

FOTODOCUMENTALISMO Y MEMORIA QUEER/CUIR EN MÉXICO. Disputas por lo visible y encuadres escriturarios desde las disidencias sexogenéricas

Photodocumentalism and Queer/Cuir Memory in Mexico. Dispute over the Visible and Scriptural Framing through Sexual and Gender Disidences

Sergio Rodríguez-Blanco¹

Resumen

Este artículo propone un modelo teórico-metodológico de análisis para estudiar las formas en que la fotografía documenta las disputas por lo visible desde las disidencias sexogenéricas y los cuerpos no hegemónicos, a partir de un cruce entre la *política de la mirada* de Mieke Bal (2016), *los encuadres escriturarios* de Alejandra Castillo (2020) y la fotografía como rito de Susan Sontag (2006). Para ello, se analiza la serie *Mientras el león duerme* (2017-2019) del fotógrafo mexicano Armando Belsoj (Tepic, Nayarit, 1989), que documenta performances semiclandestinas nocturnas dirigidas al colectivo LGBTIQ+ en la conservadora ciudad de León. El artículo analiza la potencia política de las imágenes para activar la memoria *queer/cuir* (DUNN, 2021; VILLAPLANA LUIZ et al., 2017) y generar nuevos encuadres escriturarios (CASTILLO, 2020).

Palabras clave: fotodocumentalismo; performance, régimen escópico; archivo

1. Universidad Iberoamericana, México. sergio.rodriguez@ibero.mx. <https://orcid.org/0000-0001-7554-4756>

Abstract

*This article proposes a theoretical-methodological model of analysis that studies the ways in which photography documents the disputes over the visible from sexual and gender dissidences and non-hegemonic bodies, a model based on the politics of the gaze of Mieke Bal (2016), the scriptural framings of Alejandra Castillo (2020) and photography as a ritual by Susan Sontag (2006). The article analyzes the series *While the Lion Sleeps* (2017-2019) by the Mexican photographer Armando Belsoj (Tepic, Nayarit, 1989), who documents semi-clandestine LGBTIQ+ night performances in the conservative city of León. The article studies the political power of images to activate queer/cuir memory (DUNN, 2021; VILLAPLANA LUIZ, 2017) and generate new scriptural frames (CASTILLO, 2020).*

Key words: photodocumentalism; performance; scopie regime; archive.

Introducción. Fotodocumentalismo a contrapelo

El régimen escópico es un orden de dominio visual que establece lo que puede ser visto y lo que no. El sujeto normativo del régimen escópico de la modernidad es concebido como autónomo, masculino, heterosexual, blanco, propietario y ciudadano (LOREY, 2017), por lo que cualquier cuerpo que no coincida con este será representado en función del mismo y como su oposición binaria (WHITE, 1978). Dicho de otro modo, los regímenes escópicos o visuales simultáneamente proporcionan contorno y figura a los cuerpos que gozan de visibilidad y presencia, y limitan y marginan a los cuerpos que no encajan (CASTILLO, 2020).

Los adiestramientos fotográficos mediáticos (ABRIL, 2007) construyen las imágenes a partir de este modelo, lo cual no significa que los medios sólo muestren a estos sujetos, sino que cuando generan imágenes de cuerpos que no encajan en este ideal (migrantes, mujeres, disidentes sexuales y de género, pobres, personas de la tercera edad, etc.) las imágenes de los medios tienden a alterizarlos, es decir, a subrayar su condición de

otredad respecto de un cuerpo hegemónico: estas subjetividades aparecen jerárquicamente como subalternas, excluidas, oprimidas, disidentes, pero al fin y al cabo representadas en función y como contraste binario del cuerpo hegemónico de la modernidad occidental, modelo que no se cuestiona sino que sale fortalecido.

