup> Barthas 2014.



Figura11: Women of Britain say go, E J Kealey, 1615.

The British Library.



Figura 12: I want you for U.S. army, J.M. Flagg 1917.

Wikicommons.

De vital importancia resulta la publicidad que se realizó en estos años de la PGM. Tal vez la pieza publicitaria más relevante de este periodo sea la del *Tío Sam*<sup>36</sup> (Fig. 12), la cual fue ejecutada por J. M. Flagg con el fin de reclutar soldados para el conflicto bélico, en ella se puede ver la personificación del gobierno estadounidense a través de un hombre de avanzada edad, con una vestimenta alusiva a la bandera de la nación norte americana, todo esto acompañado del mensaje "*I WANT YOU FOR U.S. ARMY*". Esta publicidad no solo evidencia el clima de euforia y entusiasmo anteriormente comentado, sino que emplea una figura de poder, al tío Sam, varón anciano, el cual imparte respeto y autoridad. Al fin y al cabo, el tío Sam es tan solo una figura de la mítica<sup>37</sup> nacionalista estadounidense, sin embargo, resulta llamativo como se juega con dicha figura en estos años, así como lo relevante de la expresión de género en el campo de la publicidad. Otra de las piezas propagandísticas de la misma época es aquella emitida por el gobierno inglés: *Women of Britain say go* (Fig. 11). En esta pieza

<sup>36</sup> Requeijo, Sanz, & del Valle 2013.

<sup>37</sup> Qualter 1994.

publicitaria se nos presenta a tres mujeres de diversas edades, que miran por la ventana con una actitud esperanzadora, mientras al mismo tiempo, se despiden de los militares. Algunas interpretaciones sugieren que se trata de alegorías de la patria británica. Lo que es bastante esclarecedor, es que en estos dos carteles se nos presenta una manera muy distinta de encarnar el patriotismo y el entusiasmo de la guerra: por un lado, los hombres deben asumir el rol activo, encarar el conflicto de frente; sin embargo de las mujeres se espera el rol pasivo de alentar a la población masculina a acudir al combate, y permanecer en el ámbito doméstico hasta que la población masculina retorne.

Hablamos de una omnipresencia de hombres... los hombres están clasificados por el papel y la función social que tienen... mientras las mujeres son definidas en función de su relación con ellos... Son los valores propios de una época pasada que, a pesar de que la situación actual sea incomparable, en buena parte, y a veces de forma soterrada, aún perviven en nuestra cultura... La Gran Guerra fue un despliegue de masculinidad, de valores masculinos, presentados como superiores y distintos. Valores masculinos que se mostraban inmutables ante las consecuencias mortales de la guerra, ante el destrozado de vidas que esta supone<sup>38</sup>.

Es importante entender el papel de la publicidad analizada, pues el Estado americano y el inglés en aquella época se caracterizaban por un creciente espíritu capitalista<sup>39</sup>, y se valdrán de la publicidad no solo por su carácter comercial, sino que también dispondrá de una característica moralizante.

Igualmente, me gustaría hacer hincapié en algún aspecto más en cuanto a lo que se refiere a la masculinidad militar de esta primera Guerra Mundial, pues según Klemperer la masculinidad de esta Primera Guerra Mundial se caracterizará por una expresión más sobria y objetiva, algo bastante distanciado de lo que se experimentará con las masculinidades nazis y fascistas de la Segunda Guerra Mundial<sup>40</sup>.

En esta era del fin del Imperialismo Europeo, los hombres debían acometer la guerra desde el lado de conflicto, de la fuerza y desde el aspecto político, pero también debían disponer de una visión económica, ya que esta guerra es de los primeros conflictos bélicos en los que se concibe la política y la economía como partes inseparables, por ello el hombre militar o el hombre de guerra, también deberá disponer de dotes vinculadas con el campo económico. El

---

<sup>38</sup> Calleja Fernández 2014.

<sup>39</sup> Fukuyama 1998.

<sup>40</sup> Klemperer 2001.

hecho de entender la política y la economía como factores ligados, viene justificado por ese avance del espíritu capitalista que deja atrás la configuración de Antiguo Régimen.<sup>41</sup>

Aunque ciertamente resulte bastante paradójico se asiste a una inserción de la mujer al campo laboral, y es por ello por lo que se tiene que reestructurar la expresión de género femenina, tanto en lo moral, así como en aspectos, tan aparentemente superfluos como la vestimenta, pues si no había mujeres mineras, ¿cómo deberían ir vestidas a trabajar las mujeres a la mina?<sup>42</sup>.

## **8. La fotografía de guerra como vehículo para entender la masculinidad militar y la dinámica de género de la Primera Guerra Mundial.**

Será precisamente en la fotografía de guerra donde mejor podremos entender de una manera clarificada lo que quiere decir masculinidad militar y su expresión en el medio.

Una de las mejores fuentes para analizar la fotografía de guerra de esta época son los artículos del diario español ABC, en los cuales se recopiló una documentación gráfica del conflicto bélico durante la batalla de Somme bastante exhaustiva. Además, esta ofensiva de Somme no solo resulta relevante por la gravedad y crueldad de la contienda, pues fue una de las batallas que más muertes conllevó<sup>43</sup>, además esta batalla fue la primera de la Primera Guerra Mundial en la que se permitió a los fotoperiodistas acceder a línea de batalla para realizar diversos reportajes<sup>44</sup>. Estos documentos gráficos relativos a la batalla de Somme son de una gran riqueza, fueron de las primeras en su género en ser difundidas en medios periodísticos de masa<sup>45</sup>.

La Batalla del Somme fue el primer enfrentamiento bélico de la Gran Guerra representado de forma pormenorizada en los periódicos a través de la fotografía. Hasta entonces... las imágenes de las acciones en el frente llegaban a los lectores a partir de dibujos y pinturas. Gracias a los avances técnicos que permitían... la fotografía se consolidó como el medio ideal y más realista a la hora de acompañar los reportajes e informaciones que los periódicos dedicaban a la Batalla del Somme<sup>46</sup>.

---

<sup>41</sup> Calleja Fernández 2014.

<sup>42</sup> Calleja Fernández 2014.

<sup>43</sup> Gilbert 2014.

<sup>44</sup> Camarero Caladria y Visa Barvona 2013.

<sup>45</sup> Gilbert 2014.

<sup>46</sup> Camarero Caladria y Visa Barvona, 2013.



Figura 13: Portada de ABC del 7 de julio de 1916

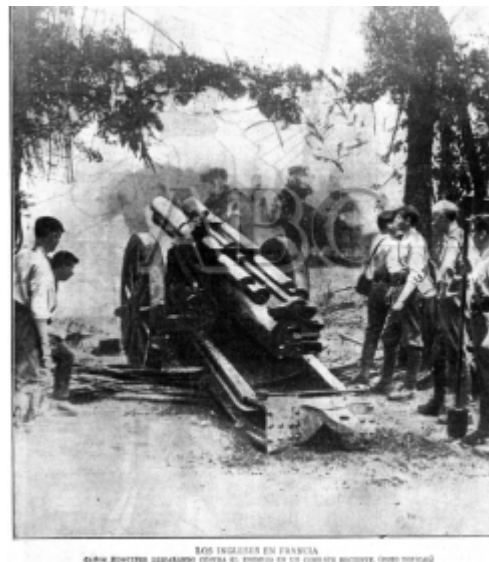


Figura 14: Portada de ABC del 25 de julio de 1916

A través del análisis fotográfico de la “cobertura gráfica que el periódico español ABC hizo de esta batalla entre el 1 y el 31 de julio de 1916 coincidiendo con el primer mes de enfrentamientos”<sup>47</sup>, podemos apreciar que en ella hay un total de 22 fotografías, de las cuales 2 representan lugares, en ellas podemos ver un pueblo y unas trincheras, en el resto siempre existe la presencia de personas. De estas 20 restantes; cuatro de ellas representan acciones cotidianas como descansar, comer u oficiar misa; otras dos representa dinámicas de poder en la que podemos apreciar visitas de autoridades al medio bélico; una fotografía distinta está más relacionada con el tema de la crueldad o la crudeza de la guerra, pues revela a unos soldados ingleses mostrando desperfectos ocasionados por las batallas; por último, las trece fotografías restantes, son de temática bélica o violenta, pues muestran acciones tales como disparar, cargar munición o mostrar armas.

Tal y como podemos ver en este reportaje, la mayoría de las imágenes catalogadas muestran actitudes violentas por parte de los individuos, pues aunque la mayoría del tiempo en la guerra los individuos no se hallen en el frente batallando, sí que es cierto que las imágenes que se muestran en los diarios de los militares, muestran a individuos realizando acciones completamente relativas a la guerra, asistimos así a una exaltación del carácter agresivo y violento de una sociedad, además la guerra esta relegada casi exclusivamente al hombre salvo en los casos que se requiera de una figura maternal o de cuidados<sup>48</sup>, por lo que la representación femenina será prácticamente inexistente. Bien es cierto que estas fotos muestran actitudes cotidianas,

<sup>47</sup> Camarero Caladria y Visa Barvona, 2013.

<sup>48</sup> Calleja Fernández 2014.



Figura 15: Portada ABC 22 Julio 1916

como puede ser la fotografía de *soldados comiendo*, sin embargo, estas, tan solo representan un 9.09% del total de la colección fotográfica recogida por el ABC, hecho que refuerza aún más el carácter violento, agresivo, de orientación al logro de la guerra, aspectos vinculados una vez más con la masculinidad hegemónica<sup>49</sup>. Considero relevante también reflexionar una vez más acerca del carácter persuasivo y propagandístico de la prensa y la fotografía periodística, pues al final, en estos artículos se ensalza y se dignifica a estos hombres, cuya realidad mostrada parece ser casi exclusivamente la de ser batalladores que se relacionan con el medio de manera violenta, pues al fin y al cabo se está generando una cultura visual<sup>50</sup> que afectará al trasfondo social, pues el poder de la cultura visual genera estereotipos, y normas de comportamiento moral<sup>51</sup>.

Otro de los hechos en los que cabe reparar, es en que a través de esta difusión de imágenes de la guerra estamos asistiendo a la celebración y apogeo del sentimiento nacionalista que justifica, y valida la violencia como recurso, pues esta celebración de la patria y de aspectos propiamente vinculados con la masculinidad, conllevan una deshumanización de la guerra. Antes de que la fotografía periodística irrumpiese en los periódicos, lo que hacían la mayoría de los diarios era publicar listas de las víctimas mortales en las batallas<sup>52</sup>, sin mucha más información periodística de aspectos sociales, simplemente datos numéricos que no hacen más que alejar a la comprensión humana de la dimensión emotiva del conflicto; tan solo algunos diarios france-

---

<sup>49</sup> Lozano Verduzco 2011.

<sup>50</sup> Herraiz García 2010.

<sup>51</sup> Herraiz García 2010.

<sup>52</sup> Camarero Caladria & Visa Barvona, 2013.

ses se centraron la dimensión más humanitaria de la guerra<sup>53</sup>, y trataron el tema del dolor humano y de los daños materiales; sin embargo, en este artículo del ABC, el cual es bastante estereotipado, no hemos visto ni una sola foto alusiva a los cuidados entre soldados, o aquellos aspectos alejados de la masculinidad hegemónica, pues se están obviando en la prensa del momento y por ende, se está privando de esa cultura y referencia visual que tanta trascendencia tiene en la configuración de las civilizaciones<sup>54</sup>. Este hecho de hacer más hincapié en el aspecto heroico, pero obviar el coste humanitario, tal y como nos acerca Camarero, es bastante usual en la moral de la prensa europea de la época. Obviar dicho coste<sup>55</sup>, aleja a la sociedad de las consecuencias negativas de esta moral masculina, la manipulación de la cultura visual por la cual se ocultaba el aspecto sangriento y ensalzaban el lado amable, de control y de victoria, supone un blanqueamiento de unas pautas de moral que viene dado por la prensa de los países.

## 9. La “masculinidad equívoca” del grupo Dadá de Nueva York:

El arte de Vanguardia no será ajeno a esta exaltación de la masculinidad militar, sin ir más lejos, el futurismo a pesar de proponer una forma de entender la masculinidad alternativa se seguirá valiendo de valores hegemónicos, aunque estos sean reinterpretados y llevados al extremo<sup>56</sup>, la fórmula resulta ser muy similar a aquella dictada por la norma. “Nuestra pintura y arte resalta al movimiento agresivo, el insomnio febril, la carrera, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo<sup>57</sup>”.