El interés de este artículo no se encuentra en las imágenes hegemónicas distribuidas en los medios, sino en el trabajo documental que ha realizado en México un reducto de fotografías y fotógrafos independientes entre sí durante la última década cuyas prácticas constituyen un fotodocumentalismo a contrapelo de las gramáticas escópicas que encontramos cada día en los medios. Me refiero concretamente a prácticas documentales que posibilitan otras narrativas a través de la fotografía (GARCÍA-RAMOS, 2019) rastreando en el régimen visible lo que Isabell Lorey (2017), en su relectura de la teoría de Judith Butler y Michel Foucault, ha llamado *las disputas sobre el sujeto*, es decir, las resistencias, reinterpretaciones, denegaciones y subversiones al ideal moderno y occidental de sujeto, cuyo cuerpo es el reflejo de un orden colonial (racial), patriarcal y heteronormativo. Se trata de un trabajo fotodocumental minoritario en México pero de gran potencia política por sus capacidades de orientarse como un disenso al régimen escópico; una forma de fotodocumentalismo que, a expensas de la inmediatez mediática, más que poner el foco en los cuerpos precarizados, no normativos o excluidos en sí como contrapuntos a la normalidad hegemónica –pero cuya existencia, en el fondo, legitima esta normalidad–, indaga, en cambio, en cómo se articulan las condiciones de visibilidad de los cuerpos otros en el régimen sensible: es decir, documenta sus apareceres, irrupciones o camuflajes desde una perspectiva que cuestiona las estructuras coloniales, binarias, capitalistas, racistas y capacitistas que constituyen lo que Mieke Bal (2016) llama políticas de la mirada. En definitiva, prácticas fotográficas que abordan desde el fotodocumentalismo los modos en que los regímenes visuales hegemónicos a la vez controlan las imágenes y ocultan en ellas sus mecanismos de control. Por ello, se trata de un fotodocumentalismo de *imágenes in(visibles)*.

Desde esta perspectiva, el impulso documental centrado en las condiciones de visibilidad de los sujetos y los cuerpos que resisten al régimen escópico ha guiado en México en la última década algunas prácticas fotodocumentales de exponentes como Adela Goldbard en su trabajo con comunidades autodefensas de Michoacán y migrantes mexicanos de Chicago donde ellos construyen sus propias narrativas; de Hans-Maximo Musielik en las fotografías sobre la migración de haitianos en la frontera norte de México donde negocia con los migrantes el modo en que desean ser representados; de Alejandro Cartagena con sus miradas cenitales y furtivas a vehículos que transportan trabajadores y evidencian su explotación laboral; de Giulia Iacolutti y su trabajo de inmersión con reclusas trans en prisiones; de Omar Gámez con la documentación semivelada de las prácticas sexuales disidentes en cuartos oscuros de la Ciudad de México; de Eunice Adorno con su serie sobre la invisibilidad y la agencia de las mujeres menonitas, o de Livia Corona con su serie sobre la alienación a partir de la documentación de las vistas aéreas de las viviendas de interés social.

En este artículo me ocuparé de la serie fotográfica *Mientras el león duerme* (2017-2019) del fotógrafo mexicano Armando Belsoj (Tepic, Nayarit, 1989), que ubico como perteneciente al mencionado grupo minoritario de fotodocumentalistas cuya práctica se activa desde el impulso por documentar en México las disputas por lo visual desde el cuerpo no hegemónico en términos de la alteración o cuestionamiento del dispositivo heteronormativo. La serie de Belsoj, como veremos, documenta fiestas semiclandestinas nocturnas dirigidas al colectivo LGBTIQ+ donde tienen lugar actos performáticos, así como lo que sucede alrededor de ellas, y las presenta como una liberación lúdica y fluida de los mandatos de género y sexualidad establecidos desde la estructura machista ultraconservadora y católica que reina, sobre todo durante el día, en la ciudad de León, Guanajuato, ubicada en la zona del Bajío mexicano (que comparten los Estados de Guanajuato y Jalisco).