Por el contrario si queremos encontrar representación de masculinidades disidentes, deberemos acudir al arte de los artistas Dadá afincados en Nueva York. Toda esta mirada alternativa de la masculinidad, solo se puede entender a través de la naturaleza ideológica de dichos artistas, pues en el caso de Man Ray sus ideales anarquistas le hicieron posicionarse totalmente en contra de la guerra<sup>58</sup>, así mismo sabemos que la familia Duchamp era totalmente opuesta a los conflictos bélicos, y por último tenemos constancia de que Picabia hizo todo lo posible para librarse de batallar. Todo esto hizo que los artistas huyesen de

---

<sup>53</sup> Camarero Caladria & Visa Barvona, 2013.

<sup>54</sup> Herraiz García 2010.

<sup>55</sup> Camarero Caladria & Visa Barvona 2013.

<sup>56</sup> Lozano Verduzco 2011.

<sup>57</sup> Tommaso Marinetti 2015, 3-5.

<sup>58</sup> Jones 2002, 162-205.



Europa para llegar a Nueva York<sup>59</sup>. Este hecho, en el ámbito de las Vanguardias es realmente exótico, pues a excepción de pocos, la gran mayoría de artistas de vanguardia tuvieron una participación en la Gran Guerra<sup>60</sup>. Toda esta explosión del movimiento Dadá en Nueva York, por tanto, solo se entiende bajo estas circunstancias tan anómalas: extranjeros, huyendo de la guerra, con una posición política y moral opuesta al conflicto bélico. Sabemos que la manera alternativa de estos artistas de entender la representación de género fue criticada en la época, uno de los ejemplos más claros es el de Pérez Firmat, el cual calificó alguna de estas representaciones como de deficiente virilidad y afeminamiento<sup>61</sup>.



Figura 16: Mother Earth nº 7, portada,, Man Ray, septiembre 1914.



Figura 17: Mother Earth nº6, portada, Man Ray agosto 1914.

Una de las posiciones más radicales y, sobre todo, más explícitas contra la guerra, es la de Man Ray, el artista realizó varias ilustraciones para la revista *Mother Earth* publicación anarquista fundada y promulgada por Emma Goldman's<sup>62</sup>. La primera de las ilustraciones que el artista americano realizó para la revista fue en agosto del 14, concretamente para el volumen IX, el número 6 (Fig. 17). La ilustración de carácter sencillo bebe de una estética de las viñetas satíricas de la época. Lo relevante de esta obra no reside tanto en el estilo, sino en el mensaje

<sup>59</sup> Jones 2002, 162-205.

<sup>60</sup> Jones 2002, 162-205.

<sup>61</sup> Spires, 2002, 205-223.

<sup>62</sup> Lumsden, 2013, págs. 31-54.

y la idea desarrollada, pues nos presenta un monstruo con dos cabezas, cuyas fauces están devorando a una silueta humana. En la cabeza de la izquierda es posible leer *capitalism*, en la de la derecha *government*, y en la silueta que está siendo devorada se lee la palabra *humanity*. El artista deja poco lugar a la conceptualización ajena del espectador; se trata de una crítica concisa y feroz al sistema económico imperante en las naciones europeas y occidentales modernas, sistema que jugó un papel relevante en el desarrollo de la guerra<sup>63</sup>. Todo esto es considerado por el artista como la degradación de la humanidad, pues los gobiernos eran los principales propulsores de esta propaganda reaccionaria, nacionalista, terriblemente viril y masculina<sup>64</sup>, valores que Ray considera como culpables de una degradación del carácter humanista y humanitario de la sociedad. Esta disconformidad hacia el sistema y la clase política nos conduce a la segunda ilustración realizada por el artista para la misma revista, pero en este caso para el número 7 publicado en septiembre de 1914 (Fig. 16). En esta ocasión nos presenta a unos presos, que posiblemente pueden ser políticos<sup>65</sup> que se fusionan con las bandas de la bandera americana, las estrellas sin embargo están configuradas por las explosiones de los cartuchos del campo de batalla representado en el recuadro, así mismo aparecen dos individuos batallando, toda esta bandera configurada a través de representaciones figurativas está sostenida por un crucifijo cristiano. Cabe destacar que Man Ray, era judío<sup>66</sup> y además anarquista por lo que esta ilustración se trata de una crítica a la moral occidental regida por los estándares cristianos de hermandad y amor al prójimo, pero que al mismo tiempo es capaz de ensalzar una guerra cruel. La manera de entender el conflicto de Man Ray se ve bastante clara y concisa en estas creaciones, y resume de una manera bastante evidente la moral del grupo Dadá afincado en Nueva York. Estos artistas lejos de ensalzar la masculinidad militar la criminalizan y la denuncian. En este caso, al contrario de lo que comentamos con el futurismo, podemos afirmar, que los artistas dadaístas, realizan una denuncia frontal a los valores y masculinidad imperantes en aquella sociedad, y lo hacen no solo a través de una reformulación de códigos, si no que la reformulación es ideológica y ética.

Para entender la creación fotográfica de este grupo primero cabe destacar los aspectos más importantes señalados por algunos autores<sup>67</sup>, los cuales se resumen en la cultura de la herida, las sombras y la muerte, aspectos que son muestra de su disconformidad con el orden social y el vacío.

---

<sup>63</sup> Calleja Fernández 2014, 79-97.

<sup>64</sup> Calleja Fernández 2014, 79-97.

<sup>65</sup> Jones, 2002, 162-205

<sup>66</sup> Jones 2002, 162-205

<sup>67</sup> Jones 2002, 162-205.

Tal vez antes de abordar la obra de este grupo de artistas dadaístas, sería interesante ahondar en las palabras del estudioso Fussel:

Mientras que la guerra funciona en general para reforzar el poder masculino y nacional, la Primera Guerra Mundial paradójicamente puso en marcha experiencias que sirvieron para desenmascarar la ausencia en el centro de estas narrativas de progreso, socavando su valor de verdad y conduciendo a una cultura de cinismo e ironía (una cultura perfectamente ejemplificada, en su forma extrema, en la obra de los dadaístas). La llamada Gran Guerra, entonces, socavó no solo el nacionalismo y la correspondiente creencia incuestionable en el progreso que se promovió como parte del desarrollo capitalista sin trabas, sino también la subjetividad masculina, señalando el hecho de que estas tres estructuras ideológicas y psíquicas (nacionalidad, capitalismo, masculinidad) están entrelazadas e interdependientes<sup>68</sup>

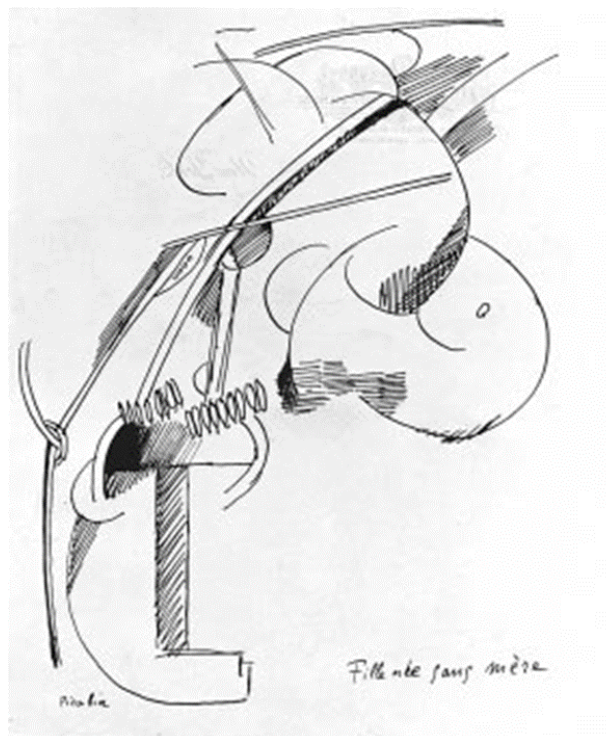


Figura 18: Fille née sans mère, Francis Picabia, 1914, Metropolitan Museum.

Es curioso cómo la pieza de Francis Picabia, *Fille née sans mère* (Fig.18), se trata de una representación de la máquina femenina, en la cual, según adivinan muchos autores, el propio Picabia ha proyectado sus frustraciones y ansiedad hacia el consumismo de productos, propio del capitalismo industrial, y al mismo tiempo, también se ha interpretado como una representación de la histeria masculina, lo cual resulta bastante curioso y revelador pues la

---

<sup>68</sup> Fussel 2013.

histeria<sup>69</sup>, es una cualidad que a lo largo de la historia tan solo se ha atribuido a las mujeres de manera exclusiva con una carga peyorativa. Amelia Jones por otra parte a colación de lo promulgado por Caroline Jones, hace uso de la teoría de la fetichización del feminismo y argumenta que la representación, las ansiedades y frustraciones masculinas a través del cuerpo femenino explican esta obra de Picabia, y al mismo tiempo posicionan la autorrepresentación masculina cercana a la feminidad, pues en muchos casos los hombres no combatientes eran vistos como sujetos feminizados por su lejanía del canon masculino<sup>70</sup>. Todo esto se ha vinculado con la neurastenia sufrida por Picabia y que se enmarca en la cultura de la herida que es la traducción corporal y mental de la debilidad masculina, falta de control y de autoridad. "Picabia, como Duchamp, se unió a las mujeres y otros, en palabras de Freud, "desorientados" e "inhibidos" no combatientes masculinos en el frente interno."<sup>71</sup>

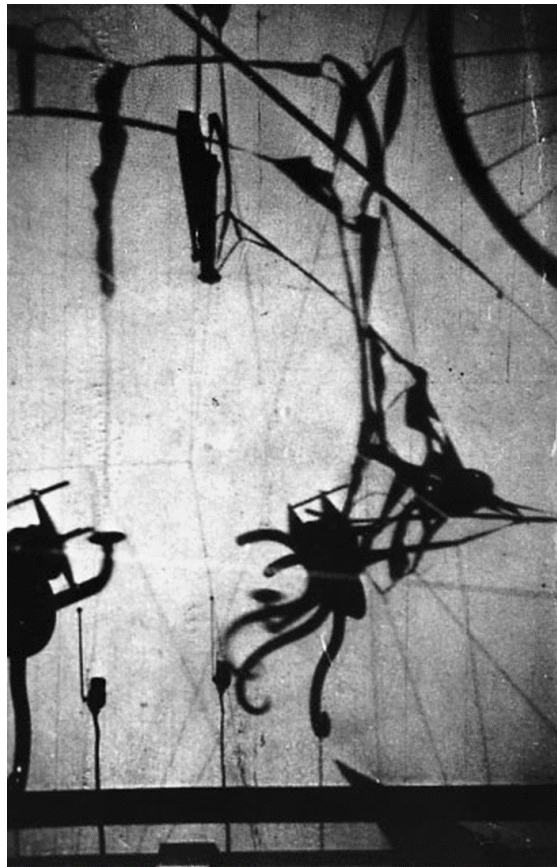


Figura 19: Shadows of ready-mades, 1918, Man Ray. Copyright © 2002

Sucesión Marcel Duchamp, ARS, Nueva York/ADAGL, Laris

---

<sup>69</sup> Caroline A Jones; Peter Galison; Amy E. Slaton 1998.

<sup>70</sup> Jones, 2002, 162-205.

<sup>71</sup> Jones 2002, 162-205.

Estos vacíos que podemos ver en la identidad de los artistas dadaístas son canalizados a través de objetos cotidianos, propios de la cultura capitalista y vinculados con la feminidad, así mismo las sombras proyectadas por dichos objetos también serán relevantes porque representan esa ausencia o vacío<sup>72</sup>. La sombra es, por su propia existencia, pero al mismo tiempo la sombra en sí misma es la ausencia del objeto, por lo que la sombra también ha sido entendida como la muerte.

Muchos autores habrán visto en estos artistas, una reformulación de lo masculino, lo cual solo podía haber sido transmitido por personas disidentes, en este caso, hombres vistos por la sociedad como fracasados por no haber participado en la guerra.



Figura 20: La Marieé mise à nu par ses célibataires 1915-1923. Copyright © 2002 Sucesión Marcel..Duchamp, ARS, Nueva York /ADAGL, Laris.



Figura 21: Marcel Duchamp with the rotatory glass. Copyright © 2002 Sucesión Marcel..Duchamp, ARS, Nueva York /ADAGL, Laris.