Mi punto de partida es que las prácticas documentales inmersivas de Belsoj, en las que los cuerpos no normativos y disidentes disputan lo visible, enriquecen el concepto

de *imágenes (in)visibles* que he apuntado en investigaciones anteriores sobre fotoperiodismo y que he descrito como “imágenes ambiguas, intersticiales, transcodificadas, con una legibilidad aún no fijada; imágenes que aún no encajan, que disputan su irrupción en el orden de visibilidad, pero que no terminan de aparecer en él; imágenes que quieren fugarse del archivo; imágenes que, al no poseer una estructura ni soporte definidos, conjuran en la liminalidad su potencial de disenso” (RODRÍGUEZ-BLANCO, 2022, p. 243).

Aproximación teórica: disrupción de las imágenes, heteronormatividad y memoria queer/cuir

El concepto de heteronormatividad retoma el concepto de “matriz heterosexual” con el que Judith Butler (2007), describe el entramado de inteligibilidad cultural que fomenta la alineación entre cuerpo, género y deseo sexual, alineación que –y aquí está la crítica de Butler– siendo cultural se entiende como natural. Esta matriz tiende a presionar las formas no sólo en que se representan los cuerpos normativos, sino también los modos en que se documentan las disidencias sexuales y de género, en tanto estas imágenes hacen sensibles cuerpos y prácticas que no encajan y que, por tanto, son potencialmente subversivos al sistema heteronormativo si se considera como un proyecto homogeneizador donde cabe un único modelo ideal de existencia posible que, desde los espacios más conservadores, defiende que “no puede ser ampliado y compartido, sino conquistado por otro modelo que pretende reproducir la jerarquía” (MORA, 2021, p. 116). En estos casos, el régimen visual hegemónico suele ser también una herramienta para fortificar el espacio político de lo *normal* mediante la domesticación, apropiación y desactivación de las imágenes que lo tambalean, particularmente las imágenes documentales en su condición de registros con valor de verdad.

Un modo sistemático de domesticar la disidencia sexogenérica (y desactivar su potencialidad de disenso, como lo hace, por ejemplo, el llamado *pinkwashing* en pos de los intereses de mercado) ha sido y es silenciar, ocultar, negar aquellas imágenes que invitan a

pensar la contingencia del género y sus lugares de habitabilidad, imágenes que, a saber, hacen peligrar la idea de la identidad como algo fijo, exacto o inmutable, que plantean la posibilidad de deconstruir la rigidez cisheteronormativa y de comprender ciertos elementos del género y la sexualidad en un espectro no necesariamente binario (MORA, 2021, p. 58). Estas imágenes suelen desaparecer de la memoria colectiva.

Alejandra Castillo (2020), en sus elucubraciones sobre la disrupción de las imágenes, sostiene que el poder de alteración de los sentidos no está en las imágenes mismas, sino en los encuadres escriturarios –archivo– que las narran. “Una imagen altera el orden dominante sólo si su marco se ha alterado, esto es, si hay un archivo que hace posible ver de otro modo” (CASTILLO, 2020, p. 12). Para desvelar aquello que enmarca una imagen, es necesario revisar el vínculo entre imagen, cuerpo y archivo del sitio de producción. Castillo (2020), en su obra *Adicta imagen*, sostiene que “transformar el régimen escópico que organiza nuestro presente implica transformar el archivo que lo constituye” (CASTILLO, 2020, p. 13). Al seguir esta lógica, observamos que el cuerpo, como un archivo de significados, es el ápice desde donde se transforma este régimen de inteligibilidad.

Aquí propongo estudiar la fotografía documental cuestionando los encuadres escriturarios (CASTILLO, 2020) hegemónicos desde la perspectiva de la “memoria queer/cuir”, un campo de estudio que apela, entre otros aspectos, a la recuperación y circulación de la memoria de personas que han sido ignoradas, subyugadas u olvidadas debido a LGTBIQfobia, hetero/cisnormatividad, mnemonicidio (exterminio de la memoria colectiva) y otros abusos y a la capacidad de la memoria de realizar intervenciones poderosas en la política, la cultura y la sociedad (DUNN, 2021). Consciente del largo debate sobre el uso problemático del término queer en espacios no anglosajones (EPPS, 2008; TRUJILLO 2021), y particularmente en geografías de la postcolonialidad como Latinoamérica, propongo actualizar el debate sobre los procesos transnacionales de subversión de la normatividad que genera violencias tanto simbólicas como reales y pensar el salto teórico del queer a cuir que han planteado, desde sus investigaciones académicas sobre la memoria queer/cuir de las disidencias y la visualidad desde México y desde España, las investigadoras

Virginia Villaplana Luiz *et al.* (2017). Como ellas plantean, las memorias queer/cuir se orientan como disensos frente a narrativas hegemónicas que han reivindicado cierta legitimidad sexogenérica a través del borrado y deshistorización constante de las memorias colectivas de las disidencias sexuales y de género, pero también políticas, raciales, de clase y culturales.

Asimismo, encuentro un diálogo con el pensamiento de Tatiana Sentamans (2014) quien, al estudiar las nuevas políticas de representación sexual, advierte que existen prácticas que repolitizan lo sexual a través de la producción de imágenes por medio de cuatro ejes: la reivindicación de la autonomía sexual, un comportamiento lúdico, la transgresión del orden simbólico y la discontinuidad. Desde mi lectura, estas claves de representaciones no normativas pensadas desde la fotografía documental podrían alinearse al régimen visible y funcionar, por tanto, como una suerte de control subjetivo de la propia imagen, del cuerpo y la sexualidad, o bien, como postula la perspectiva de las memorias *queer/cuir*, y como me interesa estudiar en este artículo, pueden desalienarse como acto de disenso e impugnación de los regímenes visuales normativos en términos de sexo y género en Iberoamérica y repolitizar la dimensión sexogenérica de los cuerpos por medio de la producción de imágenes.

Armando Belsoj y la noche LGBTIQ+ en León, Guanajuato

Las imágenes de Belsoj en la serie *Mientras el león duerme* documentan interiores de la noche de León como espacios habitados y apropiados por cuerpos que desobedecen deliberadamente al régimen visible que los disciplina en la cotidianidad, en la que son invisibles prácticas tanto sociales como artísticas que cuestionan la matriz cisheteronormativa, aunque también conformen el tejido social de León. El borrado sistemático en León se practica desde el silencio sobre estas prácticas y desde la falta de

registro fotográfico que atestigüe su existencia. Esta lógica es precisamente la que ha generado la deshistorización de las vidas y los cuerpos disidentes que la perspectiva de la memoria *queer/cuir* busca impugnar.

Es importante mencionar que León es una urbe económicamente próspera de la región de El Bajío debido a su actividad industrial (particularmente el calzado), y comercial, al estar dotada de un aeropuerto internacional (de El Bajío). Para hacernos una idea de la temperatura social en términos de la tolerancia y visibilidad de la diversidad, se puede mencionar que León está ubicada en un estado donde el matrimonio entre personas del mismo sexo sólo está permitido como una disposición temporal fincada en un decreto emitido en 2022 por el gobernador Diego Sinhué Rodríguez –y cuya vigencia se extiende a septiembre de 2024, cuando culmine su mandato–, a diferencia de otras entidades federativas como la Ciudad de México donde el matrimonio entre personas del mismo sexo es legal desde 2009². En 2021 se registraron en el Estado de Guanajuato 46 casos de agresiones contra personas del colectivo LGBTIQ+ y 70 agresiones más tuvieron lugar en el estado de Jalisco, de las 485 registradas a nivel nacional según la plataforma Visible³. Jalisco y Guanajuato ocupan, según esta ONG, los lugares 2 y 3 respectivamente en términos de agresiones por LGTBfobia en México.