En el caso de Duchamp, destaca la fotografía *La Marieé mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923 (Fig. 20). En esta obra se nos presenta un espacio, en la parte inferior podemos contemplar una oficina, asociada con el capitalismo y las atmósferas masculinas y por tanto con los solteros (*célibataires*). Sin embargo, este espacio no está habitado por ningún sujeto, de hecho, los elementos alusivos al ser humano, como las vestimentas, están en el espacio sin

---

<sup>72</sup> Naumann, F. M., Man, R., & Montclair Art Museum 2003, 77.

ser ocupados por ningún cuerpo. En contraste, la parte superior se encuentra totalmente emborronada y rota, la cual sería la parte alusiva a la mujer desnuda (*La Marieé mise à nu*) evidentemente esto nuevamente habla del vacío y de la falta pero ha sido interpretada de una manera muy concreta: “representa la falta de información sobre la condición humana. Esta podría ser otra forma de decir que la proyección de la novia simplemente ilustra o simboliza el hecho de que los proyectos de la sociedad patriarcal carecen de lo femenino<sup>73</sup>”. Esta fascinación por el vacío, por la fragilidad y la inexistencia al final también secunda esa fascinación por la muerte, la cual forma parte de la cultura de la herida.<sup>74</sup>

Pero sin duda una de las mejores composiciones más representativa, es la que realizaría Man Ray entre 1917 y 1920 *View of Marcel Duchamp with the Rotary Glass Plates* (Fig. 21). En cierto modo para analizar esta obra deberíamos llevar a cabo el análisis de dos alternativamente, pues el objeto que sostiene Duchamp en el retrato es una de sus creaciones. Se trata de unas placas transparentes con un esgrafiado de formas circulares concéntricas que podrían hacer referencia a la onda expansiva, en el centro se localiza una forma puntiaguda y afilada que podría aludir a un obús, metáfora de la masculinidad militar<sup>75</sup>. Además, en la fotografía de Ray, Duchamp, tras la lámina transparente aparece desvaneciéndose por la propia refracción de la luz, una vez más alusión a los juegos de luces y la posible idea de pérdida, vacío e inexistencia<sup>76</sup>. Todas estas obras resultan interesantes no solo por la autorrepresentación de lo masculino a través de lo femenino tal y como han entendido algunos autores, sino que también la autorrepresentación de la masculino como un sujeto débil, con posibilidad de desaparecer, susceptible a la herida, a la muerte y al vacío mismo, genera un mundo interior en el que desarrollar una masculinidad alejada, alternativa.

## 10. La androginia y el travestismo en el Surrealismo

Son varios los artistas vanguardistas que presentan en su obra este juego de la expresión de género se suelen valer del travestismo para indagar en ella. Resulta llamativo el caso de Duchamp, el cual creó uno de esos juegos dadaístas, por el cual configuró un alter ego de una mujer judía.

Duchamp se deja llevar por la flexibilidad de las reglas, la apertura de los temas tabúes y la rotura de las normas, estéticas y morales, dando pie para la creación de una personalidad

---

<sup>73</sup> Jones 2002, 162-205.

<sup>74</sup> Jones 2002, 162-205.

<sup>75</sup> Jones 2002

<sup>76</sup> Jones 2002, 162-205.

opuesta que lo acompaña en el planteamiento de esta nueva manera de comprender sus ideas artísticas<sup>77</sup>.

Su alter ego recibe el nombre de Rose Sélavy, que no deja de ser un juego de palabras de corte dadaísta.

un juego fonético con las dos R a 'rose' (rosa), 'eros' (amor) y 'arrose' (riega, moja). Junto con el apellido (Sélavy, de c'est la vie, «es la vida», en español) se forma una frase con sentido completo, como si fuera una solemne declaración de principios por parte de Duchamp: el amor (eros) es la vida,<sup>78</sup>

Este juego de travestismo, nos presenta a un sujeto que al experimentar con caracteres femeninos nos plantea incógnitas del sistema tradicional sexo-género, tal vez de manera experimental, pues se trata de una de las obras Dadá de Duchamp, pero el hecho real es que en estas sociedades modernas del siglo XX el travestismo siempre ha supuesto un objeto político, de hecho según algunos autores, así entendió Duchamp esta obra de carácter performativo: “Al condensar la mujer y el judío en una misma figura e identificarse con ella, Duchamp proporciona una forma de antídoto contra el antifeminismo y antisemitismo<sup>79</sup>”.



Figura 22: Retrato de Rose Sélavy , Man Ray, 1921. Festival Periferias.

---

<sup>77</sup> Ducamp 2015.

<sup>78</sup> Ramírez 1993.

<sup>79</sup> Marcadé 2008.

Este concepto de la performatividad, originada y desarrollada en el movimiento Dadá, así como lo experimentación de los límites del género es algo en lo que indagaron artistas como Claude Cahun, artista que ya se encuadra de lleno en el movimiento surrealista;

Cahun destaca por su autonomía y originalidad al abordar el tema del cuerpo y la definición del yo, planteando una androginia radical, entendida como el establecimiento de identidades absolutamente propias, más allá de los cánones de género, con lo que se acerca a las más innovadoras teorías sobre la identidad<sup>80</sup>.

Claude Cahun experimenta en sí misma los límites del género a través de la performance y el uso de sus cuatro elementos fundamentales (el cuerpo o la presencia del artista en un medio, y la relación entre el creador y el público). Cahun no se queda en la mera apropiación de atributos o atuendos masculinos adaptados a su cuerpo de mujer, tal y como se solía representar comúnmente la androginia<sup>81</sup>, Cahun lo lleva más allá, aporta una idea renovada y moderna alejada de la representación tradicional.



Figura 23: Androgyne hermetique finales del XVII, colección M. Paul Chacornac. Foto de autor.

---

<sup>80</sup> Alfonso 2002.

<sup>81</sup> Ramírez Peña 2016, 159-176.



Pero antes de introducirnos en la obra de Claude Cahun es preciso aclarar a qué se refiere el término androginia. Tal vez la primera referencia escrita que tenemos sobre esto son los textos de Platón acerca del amor, donde sugiere que existe aquello femenino, aquello masculino y aquello que bebe de ambos, reconoce esto en la naturaleza, pero también se vale de una pequeña historia para justificar la existencia de los andróginos seres con dos cabezas, una masculina otra femenina, cuatro piernas<sup>82</sup>...

Eran tres los sexos y de estas características, porque lo masculino era originariamente descendiente del sol, lo femenino, de la tierra y lo que participaba de ambos, de la luna, pues también la luna participa de uno y de otro. Precisamente eran circulares ellos mismos y su marcha, por ser similares a sus progenitores.<sup>83</sup>

Esta idea de la androginia tendrá un gran desarrollo en las artes, pero siempre se ha aportado una visión mitológica de dicho concepto, incluso en la Edad Moderna podemos encontrarnos representaciones similares a la descripción citada. Es cierto que muchas veces se ha entendido este concepto de androginia como algo poderoso por tratarse de seres dobles,<sup>84</sup> pero también eran entendidos con cautela, por ello en alguna ocasión esta representación se ha empleado para encarnar a bestias diabólicas, ejemplo de esto es la *Androgyne hermetique* finales del XVII (colección M. Paul Chacornac) (Fig. 23) la cual es representada, cada una de las mitades está compuesta por una personalidad regia alada masculina y femenina alternativamente, y responde más a la descripción platónica, no solo por la presencia de una cabeza doble si no por la presencia de la energía lunar, solar, y la apariencia sobrenatural y poderosa de este ser<sup>85</sup>. Este tercer género, según Platón se configura a través de los otros dos; sin embargo, Claude Cahun, a través de la autorrepresentación consigue llevar mucho más allá este aspecto neutralizando al máximo las referencias masculinas o femeninas. La artista a través de la fotografía y de la performance, juega con los roles y expresiones de género, de una manera alejada a aquella planteada por Duchamp, pues la intención de esta artista no era la de crear un alter ego, si no plantear incógnitas.

Sólo denunciando este «sentido común», puede comenzarse a ver que la naturaleza humana es más rica. Sólo cuestionando esta naturalización es posible ver y cambiar las estructuras de poder que la sustentan, así como las nociones unidimensionales y controladoras que van ligadas a ella. Cahun nos plantea así la representación visual como un lugar de debate para esta problemática<sup>86</sup>

---

<sup>82</sup> Ramírez Peña, 2016.

<sup>83</sup> Ramírez Peña 2016.

<sup>84</sup> Ramírez Peña 2016.

<sup>85</sup> Platón 2004, 19.

<sup>86</sup> Alfonso 2002.

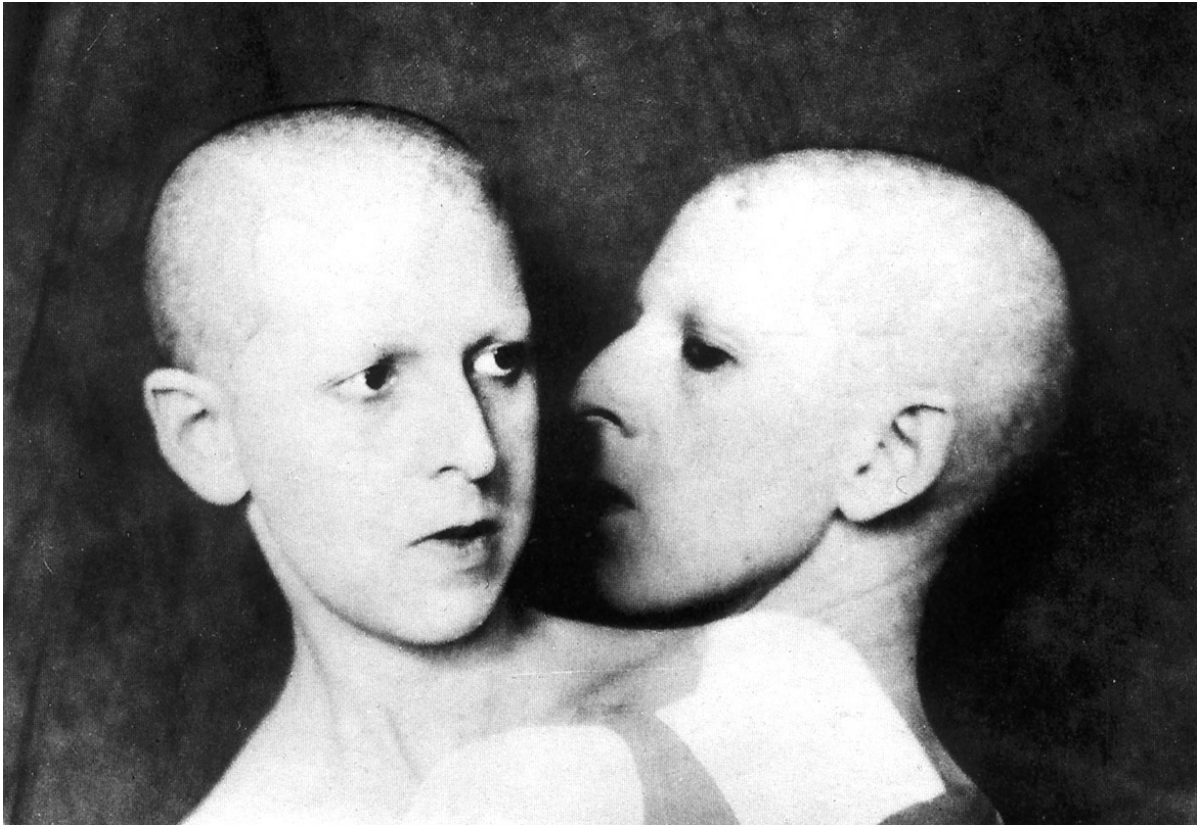


Figura 24: Claude Cahun, *Que me veux-tu?*, 1928.

En una serie de fotos a las cuales correspondería *Que me veux-tu?*, 1928 (Fig. 24) o, *Autorretrato*, 1930 la fotógrafa emplea juegos visuales que nos reportan al mundo de las alucinaciones o de las ensoñaciones, muy probablemente deudoras de una influencia de André Kertész<sup>87</sup>. Además, vemos cómo la artista ha eliminado tanto el cabello como el pelo facial, generando una imagen andrógina, que no se podría discernir elementos masculinos ni femeninos. Ha llevado la experimentación a otro nivel pues está realizando severos cambios en su físico, no se trata solo de un ejercicio de travestismo, pues todos sabemos de la importancia del cabello para una mujer en esta primera mitad del siglo XX. Sin duda, al igual que el andrógino de la película *El Perro Andaluz*, de Buñuel, la experimentación de Cahun con la androginia supone alternativas nuevas para comprender o acercarse al propio concepto, ya no se trata de un hombre travestido, ni si quiera se trata de la representación de un ser sobrenatural, estamos asistiendo a la configuración de un nuevo lenguaje alternativo a aquel más tradicional, pues el mero hecho de que el espectador no sepa discernir qué es lo masculino y qué es lo femenino de estas representaciones, supone una pregunta para la

---

<sup>87</sup> Ramírez Peña 2016.

sociedad, sobre todo en la obra de Cahun, pero también en la de Frida Kahlo.<sup>88</sup> Cada artista lo hace desde su perspectiva y con una intención, está claro, pues ni siquiera hay una intencionalidad común respecto a la androginia en el grupo de los surrealistas, pero lo que está claro es que supone un momento de representación y reflexiones de este aspecto del que venimos hablando.