Cuando Armando Belsoj llegó a León en 2015 a trabajar como fotógrafo procedente del pequeño municipio de Tepic del estado de Nayarit donde nació en 1989, su primera impresión fue, según contó en una entrevista que le realicé en 2019 (RODRÍGUEZ-BLANCO, 2021), la de estar frente a una cultura muy conservadora respecto a la concepción tradicional de la familia y los roles de género, pero también en relación con las jerarquías de las clases sociales y los estigmas raciales heredados de la época colonial. Al poco tiempo fue notando cómo en algunos espacios, esa atmósfera parecía transformarse al ponerse el sol. En la noche encontró una realidad que contrastaba con el día: lo extravagante y abierto se

2. En la ciudad de México se aprobó en 2006 la unión civil entre personas del mismo sexo en la figura jurídica de sociedad de convivencia, y desde 2009 en la figura jurídica de matrimonio.

3. Véase: (¿VIVISTE..., 2021).

contraponía a esa primera impresión de conservadurismo. Se revelaban ante sus ojos imágenes que expresaban una dualidad y quería fotografiar todo aquello que pusiera en tensión ese régimen visible de la ciudad, marcado no sólo por el catolicismo arraigado en todas las capas sociales, sino por la boyante industria del calzado, que comúnmente es el foco de atención de los turistas que visitan León. La primera intuición del fotógrafo, desde que su proyecto se fue gestando, tenía que ver, como él mismo expresó en la mencionada entrevista, con la sospecha de una “personalidad reprimida latente en ese lugar lleno de contradicciones cuando León duerme” (Belsoj, entrevista personal, 6 de agosto de 2019).

Un año antes de su llegada, en 2014, el esparcimiento nocturno se concentraba en puntos dispersos de diferentes áreas de la ciudad alejados de la zona centro, donde la afluencia de público era casi nula. En el centro, algunos bares comenzaron a abrir puertas en la calle Francisco. I. Madero, cerca del Templo Expiatorio y la Zona peatonal. En esta área parcialmente libre de competencia, empezó a ganar popularidad entre la comunidad LGBTIQ+ un espacio llamado G-Bar: rápidamente se volvió un punto de atención tanto para habitantes como para el gobierno local. Para mantener la imagen conservadora y de “buenas costumbres” de la ciudad –entiéndase mandatos sociales cisheteronormativos–, en un acto de sociedad disciplinaria, el establecimiento fue clausurado en medio de algunas tenues protestas por homofobia que saltaron a la prensa local (GAYS..., 2014); sin embargo, dejó un precedente para diferentes comunidades urbanas que entonces buscaban nuevos lugares a los que acudir.

En 2017, la actividad nocturna en la ciudad dio un vuelco por un cambio en la localización de su área de mayor influencia hacia las dos calles principales de la zona centro, justo el área que tres años antes inició como espacio de contracultura LGBTI+. Las calles Francisco. I. Madero y Pedro Moreno aglutinaban más de 100 establecimientos con venta de alcohol, entre bares, restaurantes o clubs (BARRERA, 2017), pero ninguno de ellos era un espacio LGBTI+. En este contexto comenzaron a organizarse eventos clandestinos o semiclandestinos que buscaban ofrecer una propuesta distinta a la que se había

homogeneizado en la mayoría de los bares de la ciudad. Así se organizó la primera fiesta de “La Party Project”, que tuvo lugar el 4 de noviembre de 2017 en un bar de la zona centro. El evento, al que llamaron “Infernum”, se promocionó con *flyers* en la red social Facebook y proponía, según la invitación, promover el binomio arte y fiesta como interés cultural y punto de encuentro, construir una realidad artística compartida, un espacio simbólico y lúdico, una experiencia sensorial y una manera de entenderse como individuos.

Belsoj empezó a utilizar la fotografía como método intuitivo para documentar las noches de performance que se generaron en torno a la fiesta “Infernum”, cuyo antecedente se había generado un año antes, en 2016, en la ciudad de Mérida, Yucatán (con el evento “Posada apocalíptica epiléptica”). Su líder era Chrivan, un performer que llevaba la voz cantante de las propuestas que se iban suscitando periódicamente. Lo que empezó siendo una documentación de esas noches fue derivando en una reflexión sobre los procesos de interacción donde los sujetos disidentes de las normas sexogenéricas reinterpretan constantemente elementos de la cultura visual de su entorno.

El fotógrafo, apelando según él mismo a la práctica de Nan Goldin de fotografiar lo que vive, no lo que observa, se fue involucrando progresivamente en el ambiente que estaba documentando, buscando fundirse para capturar momentos en esos espacios, e intentando revelar los puntos de escape a ese régimen escópico que justo se hacían visibles en la vida nocturna. Una de las ventajas de este método es que el investigador-fotógrafo puede moverse subjetivamente, coleccionando situaciones, memorias y sensaciones urbanas. Belsoj combinó el flaneo –como método de acercamiento a las atmósferas de los espacios y sujetos– con la observación sistematizada repetida. El concepto de flaneo se deriva del francés *flaneur*, como referencia al personaje al que el poeta Baudelaire recurría para describir la vida en las calles de París, identificando marginados de la sociedad urbana, lumpen proletariado, delincuentes y ladrones mientras vagaba por las calles. Benjamin (2004) adoptó este concepto para describir la vida cotidiana de las ciudades modernas durante los años veinte del siglo XX. El *flâneur*, el paseante “ensimismado”, concibe la

ciudad como un escenario del que forma parte. Él mismo incluso puede llegar a ser un actor y experimentar la ciudad.

Repolitizar la fluidez sexogenérica

Belsoj busca en esos personajes que habitan la noche de León que la fotografía aprehenda algo acerca de las imágenes que el fotógrafo observa, algo que no está ni en el régimen visual heteronormativo diurno de la ciudad conservadora industrializada, ni tampoco en las prácticas artísticas que ocurren casi en la clandestinidad de la noche, que son el centro de su práctica creativa. Lo que parece buscar es construir un archivo desde un encuadre que permita ver lo que es (in)visible.

El archivo es un conjunto delimitado de reglamentos que calza con el orden dominante, determina lo que puede ser visto y lo que no. Otorga visibilidad a ciertos cuerpos, dotándolos de imagen y voz: es el cuerpo y la memoria de la clase dominante (CASTILLO, 2020). Pero a la vez, el cuerpo documentado resulta un archivo de significados, es decir, su imagen es el dispositivo desde donde se pueden fraguar transformaciones. Dicho de otro modo, las posibilidades de subversión que tienen las imágenes están fincadas en los cuerpos, en las nuevas figuras y contornos que surgen al colocar la disidencia sexogenérica en el centro. Son un intento por reclamar un sitio en la cultura visual de su localidad. En ellas hay un deseo de alteración de los encuadres escriturarios (CASTILLO, 2020) –archivos– que las narran. Desde la práctica creativa empleada por Belsoj para capturar los momentos, se cuestiona la lógica de lo que está permitido representar. Así, se producen sentidos otros que vinculan imagen, cuerpo y archivo como disenso a la imagen del cuerpo hegemónico de matriz heterosexual.

Las imágenes de Armando Belsoj repolitizan lo sexual (SENTAMANS, 2014) en tanto remiten a la liberación, a la diversión, al quebrantamiento de corsés y al fluir en libertad en medio de un espacio lúdico, pero también ponen en funcionamiento una

superficie de intensidades afectivas y experiencias aparentemente místicas corporizadas en los *performers* y en el público. No vemos a los sujetos “actuando”, sino en un flujo casi apoteótico que parece real. En esta narrativa que ya encontramos en la obra teatral *Sueño de una noche de verano*, donde cualquier elemento de la dimensión diurna puede voltearse, todo parece sucumbir en un hechizo eterno y efímero a la vez. *Mientras el León duerme*, como serie fotográfica, documenta el impulso creativo desatado, pero no violento; el deseo de la representación y la promesa de un manifiesto humano creativo como resultado de ese flujo que ocurre y termina en una noche: un tipo de narrativa que apela a lo voluble y lo cambiante. Pero no olvidemos que en la tradición de los argumentos narrativos universales occidentales, como en la mencionada comedia de Shakespeare, este tipo de trama acaba siendo un paréntesis que pide un final estabilizador y un regreso al orden (BALLÓ; PÉREZ, 1995).