## **11. La masculinidad de la Segunda Guerra Mundial**

Para hablar de la masculinidad de la Segunda Guerra Mundial primero de todo debemos de entender que habría dos maneras de entender la masculinidad de manera predominante en el mundo occidental. Aquella más vinculada con la moral y la política de las potencias del bando del Eje, y aquellas más cercanas al bando de los Aliados.

Analizaremos la masculinidad vinculada con el fascismo y nazismo, asociada a las potencias del Eje. Esta masculinidad, tal vez resulta la más llamativa<sup>89</sup>, beligerante y la más problemática a nivel ético, pero su comprensión hace entender bastante la evolución de los años venideros.

El cuerpo masculino, es la máxima de la representación del hombre en el fascismo y solo se entiende a través de la fuerza y el poder y el carácter casto<sup>90</sup>. Las estatuas del *Stadio dei marmi* de Roma, son clara evidencia de esto<sup>91</sup>. Esta construcción del cuerpo masculino se hace revisitando referencias anteriores, la más evidente es la de la belleza helenística, la cual forma parte del pasado de Italia, y por eso el régimen de Mussolini la abraza con orgullo, pero, no podemos hablar de una estética clásica o helenística. Asistimos así a una purificación de formas, se emplea antes la línea recta que la curva; este trazo a nivel cultural se vincula más con la agresividad y la virilidad, incluso las propias telas de los personajes aparecen esquematizadas, lo mismo sucede con las caras, siempre neutrales, signo de virtud y masculinidad<sup>92</sup>. Tal y como vemos es una continua revisión y elección de códigos ya empleados en otras ocasiones, pero purificados con la intención de conseguir reproducir una idea similar a la de “super hombre<sup>93</sup>”.

---

<sup>89</sup> Calleja Fernández 2014, 79.

<sup>90</sup> Martínez Oliva 2005, 162-164.

<sup>91</sup> Alphen 2020, 77-101.

<sup>92</sup> Caesar, 1919.

<sup>93</sup> Franceschi 1945.

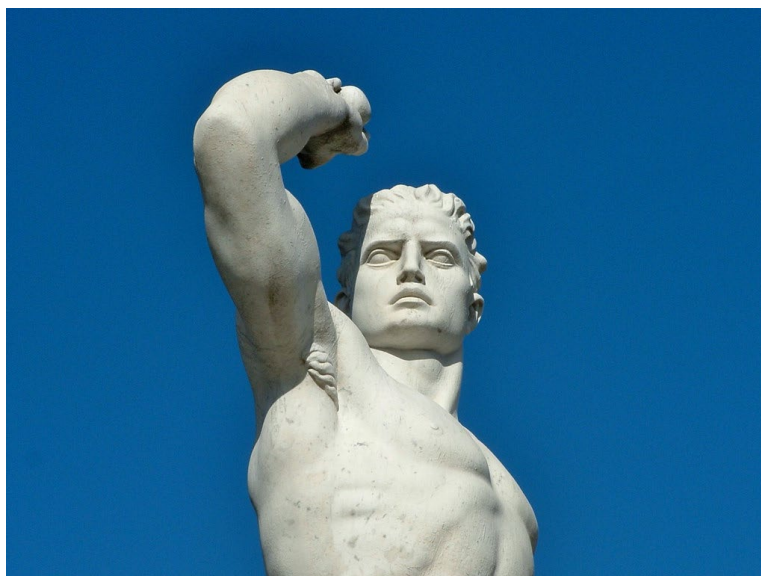


Figura 25: Esculturas del stadio dei marmi, Roma. Flickr

De alguna manera es como si la definición de Connell de masculinidad hegemónica se hubiese llevado al extremo en un clima hostil y exacerbado “Hiper virilizado, tradicional, misógino, homófobo y agresivo, que estigmatiza cualquier diferencia de su propia manera de ser, refiriéndose a un tipo ideal que es más válido<sup>94</sup>.” Al fin y al cabo, esta masculinidad se basa en valores como honor, coraje, defensa de la familia, violencia y virilidad, lo cual es una abstracción a partir de contextos históricos. Esta idea es bastante defendida por Alberto M. Bantini, quién afirma que la masculinidad se mantiene de una manera continuada e inmutable desde la revolución francesa hasta el fascismo de la Segunda Guerra Mundial.<sup>95</sup> En el caso concreto de la masculinidad del fascismo, van Alphen considera que se podría resumir en : “el resultado de la psicología autoritaria y reaccionaria expresada por los burgueses, sexualmente reprimidos.<sup>96</sup>” También ha sido entendida como la necesidad del hombre de crear su cuerpo y la mente, con el fin de defenderse de cualquier contaminación externa no deseada<sup>97</sup>, en otras palabras una moral que se contrapone a la diversidad; ordenar aquello que considera desordenado<sup>98</sup>, idea que lleva a la ideología fascista a justificar la guerra como una purificación de las naciones, una manera de purgar los errores de la patria y regenerarlas<sup>99</sup>. El fascismo italiano, con el escuadrismo o *squadrisimo*, basó la construcción de la masculinidad en mitos de con-

---

<sup>94</sup> Connell 1996.

<sup>95</sup> Banti 2005, 78 y 79.

<sup>96</sup> Alphen 2020, 79.

<sup>97</sup> Littell 2008.

<sup>98</sup> Alphen 2020, 79.

<sup>99</sup> Vincent 2006, 131-154.

quista y glorificación de la violencia, a través de una estética vinculada a la guerra y lo belicoso. Sin embargo, tal vez lo más revelador para entender lo masculino en el fascismo, es la idea de que para los hombres todo era permitido y lícito con el fin de defender los valores familiares, nacionales, o morales. Por otra parte, resulta curioso cómo todo esto se forjó desde las clases burguesas, pero al mismo tiempo la moral burguesa era vista como cobarde<sup>100</sup>, por no permitirles utilizar la violencia y la agresividad, se desarrolla y configura desde y para la guerra y por ello el coraje y el heroísmo son fundamentales.

Una vez que el fascismo asciende al poder, es muy importante entender la característica reguladora del estado en cuanto a la configuración desde el propio gobierno de las identidades de género, esto es algo expresado por los propios gobiernos fascistas, y ejemplo de ello en España sería el servicio militar para los hombres en exclusiva y el servicio social para las mujeres, modelo que se repetirá en Italia y Alemania, pues la intención no era otra que regular al masculinidad y la femineidad a merced de las necesidades del Estado. Una vez más se repite el modelo de escisión por géneros, en el que a los hombres se les reserva las labores relacionadas con la violencia o el propio gobierno de un país, y las mujeres, por el contrario, quedan relegadas al ámbito doméstico. En estos regímenes no eran solo medidas políticas las que se esforzaban por modelar las identidades de género, sino que era toda una dinámica social e institucional, ejemplo de ello son los manuales de la buena esposa o del buen marido, o las tasas de soltería en Italia.

Relativo al concepto de familia anteriormente desarrollado:

Como en todas partes, en España se entendía la degeneración según términos eugenésicos y darwinianos, centrándose en la capacidad reproductiva de la raza, dándole protagonismo al cuerpo de la mujer. La conducta social y sexual de la mujer, así como su capacidad de engendrar hijos, se convirtió en el termómetro de la salud moral de la nación. Cuando José Antonio Primo de Rivera escribió desde la cárcel en mayo de 1936 exhortando a los soldados españoles para que se movilizaran, habló de la negación del honor y la destrucción de la familia, preguntando:

¿no habéis oído gritar a muchachas españolas estos días:

‘¡Hijos, sí; maridos, no!’?’”. La historia se repetiría en la influyente carta pastoral del arzobispo Enrique Plá y Deniel, en la que justificaba el alzamiento militar: la izquierda era lo “que destruye la familia, que pervierte a la niñez y a la mujer”. ¿Es que no habéis oído, preguntó el arzobispo, a “desbocadas jovencitas libertarias” gritando ‘¡Hijitos, sí; maridos, no!’? Aunque indudablemente apócrifa, la historia se tornó proverbial entre la derecha, precisamente porque mostraba la degeneración de España<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Alphen 2020, 87.

<sup>101</sup> Vincent 2006, 135-151.

La protección de la familia tradicional tenía como fin asegurarse la reproducción del individuo, pero una reproducción con tintes excluyentes, pues la pureza de la raza es otro de los conceptos que lleva consigo la ideología franquista. Podemos afirmar que ligado a este concepto de familia se halla el de autocontrol, pues, aunque la mujer va teniendo cada vez más presencia en el ámbito laboral de manera alternativa a los hombres, el hombre sigue siendo entendido como cabeza de familia, y precisamente por esa amenaza que la mujer suponía al rol masculino se empezó a concebir la falta de autocontrol, tradicionalmente ligado a lo femenino, como algo ridículo, denigrante. incluso deshumanizado “Por ejemplo, a los judíos les faltaba la virilidad: eran nerviosos e histéricos, gobernados por sus pasiones, y codiciosos y rapaces para con las mujeres. Asimismo, los homosexuales eran sensuales y corruptos, propensos a padecer enfermedades del sistema nervioso y a merced de deseos sexuales a contra natura<sup>102</sup>”. De esta manera se crea un discurso de naturaleza masculina (fuerza), opuesto y opresivo contra aquello femenino (debilidad). Es esta asociación de conceptos la que valida la figura del hombre como cabeza de familia y el hombre aparece aceptado como individuo mientras que la mujer se valora por su capacidad de gestar para formar una familia, es precisamente por esto que la mujer soltera o la mujer infértil, está tremendamente estigmatizada<sup>103</sup>. Además, no debemos olvidar la conquista firme y estable del mercado laboral por parte de las mujeres, pues en estas décadas de los 40 y 50, permanecen en el mercado laboral incluso después del matrimonio<sup>104</sup>. “En 1950, de los 60 millones de empleados, 30 por ciento eran mujeres.<sup>105</sup>”.

Resulta llamativo que precisamente esta valoración de familia, la cual justifica una masculinidad como la fascista, también se lleva a cabo en los Estados Unidos. La masculinidad estadounidense, desde luego bebe bastante de la masculinidad militar de la Primera Guerra, pero en contraste a la masculinidad fascista, la justificación para el conflicto bélico, no paso tanto por el ansia de ordenar lo desordenado, si no por una supremacía económica y por los valores familiares. Tras la Segunda Guerra, esta idea de familia cristalizó de una manera magistral y se convirtió en una de las máximas del Estado americano, pues encontraron en el crecimiento demográfico acelerado un salvavidas para la sociedad y economía de su país.

Los cerca de dieciséis millones de veteranos de guerra que se reincorporaron al mundo civil tras 1945, tuvo una influencia gigantesca sobre su país durante las presidencias de Truman (un excombatiente de la Primera Guerra Mundial) y Eisenhower (héroe militar de la Segunda). Allí, gracias entre otros factores a la famosa GI Bill ... los excombatientes estadounidenses formaron millones de nuevas familias, contribuyendo a una revalorización del hogar como centro íntimo y

---

<sup>102</sup> Mosse 1985.

<sup>103</sup> Vincent 2006, 135-151.

<sup>104</sup> Falck 2020, 16-24.

<sup>105</sup> Falck 2020, 16-24.

romántico de la vida del varón, y a la postre a la explosión demográfica. En cierto sentido, este emerger de la «masculinidad doméstica» se trató de una realización del ideal «descanso del guerrero», sin los excesos antifeministas del pasado europeo, en un mundo capitalista<sup>106</sup>

Esta idea del hogar romántico familiar, recompensa al hombre con una familia y no solo eso, sino que también, lo dignifica. Aquello por lo que se luchó en la contienda no solo fue la nación sino la familia.

## **12. La representación de la masculinidad en los años de Posguerra**

Con la victoria de los Aliados y el continuo ascenso de los Estados Unidos como potencia económica, el modelo de familia y las expectativas de vida de este país se empiezan a imponer en occidente. La cultura de consumo, la familia tradicional y la cultura de masas se convierten en aspectos claves de la identidad y la recuperación de este país:

Los años cuarenta constituyó para la economía estadounidense un período de transición hacia una economía de producción de bienes civiles, después de la militarización del proceso productivo de los años de guerra... El gasto provino en su mayor parte del sector privado y los niveles de inflación y el desempleo se mantuvieron bajos<sup>107</sup>.

No obstante, no deja de ser un país herido por la guerra, con desajustes y desigualdades sociales bastante agravadas, por lo que será una sociedad bastante heterogénea. Aspectos sociales como clase, etnia y género, serán elementos diferenciadores para que determinados sujetos puedan conformar parte de los sectores privilegiados; sin ir más lejos, a pesar de haber sido abolida la esclavitud de manera oficial en 1865<sup>108</sup>, lo cierto es que la desigualdad de la población negra era más que notable, y había una segregación bastante acentuada, incluso hoy en día en el siglo XXI determinadas dinámicas de asimetría o de desigualdad derivadas de la esclavitud, se perpetúan en el tiempo.<sup>109</sup>

Sin embargo, el ideal masculino al igual que en los años anteriores de la Primera Guerra Mundial, se vinculaba con el buen gobernador<sup>110</sup> y el buen padre capaz de gestionar, en esta ocasión, las emociones y la economía familiar y estatal, sin embargo, se deja de lado la masculinidad militar como referente absoluto, y se empiezan a buscar modelos de masculinidad más

---

<sup>106</sup> Alcalde 2017, 177-208.

<sup>107</sup> Falck 2020 16-24.

<sup>108</sup> Alphen 2020, 5-15.

<sup>109</sup> Alphen 2020, 5-15.

<sup>110</sup> Calleja Fernández 2014, 79-97.

relajados, como el buen padre derivado de la moral cristiana, o el *latin lover*, en el caso de la posguerra italiana<sup>111</sup>.

Uno de los artistas que nos acerca esta realidad de la posguerra americana es Robert Frank, fotógrafo que migró a EEUU en la década de los 50.

Frank está profundamente influido por la fotografía de Gotthard Schuch y de Walker Evans, este último le ayudará a conseguir una beca para viajar por los Estados Unidos<sup>112</sup>, viaje que cristalizará con la publicación de su obra célebre *The Americans* en 1957. Frank siempre prioriza primeros planos de personas por ello su fotografía estará mucho más vinculada con el aspecto humano de la sociedad.

Desde luego en su obra *The Americans*, no podemos hablar de un análisis deliberado a las masculinidades, su visión de la sociedad americana de los cincuenta es totalmente transversal, y es precisamente eso lo que lo hace interesante, pues considera a todos los individuos dignos de representación, y por ello nos hará entender de una manera más panorámica las dinámicas sociales y de género.

Precisamente esa escisión entre blancos y negros es abordada en su obra, de manera muy especial en la fotografía *Tranvía, New Orleans, 1955* en la que podemos ver un autobús en el cual la parte delantera está reservada para la población blanca, mientras que en la trasera podemos ver dos individuos afrodescendientes. Esta fotografía trata una situación de desigualdad en los Estados Unidos y precisamente por ello esta obra fue bastante criticada en América. Tosh y Connell han hablado en bastantes ocasiones, de que para la población blanca los individuos masculinos negros, no eran un modelo para seguir por el exceso de características viriles que les acercaba a una manera más primaria del comportamiento y eran excluidos de la idea de camaradería precisamente por no ser vistos como iguales.

Una forma culturalmente idealizada, es tanto un proyecto personal como colectivo, y es el sentido común sobre el sustento la hombría... Aunque está vinculada a las instituciones de la dominación masculina, no todos los hombres la practican, aunque la mayoría se beneficia de ella. Aunque es interclasista, a menudo excluye a los hombres de clase trabajadora y a los negros.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Alphen 2020, 100

<sup>112</sup> Papageorge 1981, págs. 5-10.

<sup>113</sup> Donaldson 1993, 143-15





Figura 26: Tranvía, New Orleans, Robert Frank 1955, *The Americans*.

Otro de los factores que resalta esta desigualdad entre población negra y blanca en *The Americans* es la escasa representación de familias negras acorde a la idea defendida por el Estado Americano,<sup>114</sup> pues en cuanto a población blanca se puede apreciar esa idea del amor romántico o de la familia como “descanso del guerrero en varias fotos (*Georgetown, Carolina del Sur; Lobby de hotel; Estreno cinematográfico, Ayuntamiento, Reno, Nevada*) o incluso del ocio y la opulencia en otros ejemplares; sin embargo es extraño ver a la sociedad negra participando de esto o junto a la población blanca, pues cuando aparecen en el mismo encuadre es para resaltar aún más la segregación o demostrar que la población negra tiene representación social, por sus servicios a la población blanca. Por ejemplo, en *Charlestone, Carolina del Sur* nos presenta a una enfermera negra a merced de su clientela blanca, la población negra dispone de una situación que vertebró su realidad<sup>115</sup>, y les impide encarnar esa imagen de poder. Y es que en realidad la propia existencia de la población negra en América, desde sus orígenes, solo está justificada por la violencia e instrumentalización que el hombre blanco ejerció sobre esta población “Yo no llegué ni en la Pinta, ni en La Niña, ni en la Santa María. A mí me extirparon, me secuestraron y me obligaron a salir del vientre de mi madre África para ser esclavizada en América<sup>116</sup>”

---

<sup>114</sup> Thurow 1996

<sup>115</sup> Landázuri 2019, 27-41.

<sup>116</sup> Amanda Hurtado 2013, 116

Más allá de la Normatividad: Representaciones de masculinidades disidentes en la fotografía de los siglos XIX y XX Carlos Muñoz López.

Algunos otros ejemplos que muestran dicha segregación y diferenciación entre población negra y blanca son : *Charleston, Carolina del Sur; Tranvía, Salón de Convenciones, Farmacia. Detroit, Fábrica. Detroit.* Sin embargo, si podemos hablar de algunos ejemplos que cuentan con la aparición de población afroamericana en solitario como las fotografías *Funeral. Santa Helena, Carolina del Sur 1 y 2 y Rio Mississippi, Baton Rouge, Lousana*(Fig. 28); en las que representa la religiosidad de esta población a través de un rito funerario y a través de la oración, enfatizando así en unos aspectos importantes de la idiosincrasia de esta población y en una realidad alternativa a aquella que vertebra el ideal del sueño americano. Por otra parte, en la pieza *New York City 1955* (Fig. 29), Frank nos presenta a tres individuos racializados con una expresión de género muy alejada con la que se correspondería con la virilidad, se nos presenta a tres jóvenes emancipados de la encorsetada idea del hombre hegemónico, uno de ellos dispone de maquillaje en la cara y tiene las cejas pintadas con forma arqueada, en definitiva una expresión de género, mucho más vinculada con lo queer, y que configura una representación bastante digna de una realidad disidente y *queer*<sup>117</sup>.



Figura 27: Mississippi River, Baton Rouge, Louisiana, Robert Frank, 1955. *The Americans*

---

<sup>117</sup> Queer es un término tomado del inglés que se define como ‘extraño’ o ‘poco usual’. Se relaciona con una identidad sexual o de género que no corresponde a las reglas establecidas de sexualidad y género (López Rodríguez, 2020).



Figura 28: New York City, Robert Frank, 1955. The Americans

Toda esta visión crítica que Frank realiza de la población americana en general, le hizo tener que publicar la primera edición en el 58<sup>118</sup>, en París, debido a lo controvertido de su obra.

Respecto a todo este sector de la población privilegiada y el sueño americano, destaca la fotografía de *City fathers Hoboken, New Jersey 1955*, en la que aparecen unos personajes masculinos, seguramente veteranos de guerra, con sus atuendos propios de una celebración de sesgo institucional, aparecen en fila, con gran seriedad y uno de ellos desde el confort lanza un beso hacia la izquierda, sin duda una imagen bastante distinta a las analizadas anteriormente, pues el código institucional, y esa imagen de los padres de la ciudad, propia de las dinámicas de poder, es impensable en la representación de la población racializada, la representación política estaba relegada casi en exclusiva a los blancos, y una de las máximas de la masculinidad y el patriarcado en este momento, era el hombre como cabeza de la familia y de Estado<sup>119</sup>.



Figura 29: City Hall, Reno, Nevada, Robert Frank 1956, The Americans.



Figura 30: Reno, Nevada Robert Frank 1956 The Americans.

Por otro lado, también aparece otras de las ideas en las que hicimos hincapié como la idealización del amor romántico entre hombres y mujeres, pues el amor de pareja heterosexual es el germen de una futura familia. En *City Hall, Reno, Nevada, 1956* (Fig. 29) nos presenta esa idea del amor romántico, el joven mira despreocupado a la cámara y la mujer se deja abrazar, también reproduciendo la idea de protección masculina, tan sumamente repetida en el arte por estar latente en las sociedades. En una fotografía similar aparece la misma pareja, sentada en un banco, pero sin mostrar esa felicidad que podemos apreciar en la fotografía anterior; ambos aparecen desolados en el banco, esto nos muestra una crítica del ideal de amor romántico.

<sup>118</sup> Aparicio Gil 2019-2020, 15-25.

<sup>119</sup> Calleja 2014, 79-97.

“Y, en este país donde sólo los recién casados sonrían, el propio rostro humano como si se tratara de una máscara – severa, triste y extasiado.<sup>120</sup>”

En muchas ocasiones a Frank se le ha llamado el beat de la fotografía, aludiendo a la archiconocida generación beat literaria, y ciertamente Frank estuvo muy vinculado con este grupo, hasta el punto de que Kerouac, máximo exponente de la generación escribió el prólogo de la edición americana de *The Americans*<sup>121</sup>. Además, Frank comparte muchos rasgos con este grupo de creación, pues ellos hablan de su patria desde el espíritu crítico, reconocen los horrores de la guerra, disponen de un pensamiento puramente existencialista y reivindican la libertad sexual y de género. Todo esto es un sentimiento y sensibilidad muy similar a la del director de cine alemán Wenders, el cual siempre habla de la crisis existencial, el sentimiento de desarraigo y del viaje como elemento transformador del alma, y al mismo tiempo ese tono canalla de crítica de los valores tradicionales, también es propio del movimiento teatral Angry Young Men, al cual pertenecen autores como John Osborne. En definitiva, Frank como otros tantos coetáneos, ponen en duda la moral tradicional de los estados occidentales modernos, poniendo en jaque su hipocresía, y sobre todo nos hacen valorar muchos aspectos y entre ellos, uno de los más destacados: las distintas y diversas realidades masculinas. Toda esta visión común a muchos de los artistas de esta época pone en manifiesto la disconformidad de muchos sujetos con un modelo social que ven agotado.

### **13. Nuevas masculinidades años 60 y 70**

En esta década empiezan a aparecer bastantes formas de masculinidad diversa. “Desgreñados, selváticos, con barbas de cuatro días, atletas, sensuales, solitarios, podría decirse a veces ‘afeminados’<sup>161</sup>”. Durante esta época se empieza a mostrar el cuerpo del hombre desde la concepción material, como mero cuerpo, tal y como ha pasado con la representación de las mujeres a lo largo de la historia. Los ámbitos en los que tiene cabida el cuerpo del hombre, sobre todo, es en la guerra, el deporte y la publicidad; este último ámbito en los sesenta tiene un gran desarrollo debido a un cierto desplazamiento de la mujer-objeto en la propaganda y comerciales televisivos<sup>122</sup>. Estos tres ámbitos en la década que nos hallamos estudiando, sobre todo, representan una masculinidad normativa y siempre desde el punto de vista de la violencia competitiva; en cierto modo heredera de la masculinidad heroica o militar, pero con un giro de

---

<sup>120</sup> Papageorge 1981, 2-8.

<sup>121</sup> Aparicio Gil 2019-2020, 15-25.

<sup>122</sup> G. Aguiar 1998, 269-284.

tuera, nos hallamos ante una hipermasculinización del cuerpo del hombre, que en ciertos puntos parece paradójica.

Todo esto se justifica a través de la obsesión en occidente por la perfección física que se perpetuó tras la guerra. Los personajes como Superman (*The New Adventures of Superman* 1966), Capitán América (*The Marvel Super Heros*, 1966) y otros “fueron definidos visualmente por su físico desarrollado y poderoso. Estos héroes lucharon contra el mal y los villanos defendiendo la democracia y el estilo de vida americano.<sup>123</sup>” Una vez más nos encontramos con la proposición de una masculinidad normativa y hegemónica como identidad que promueve y a la que debemos el orden social.



Figura 31; David Bowie, 1972, Michael Orch Archives.

Getty images



Figura 32: David Bowie, Justin Villeneuve, 1973. Getty

images

Hasta este momento, parece que la escena de la alta cultura o mainstream, jamás propone modelos de masculinidad disidentes, pero, por el contrario, es en esta época de los 60, cuando empiezan a emerger personalidades en la cultura de masas, que proponen una expresión de género alejada de esta hiper masculinización heroica.

Este hecho lo tenemos que entender a través del descontento de muchas personalidades de la contracultura de finales de los 60 y principios de los 70, los cuales eran opuestos al paradigma

---

<sup>123</sup> Martínez Oliva 2005, 162.

político liberalista. “Una nueva sociedad de jóvenes en general descontentos con la sociedad americana, y totalmente contrarios a la Guerra de Vietnam, propusieron un ideal de cuerpo totalmente opuesto.<sup>124</sup>” “El mundo del rock y de la música fue el que propició este nuevo modelo acorde con una izquierda política suave que defendió ese espíritu generalizado de rebelión contra los valores establecidos y la autoridad<sup>125</sup>”. Es por ello por lo que personalidades como David Bowie, o Mick Jagger, articulan su imagen y presentan cánones masculinos alejados de esta idea del héroe. En especial, David Bowie hace que finalmente se llegue a unos modelos de hombre muy alejados de la normatividad.

En la fotografía tomada en un Shooting de París en el 73 por Justin de Villeneuve, para su *Pin up's album*, Bowie se muestra con una apariencia muy poco convencional, un peinado tintado de rojo, su torso descubierto, su faz con un color distinto y esa exageración de la heterocromía. En esta foto el artista, a través del asesoramiento estilístico de su por entonces pareja Angie Barnett, y gracias al trabajo de sus maquilladores, Pierre La Roche y Richard Sarah<sup>126</sup>, pudo conseguir un aspecto intergaláctico, incluso andrógino. Nuevamente nos encontramos con un artista que juega con la apariencia de género para construirse alter egos, como el Ziggy Stardust, personaje que daría nombre a una de sus más famosas canciones. Con este alter ego, Bowie jugó de manera libre con una configuración de género y estética muy alejada para revelar una nueva masculinidad andrógina, que experimenta con lo femenino y lo masculino alternativamente, perdiendo por completo el referente de la configuración binaria. Claro ejemplo de esto es la foto que se tomó a Bowie en 1972 *Ziggy Stardust*, aportada por Michael Ochs Archives, y otra foto del 73 tomada por Gijsbert Hanekroot, durante el Ziggy Stardust Tour, en las cuales se ve a un Bowie encarnando dicho alter ego del que venimos hablando, con una postura totalmente trasgresora y unos atuendos de vestimenta completamente agénero. Conforma una estética que bebe del *pin up* y por su puesto muy influenciada por la Factory de Warhol.<sup>127</sup>

Por concluir con el caso de Bowie, cabe destacar que propone un modelo estético a través de la performatividad y la música, que le ayuda a configurar de manera más completa su obra y además bebe del arte de su propia época, por lo que resulta un interesante ejemplo en el ámbito de las masculinidades y la historia del arte; además parangonando a Bowie con Duchamp, es interesante ver cómo es relativamente frecuente en la historia del arte encontrarnos con

---

<sup>124</sup> Martínez Oliva 2005, 63.

<sup>125</sup> Martínez Oliva 2005,63.

<sup>126</sup> Abad, 7 agosto 2021.

<sup>127</sup> Cinque 2018, 158-166.

sujetos que juegan con las normas sociales y de género de una manera libre para generarse alter egos.

## 14. Los disturbios de Stone Wall

Para el final de la década de los 60, concretamente el 28 junio del 69, se dieron lugar las revueltas o disturbios de Stonewall<sup>128</sup>.

Stonewall era un pub frecuentado por personas lesbianas, bisexuales, travestis, transexuales, y sobre todo un gran número de personas racializadas. A pesar de que la homosexualidad y la transexualidad no estaba penada tal y como lo había estado en décadas anteriores, seguían existiendo reprimendas bastantes fuertes por parte de las instituciones, pues la práctica de la homosexualidad, así como el travestismo, eran sancionados periódicamente a base de multas y agresiones policiales. Sin embargo, toda esta pasividad por parte de los clientes del bar cambió a consecuencia de algunos movimientos políticos de izquierdas que radicalizaron su lucha hacia un discurso más agresivo, con el fin de obtener derechos.

The civil rights, black power, anti-war, and women's movements of the mid to late 1960s, however, greatly inspired younger gay and lesbian activists to move to a more radical, militant stance. The idea of social revolution was part of the late 1960s zeitgeist, and the lesbian and gay collective consciousness was primed and ready for an incident--perhaps any incident--that would allow an aggressive Gay Pride movement to spark, catch fire, and burn brightly<sup>129</sup>.



Figura 33: Stone wall, Fred W. Mcdarraah. Gettyimages.

<sup>128</sup> Cragge & Armstrong 2006,724-755.

<sup>129</sup> Cragge & Armstrong 2006,724-755.



Este suceso tuvo gran trascendencia y sobre todo marcó un antes y un después en la lucha de los derechos LGTBIQ+, y cabe destacar que fueron dichos disturbios los que desembocaron en manifestaciones reclamando libertad, y capitaneadas por personas transexuales, homosexuales, tanto afrodescendientes como latinas, las cuales movilizaron en gran parte las revueltas y protestas que suponen el comienzo de la historia de liberación del colectivo.

Hay una serie de fotografías de estos años que reflejan ese clima de revolución y hermandad llevado a cabo por las personas queer por aquellos años de transición de los sesenta a los setenta. La primera, nos presenta a dos de las figuras clave de estas protestas y movilizaciones: Sylvia Rivera y Marsha P. Johnson, las cuales llevan un cartel en el que se puede leer

*“Street transvestites action revolutionaries”* (fig. 34), que en castellano quiere decir, travestis de la calle acción revolucionaria. Otro ejemplo de fotografía del fotoperiodismo relativa a lo sucedido en Stone Wall es *New York, New York, July 27, 1969* Por Fred W. McDarrah, el cual nos muestra una de las primeras instantáneas de la historia en la que los hombres homosexuales, reclaman sus derechos como personas de pleno derecho, además lo hacen en una congregación extremadamente multitudinaria, y es que hay quien apunta a que también supone un cambio en el paradigma del arte, pues después de este despliegue de protestas y esta manifestación como reivindicación de derecho y exaltación del orgullo de pertenencia al colectivo LGTBIQ+, por ejemplo el ámbito de la fotografía homoerótica cambió, para mostrarse más desenfadado, dejando de lado así ese carácter de ocultación, intimidad, subterfugio, sublimación y vergüenza que la habría caracterizado en años anteriores<sup>130</sup>.



Figura 34: Marsha P. Jhonson y Sylvia Ribera, foto extraída del documental *The Death and Life of Marsha P. Jhonson*.



Figura 35: *New York, New York, July 27, 1969* Fred W. McDarrah. Getty images

<sup>130</sup> Martínez Oliva 2007, 415-424.

## 15. Las masculinidades de las décadas de los 80 y 90

Aunque esta realidad de las masculinidades disidentes es veraz, también es cierto que en cuanto al plano de la masculinidad normativa debemos recordar que precisamente es en estos años 80 y 90 cuando se recupera el estereotipo del hombre hipermasculinizado y se inserta con gran presencia y preponderancia en la cultura visual, películas como Rambo, Rocky o cualquiera de las de Stallone<sup>131</sup>, presentan el cuerpo del hombre bajo la única justificación de la violencia, parece que de algún modo a pesar de todo lo acaecido con estas crisis identitarias de los sujetos masculinos, no se termina de perder por completo el referente normativo. Por otra parte es oportuno recordar que este estilo de cuerpo fornido propio del culturismo, así como la propia práctica en los años 50, se desarrollaba de manera muy concreta en Venice Beach por lo que por aquel entonces llamaban “chaperos y adinerados de avanzada edad”, lo cual se vinculaba con la homosexualidad y era denigrado<sup>132</sup>, y es curioso cómo unas prácticas pasaron de ser discriminadas por vincularse a un colectivo concreto y con el paso de los años, en los 80 más precisamente, fueron modelo físico de tantos jóvenes.

Volviendo a esa proliferación de la representación de las masculinidades disidentes, cabe destacar algunos precedentes de toda esta explosión creativa y muy especialmente vinculadas con la experimentación de los roles de género. En primer lugar, la colección *ANTONIO* de Antonio López y Juan Ramos, los cuales fueron dos personalidades que trabajaron juntos desde distintos ámbitos creativos con el fin de representar la multiculturalidad de América y su diversidad. Sobre todo, Antonio López, trabajó como ilustrador de moda<sup>133</sup>, pero, sin embargo, lo que más nos concierne en este caso, es la colección de polaroids e instantáneas. En una de ellas, *Divine, New York City, 1977* podemos ver a la popular artista drag Divine, la cual es icono y referente por haber tenido un éxito abrumador como performer y actriz, desde su realidad drag; es uno de los primeros ejemplos de representación drag en la esfera mainstream y sobre todo referente de la escena camp y trash<sup>134</sup>. El retrato en cuestión dispone de una gran sensibilidad artística. Sin embargo, recuperando aquella idea de la liberación del colectivo y la pérdida de la vergüenza en la representación tras Stonewall<sup>135</sup>; aunque estas obras sean, a priori, de carácter íntimo al menos en su concepción, lo que podemos ver es una representación de la cultura *queer* libre, desenfadada, y sobre todo una defensa de esta subcultura.

---

<sup>131</sup> G. Aguiar 1998, 269-284.

<sup>132</sup> Martínez Oliva, 2005, 166.

<sup>133</sup> Pina Folgueira 2021.

<sup>134</sup> Rhyne 2004.

<sup>135</sup> Martínez Oliva 2007, 418.



Figura 36: Anonymous, New York City, December 1975. The Antonio archives.

Figura 37: Jean Pierre, New York City, December 1975. The Antonio archives.

En su colección de instantáneas podemos encontrar obras como: *Anonymous*, Puerto Rico, January 1976; *Jean Pierre*, New York City, December 1975; *Anonymous*, New York City, December 1975 o *Bathtub Series*, Manly, Paris, April 1975, en las cuales experimenta con la anatomía masculina de las más diversas maneras, desde un individuo que saca el pene de su ropa interior y acerca una cerilla con fuego, así como la espalda de otro sujeto masculino que es manchada con un líquido rojizo, y por último otra instantánea en la que revela a un chico de poca edad con abanicos y maquillaje, el cual experimenta con su propia corporalidad. En definitiva, una serie de instantáneas que juegan desde el desenfado, la cultura queer y con una estética muy editorial, pero, sobre todo, el valor de estas obras reside en la mirada nueva al cuerpo masculino, alejado de lo heroico o de la virilidad tradicional, y llevadas a cabo desde la autorrepresentación.

Otras obras como *Ace*, New York City, c. 1980; *Jean Eudes Canival*, *Fire Island Pines*, New York, c. 1980, nos presentan a individuos cercanos a Juan Ramos y Antonio López disfrutando de su vida en Nueva York, y aunque nuevamente se tratan de escenas de índole privada y presentan acciones cotidianas, nos muestran una estética masculina renovada y diversa.



Figura 38: David Brientzenhofe smoking, Peter Hujar, 1983.  
Fraenkel Gallery, San Francisco.

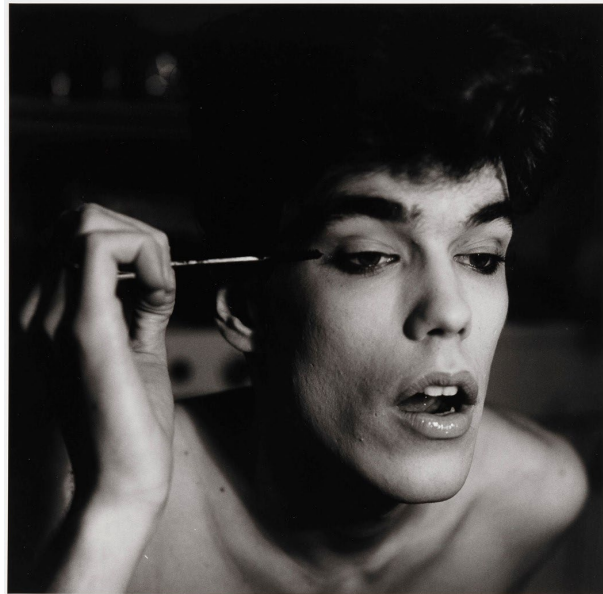


Figura 39: David Brientzenhofe Applying Makeup (II), 1982,  
Peter Hujar. Fraenkel Gallery, San Francisco.

Este avance y experimentación constante con los roles de género continúa en los años venideros de los ochenta, por ejemplo, en la obra de Peter Hujar, *David Brientzenhofe Applying Makeup (II)*, 1982 (fig.39), nos presenta a un joven ante el espejo, desde su intimidad, aplicándose maquillaje sobre su rostro, una actividad que había sido restringida únicamente a las mujeres a lo largo de los siglos, y el hecho de que retrate esa actividad íntima para un trabajo de carácter público, rompe muchos de los estigmas de género, y por encima de todo, traslada al gran público una intimidad poco aceptada y mostrada. Además, esta fotografía forma parte de una colección en la cual el artista retrató a Brientzenhofe preparándose para su drag, haciendo así un ejercicio de análisis acerca de la flexibilidad, debilidad y performatividad del género<sup>136</sup>. “La idea de la vida como performance es recurrente en la obra de Hujar, que exploró girando su lente hacia los artistas drag... Hujar reflexiona sobre la naturaleza performativa y artificial del género<sup>137</sup>”.

Nuevamente atendiendo a la performatividad del drag y todos los interrogantes que esto plantea, disponemos algunas piezas fotográficas de Warhol, el cual desde muy temprano ya realizó dibujos de prácticas homosexuales en los 50, y habló de su identidad *queer*, en momentos hasta en los que dichas identidades eran perseguidas. Concretamente el artista dispone de una serie de autorretratos: *Self-Portrait in Drag*, Andy Warhol, 1981 (fig. 40); en los que experimenta con el maquillaje las pelucas y su expresión facial.

<sup>136</sup> Duque 2010.

<sup>137</sup> Owusu Pérez, 2020, 54.



Figura 40: Self Portrait in Drag, Andy Warhol, 1981. Blind Magazine.



Figura 41: Keith Haring and Juan Dubose, 1983, Andy Warhol, Blind Magazine.

Es el propio Warhol, el que también nos presenta una serie de fotografías polaroid en las cuales él tan solo se preocupa de representar la cotidianidad de su entorno, ahora bien, todo esto con un ápice de normalidad, pero al mismo tiempo con un valor muy propio de la cultura pop, el cual es retratar dicha cotidianidad, pero a través de la realidad de los famosos. "My idea of a good picture is one that's in focus and of a famous person doing something

unfamous<sup>138</sup>". De este modo alimenta esa cultura de la idolatría y eleva lo cotidiano a algo digno de apreciar, dos conceptos bastante interesantes del arte pop. Entre esta colección destaca el *retrato de Grace Jones* de 1984; de nuevo, el artista nos presenta a una personalidad popular en Nueva York, muy conocida en el ambiente de la atmósfera *studio54* y siempre reconocida por su famosa androginia, la cual la ayudó en cierto modo a cosechar fama. Estas fotografías de Warhol, además, nos ayudan a conocer a la realidad y a las personalidades vinculadas a *The Factory o studio 54*. Tal vez una de las personas más populares de este ámbito es Keith Haring, el cual aparece representado junto a su pareja en una foto de esta colección *Keith Haring and Juan Dubose, 1983* (fig. 41). Desde luego, respecto a otras épocas estudiadas, incluso para esta década de los 80 es una pieza cuanto menos trasgresora, pues presenta a dos hombres homosexuales, uno blanco y otro negro, disfrutando y mostrando su sexualidad y, además el componente romántico y homosocial<sup>139</sup> también es bastante acusado, por lo que en esta fotografía se rompe con muchos tabúes de golpe, y sobre todo por mostrar dos sujetos disidentes, disfrutando y mostrando su realidad de una manera tan desenfadada y natural.

Aprovechando esta foto en la que aparece Haring, es importante recalcar otro de los grandes temas de estas décadas: el SIDA, el cual Haring trató en numerosas obras, tal vez una de las más populares, el mural realizado para el MACBA en el 82, el cual constituye una proclama del activismo LGTB y relacionado con el SIDA. Este virus en los ochenta y noventa, constituyó una pandemia de primer nivel que reestructuró la sociedad<sup>140</sup>, y transformó muchos entornos sociales. Muchos de los artistas como Antonio López o el propio Haring, padecieron esta enfermedad y les condujo a la muerte, por lo que es fácil comprender que en gran medida transformó el panorama artístico. "La enfermedad del SIDA, con todas sus implicaciones sociales, políticas y morales hizo que el tema del cuerpo y el de la construcción de la identidad emergieran con fuerza en medio de un panorama centrado en simulaciones, teorizaciones meta artísticas y formalismos varios.<sup>141</sup>"

La pandemia del SIDA hace que los fotógrafos que suelen tratar el tema de la masculinidad, se replanteen la representación del cuerpo masculino a través de la vulnerabilidad, y ya no es solo una vulnerabilidad emocional, sino que también física y que vertebra y determina la realidad de los individuos, y muy especialmente aquellos de la comunidad LGBTIQ+, por haber sido tremendamente estigmatizados durante estas décadas.

---

<sup>138</sup> Rosen 2021.

<sup>139</sup> Brickwell 2010, 140-153.

<sup>140</sup> Martínez Oliva 2005, 263.

<sup>141</sup> Martínez Oliva, 2005, 264.

Y es precisamente en este contexto en el cual se asume de manera inconsciente la fragilidad del ser y de manera muy concreta del varón homosexual, en la que aparecen trabajos como *After Weston*, Chuck Samuels, 1991 (fig. 42), el cual nos presenta a un hombre abatido, con una actitud triste o melancólica, y a través de esta expresión emocional vinculada con lo femenino, se incorpora a la expresión masculina, pero sin intención de interpretarlo o asumirlo como tal, tal y como vimos en el arte drag o transformista (Owusu Pérez 2020), se trata de una experimentación que se revela desde el principio a partir de lo emocional o psicológico, y todo esto vinculado a esa moral o consciencia de la fragilidad<sup>142</sup>.



Figura 42: *After Weston*, Chuck Samuels, 1991. National Gallery of Canada.

Toda esta experiencia con el SIDA no solo abre las puertas a la fragilidad suscitada por la propia enfermedad, sino que lleva a tratar problemáticas a las cuales el sujeto homosexual está expuesto sistemáticamente, y las cuales le hacen estar en una continua posición de

---

<sup>142</sup> Martínez Oliva 2005, 266 y Owusu Pérez 2020, 58.



vulnerabilidad. Ejemplo de esto es la obra de David Wojnarowicz *One day a Kid...* en la que muestra una fotografía de un niño superpuesta a un texto que habla de las dificultades de aceptar la homosexualidad y mostrarla en una sociedad y un contexto que le va a marginar y hacer sufrir por ello de manera continuada por la naturaleza hostil del mismo<sup>143</sup>.



Figura 43: Self Portrait (Frieze nº 2) en Londres, Jhon Coplans. Gettyimages.

Por último, la obra final para analizar también se encuadra en esta década en la que la representación de la fragilidad del hombre prolifera: *Self-Portrait (Frieze No. 2, Four Panels)*, John Coplans, 1994 (fig. 43). El artista muestra su propio cuerpo envejecido, suave y redondeado, despojado de cualquier atuendo de masculinidad y tampoco son perceptibles en él los códigos que se suelen emplear en la representación del cuerpo masculino virilizado, pues

---

<sup>143</sup> Wojnarowicz 1991.

no hay hombría ni vigorosidad<sup>144</sup>, solo desnudez en el sentido amplio de la palabra, pues me refiero a lo físico, pero también en cuanto al ejercicio de mostrar ese aspecto vulnerable de la realidad humana con esa honestidad y sencillez.

## 16. Conclusiones

A través del exhaustivo trabajo realizado en torno a la representación de las masculinidades disidentes, creo que podemos afirmar con rotundidad que sí, sí que existe un arte que represente la masculinidad más allá de la norma y qué además es bastante prolijo. Este arte como hemos comprobado, en ocasiones se tiene que desarrollar en entornos clandestinos y alejados de la academia, pues son aquellos entornos más alejados de las convenciones sociales los que garantizan al artista un lugar seguro para desarrollar su experimentación temática. Bien es cierto que el continuo avance social y las distintas luchas, han hecho que esta temática tan problemática haya pasado de ser parte de la contracultura o de la cultura clandestina para pasar a ser algo mainstream, incluso aceptado en la alta cultura, pues poco tienen que ver aquellos ejemplares fotográficos del neozelandés Robert Gant, con las últimas obras analizadas en el último epígrafe, las cuales han participado casi desde su génesis en discursos expositivos propios de un circuito cultural elevado. Así mismo todo este camino que hemos ido recorriendo no sería el mismo sin el poder de la autorrepresentación, creo que cualquier tipo de representación es válida y necesaria, y más teniendo en cuenta la preponderancia de las imágenes para crear dogmas y estereotipos en nuestra mente, pero este estudio que he ido realizando el último año, me ha demostrado que la autorrepresentación da una riqueza contextual y temática, que no podría dar la representación ajena o la percepción de según que colectivos desde la otredad. Precisamente es esta autorrepresentación de la que vengo hablando la que nos ha permitido hablar de temas tan complejos como el desarraigo de los vanguardistas Dadá afincados en Nueva York, o de la experimentación de los roles de género de Duchamp, Cahun, Warhol... sujetos que nos hacen plantearnos los límites de la masculinidad y de la feminidad y que de manera irremediable tenemos que nombrarles, sin ni si quiera tener claro si el campo de los *Men's Studies* es el idóneo para enmarcar el estudio de estas personalidades, pero son estos ejemplos y estos dilemas los que demuestran que el campo académico necesita una continua revisión, pues en ocasiones no es suficiente para designar realidades sociales, artísticas o políticas.

---

<sup>144</sup> Owusu Pérez 2020, 58.

Más allá de la Normatividad: Representaciones de masculinidades disidentes en la fotografía de los siglos XIX y XX  
Carlos Muñoz López.

En cuanto a la temática general de las obreras tratadas, creo que es variada y rica, no obstante, podríamos decir que mayoritariamente dispone de un carácter de introspección muy profundo, y que además se caracteriza por una búsqueda inagotable de la identidad; sujetos que tienen que hacer frente a una sociedad hostil y que necesitan de un imaginario y una identidad forjada, alternativa y disidente. Pero creo que es bastante esclarecedor a la hora de tratar esta temática pensar en los avances y luchas sociales una vez más, pues de la clandestinidad de esas primeras obras, en las que incluso el propio afecto íntimo era comedido, a la ferocidad y desenfado del arte de las últimas décadas del siglo XX creo que ha habido un cambio de códigos más que evidente; las excusas para tratar temas se desvanecen y sobre todo, lo que subyace a todo esto, es un sentimiento de legitimidad por encarnar una identidad y una creación más allá de la norma.

## 17. Bibliografía

- G. Aguiar, J. 1998. ¡Ámame por ser bello! Masculinidad=cuerpo+eros+consumo. *Revista de Estudios de Género. La ventana*, num 8, 269-284.
- Jones, Caroline A; Galison Peter; Slaton, Amy E . 1998. *Picturing science, producing art*. New York: Routledge.
- ABAD, P. 7 agosto 2021. David Bowie: el rostro del 'glam rock' que también contagió a los 'new romantics'. *Vogue* <https://www.vogue.es/belleza/articulos/historia-maquillaje-david-bowie>.
- ALCALDE, Á. 2017. El descanso del guerrero: la transformación de la masculinidad excombatiente franquista 1939-1965. *Historia y Política* 37, 177-208.
- Alfonso, D. S. 2002. Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa. *Arte, Individuo y Sociedad*, 97-215.
- Alphen, E. v. 2020. *Shame and Masculinity*. Amsterdam: Valiz.
- Anthony Rotundo, E. 1994. *American Manhood: Transformations In Masculinity From The Revolution To The Modern Era*. Basic Books.
- Aparicio Gil, L. 2019-2020. *La innovació fotogràfica de Robert Frank a The Americans*. Trabajo de fin de grado *Universitat Illes Balears*, 15-25.
- Aresti, N. 2020. La historia de género y las masculinidades. *Ayer* 117, 333-347.
- Banti, A. M. 2005. *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nell nazionalismo europeo dal secolo XVIII secollo alla Grande Guerra*. Turin: Einaudi.
- Barthas, L. 2014. *Cuadernos de guerra*. Barcelona: páginas de espuma.
- Bateman, G. W. 2015. Molly Houses. *Encyclopedia Copyright glbtq*. [http://www.glbtqarchive.com/ssh/molly\\_houses\\_S.pdf](http://www.glbtqarchive.com/ssh/molly_houses_S.pdf)

Más allá de la Normatividad: Representaciones de masculinidades disidentes en la fotografía de los siglos XIX y XX Carlos Muñoz López.

- Baudrillard, J. 2014. *Aproximación a la noción de mujer-objeto. Consideraciones entre las teorías feministas y la teoría del intercambio simbólico*. Bogotá.
- Bonino, L. 2003. Masculinidad hegemónica e identidad masculina. *Dossiers feministes* 6.
- Bornay, E. 2020. *Las hijas de Lilith*. Cátedra.
- Bretón, A. 1924. *Primer manifiesto surrealista*. Versión digital <http://www.isabelmonzon.com.ar/breton.htm>.
- Brickwell, C. 2010. Visualizing Homoeroticism: The Photographs of Robert Gant. *Visual Anthropology* 23, 136-157.
- Cabezuelo Lorenzo, F., Gonzalez Oñate, C., & Fanjul Peyró, C. (2013). Los paisajes del sueño americano en la escenografía de Mad Men. *Revista de Comunicación de la SEECI* 32, 1-11.
- Cadet, P. febrero 1994. La edición de las obras de Dalou por la casa Susse. *Gazette des beaux-arts*, 106.
- Caesar. 1919. L'ésercito socialist: educazione e disciplina. *L'ordone nuovo* 11, 164-165.
- Calleja Fernández, J.M 2014. La I Guerra Mundial y el modo deliberadamente masculino de entender la política. *Historia y Comunicación Social* 19, 79-97.
- Calvo Santos, M. 2016. Thomas Eakins. *Historia/Arte*. <https://historia-arte.com/artistas/thomas-eakins>
- Camarero Caladria, E., & Visa Barvona, M. 2013. Fotoperiodismo y reporteroismo durante la I guerra mundial (1916). La batalla de Somme a través de la fotografía del diario ABC. *Historia y Comunicación Social* 18, 87-108.
- Caro Valverde, M. T. 2012. Eros y Thanatos del surrealismo: "Un perro andaluz" (García Lorca y Buñuel). *Hispanic Journal*, 37-48.
- Cinque, T. 2018. Canvas of Flesh: David Bowie, Andy Warhol in "Basquiat". *Cinema Journal* 57 nº 3, 158-166.
- Cirlot, L. 2007. *Museo D'Orsay Museos del Mundo*. Espasa.
- Connell, R. (1996). *Masscolinità identità e trasformazioni del amschio occidentale*. Milan: Feltrinelli.
- Connell, R. W. 2005. Hegemonic masculinity Rethinking the Concept. *Gender and Society*, SAGE 6, 829-859.
- Crage, S., & Armstrong, E. 2006. Movements and Memory: The Making of the Stonewall Myth. *American Sociological Review* 71, 724-751.
- Wiese, Andrew. 2006. "The house I live in": Race, class, and African American suburban dreams in the postwar United States. En *The new suburbanhistory*, eds. Kevin M. Kruse y Thomas J. Sugrue, 99-119. Chicago: University of Chicago Press.
- Dijkstra, B. 1996. *Evil sisters : the threat of female sexuality and the cult of manhood*. New York: Knopf.
- Donaldson, M. 1993. What Is Hegemonic Masculinity? *Theory and Society*. 22, 143-157.

Más allá de la Normatividad: Representaciones de masculinidades disidentes en la fotografía de los siglos XIX y XX Carlos Muñoz López.

Ducamp, M. 2015. *Recursos pedagógicos*. Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de artes, Universidad de Chile. Recuperado de: [http://www. mac. uchile. cl/content/documento/2015/septiembre/ficha\\_digital\\_fuente. pdf](http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/ficha_digital_fuente.pdf).

Duque, C. 2010. Judith Butler y la teoría de la performatividad del género. *Colegio Hispanoamericano*, 85-95.

Falck, r. M. 2020. Evolución económica de Estados Unidos en la posguerra. *Mexico y la cuenca del pacífico enero-abril 2020*, 16-24.

Fernández A. 29 de 01 de 2020. Mujeres en el mundo laboral. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20180129/44376132844/mujeres-mundo-laboral.html>

Franceschi, G. J. 1945. *Totalitarismo: nacionalsocialismo y fascismo*. Buenos Aires: Difusión.

Fricke, V. S. 2012. La crítica feminista poscolonial de las obras de William Shakespeare. V *Congreso Internacional de Letras | 2012*.

Fussel, P. (2013). *The Great War and Modern Memory*; Oxford University Press.

(Fukuyama, F. (1998). ¿El fin de la historia?. Free Press

Gilbert, M. (2014). *La batalla del Somme. La batalla más sangrienta de la primera guerra mundial*. Barcelona: Ariel.

Gómez Arango, M. M. (2017). *HOMBRE, MASCULINIDAD Y CRISIS DE LA MASCULINIDAD EN LA REVISTA CROMOS* Trabajo de grado UNIVERSIDAD EAFIT ESCUELA DE HUMANIDADES Departamento de Humanidades. Medellín.

Herráiz García, F. (2010). Educación artística y estudios de la masculinidad. Desde 'la investigación sobre chicos y hombres' hacia 'el estudio con chicos y chicas en torno a las masculinidades. *Revista Iberoamericana de Educación*, 2f-12.

Jiménez Mérida, R. M. (2016). *Masculinidades disidentes*. Barcelona: Icaria.

Jones, A. (2002). Equivocal Masculinity: New York Dada in the context of woel war I. *Art History* 25, 162-205.

KLEMPERER, V. (2001). *LTI La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*. Barcelona: Editorial Minúscula.

Landázuri A. B. (2019). Masculinidad, investigación y performance. *Antropología Cuadernos de Investigación*, 21, 27-41

Leneman, L. (1994). Medical women at war. *Medical history* 38, Cambridge University Press, 160-177.

Littell, J. (2008). *Le sec et l'humide: Une brève incursion en territoire fasciste*. Paris: Gallimard.

López Rodríguez, F. (2020). *Historia queer del flamenco*. Egales.

Lozano Verduzco, I. (2011). La homofobia y su relación con la masculinidad hegemónica en México. *Revista Puertorriqueña de Psicología* 22, 111-121.

Lumsden, L. L. (2013). Anarchy Meets Feminism: A Gender Analysis of Emma Goldman's Mother Earth, 1906–1917. *American Journalism*, 31-54.

Marcadé, B. (2008). *Marcel Duchamp*. Buenos Aires: Libros Del Zorzal.

Más allá de la Normatividad: Representaciones de masculinidades disidentes en la fotografía de los siglos XIX y XX  
Carlos Muñoz López.

- Margot, J. P. (2008). Aristóteles deseo y acción moral. *Praxis Filosófica* 26, 190-202.
- Marra, R. (2001). La giustizia penale nei principi del 1789. *Materiali per una storia della cultura giuridica XXXI-2*, págs. 353-64.
- Martínez Oliva, J. (2005). *El Desaliento del Guerrero*. Murcia: CendeaC.
- Martínez Oliva, J. (2007). Oliva, J. M. (2008). Miradas transversales de la fotografía de desnudo masculino a la antigüedad clásica. *Congreso Internacional "Imágenes". La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales: Universidad de La Rioja, Logroño. 22-24 de octubre* (págs. 415-424). Logroño: Universidad de la Rioja.
- Mireille, Y. (s.f.). La organización social de la masculinidad.21.  
[https://www.academia.edu/43122588/La\\_organizaci%C3%B3n\\_social\\_de\\_la\\_masculinidad](https://www.academia.edu/43122588/La_organizaci%C3%B3n_social_de_la_masculinidad)
- Mosse, G. L. (1985). *Nationalism and Sexuality*. Wisconsin: Wisconsin Press University.
- Myrna, G. (1990). *Different horrors, same hell, in thinking the unthinkable; meanings of the holocaust*. Mahaw: Rogger S. Gottlib.
- Naumann, F. M., Man, R., & Montclair Art Museum. (2003). *Conversations to modernism: The early work of Man Ray*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Nochlin, L. (s.f.). ¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas ? *crítica feminista en la teoría e historia del arte*, 20-33.
- Offensant. (1 de 16 de 2014). Catorce herencias que cambiaron el mundo. *El País*.  
[https://elpais.com/internacional/2014/01/07/actualidad/1389098936\\_446317.html](https://elpais.com/internacional/2014/01/07/actualidad/1389098936_446317.html)
- Owusu Pérez, M. (2020). *Género e identidad: La perspectiva de la mujer acerca de la parte femenina del hombre a través de la fotografía*. Tesis de Master *Universitat Politècnica de València*,
- Papageorge, T. (1981). *Walker Evans and Robert Frank: an essay on influence*. Yale University Art Gallery; First Edition, 5-10.
- Pastrana de la Flor, M. M. (2019). *Masculinidades periféricas y nuevos modelos de masculinidad en el arte contemporáneo*. Granada: Universidad de Granada.
- Photographs, V. H. (2007). Visualizing Homoeroticism: The Photographs of Robert Gant, 1887–1892. *Visual Anthropology*, 1-23.
- Pina Folgueira, K. (2021). *Ilustraciones digitales para anuncios del sector de moda*. Trabajo de fin de grado *Universitat Politècnica de València*. <http://hdl.handle.net/10251/172352>.
- Poggi, C. (1997). Dreams of Metallized Flesh: futurism and the masculin body. *Modernism/modernity* 4, 19-43.
- Qualter, H. T. (1994). *Publicidad y democracia en la sociedad de masas*. Barcelona: Paidós.
- Ramírez, J. A. (1993). *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Ramírez Peña, N. V. (2016). Nociones de la androginia en la obra de la artista "Frida Khalo". *Revell 2 nº13*, 159-176.
- Requeijo, P., Sanz, C., & del Valle, C. (2013). Propaganda norteamericana en la Primera guerra mundial. *Historia y comunicacion social*, 31-42.
- Rhyne, R. (2004). *Racializing White Drag*. Routledge.

Más allá de la Normatividad: Representaciones de masculinidades disidentes en la fotografía de los siglos XIX y XX  
Carlos Muñoz López.

Rivera Ávila, C. (2020). La mirada gay y el cuerpo masculino en la fotografía. *ESCENA*, 223-230.

Robert, J.-L. (2012). *Plaisance cerca de Montparnasse. Barrio parisino 1840-1985*. París: Publications de la Sorbonne.

Rosen, M. (2021). How Andy Warhol Used Photography to Create his Visual Diary. *Blind Magazine*, <https://www.blind-magazine.com/news/how-andy-warhol-used-photography-to-create-his-visual-diary/>.

Rousseau, J. (1985). *Emilio o de la educación*. Madrid: EDAF.

Spires, R. C. (2002). New Art, New Woman, Old Constructs: Gómez de la Serna, Pedro Salinas, and Vanguard Fiction. pp. 205-223 (19 pages) Published By: The Johns Hopkins University Press

Subelyte, G. (2022). *Surrealism and Magic: Enchanted Modernity*. Catálogo de exposición *Peggy Guggenheim*.

Thurow, L. C. (1996). *El Futuro del capitalismo*. Buenos aires: Javier Vergara editor.

Tommaso Marinetti, F. (2015). *Manifiesto tecnico della letteratura futurista*. Damocles.

Tosh, J. (1994). What Should Historians do with Masculinity? Reflections on Nineteenth-century Britain. *by: History Workshop* Nº. 38 (1994), pp. 179-202 (24 pages)

Vincent, M. (2006). La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 28 , 135-151.

Walters, M. (1978). *The Nude Male; a new perspective*. Londres: Paddintong Press LTD .

Wojnarowicz, D. (1991). *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*. Vintage books.

Zampetti, F. (2001). La mostra di Wilhelm von Gloeden a Firenze. Un neoclassico che usa la macchina fotografia anziché la tela e i pennelli. *Nadirmagazine*.

Ziemann, B. (2016). La violencia como objeto de estudio en las investigaciones recientes sobre la primera guerra mundial. *Historia Social* 84, 141-159.

Más allá de la Normatividad: Representaciones de masculinidades disidentes en la fotografía de los siglos XIX y XX

Carlos Muñoz López.



Más allá de la Normatividad: Representaciones de masculinidades disidentes en la fotografía de los siglos XIX y XX

Carlos Muñoz López.