Imagen 1 - *Miss Barbarela*. Armando Belsoj, Guanajuato. Diciembre 2017



Fuente: Cortesía del autor

La noche de fiesta *queer/cuir* se presenta en las imágenes de Belsoj como el espacio disidente y lúdico teñido de tonos neón (rosa, dorado, verde, azul) para para que la apropiación iconoclasta metaforice la transgresión misma, como lo muestran las fotografías donde la performance consiste en travestirse de Cristo barroco, como en *Miss Barbarela*

(Imagen 1) en donde el sujeto encarna una imagen religiosa viviente que subvierte los límites de la construcción de género entre los elementos que estereotipan lo masculino y lo femenino, lo sacro y lo cuir: la barba y el maquillaje de muñeca de porcelana o de escultura barroca pueden convivir sin problema en un mismo rostro envuelto en la indefinición como potencia. Para decirlo con Melot (2010) “comprender las imágenes no es descifrarlas como jeroglíficos; es, en primer lugar, reconocer que se trata de un artificio (...) Es comprender lo que se esconde en la imagen, a través de lo que se muestra” (p. 35). La práctica fotográfica es entendida, entonces, como la posibilidad de comprender esas imágenes a través de su captura documental. En su registro va ganando presencia el uso de elementos del drag y del travestismo para activar performances donde los cuerpos, apelando a la fluidez, se apropian de atributos religiosos, raciales o de género que se resignifican en un puro flujo de deseo en las fiestas.

Imagen 2 - *Chrivan y Alonso*. Armando Belsoj. León, Gto. Diciembre 2017.



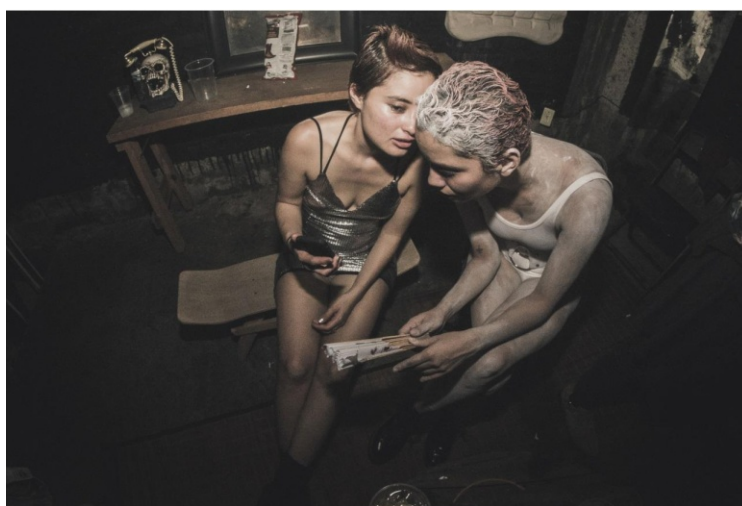
Fuente: Cortesía del autor

Los atributos de racialización son utilizados para presentar en un mismo cuerpo un pastiche de género, de raza y religión. *Chrivan y Alonso* (Imagen 2) amalgama un personaje con la piel tostada/dorada y el pañuelo en la cabeza que la cultura visual del cine le ha atribuido a la mujer negra, mientras que en el mismo acto performático el otro

personaje viste una tela que imita una piel de felino, como si un cuerpo pudiera fugarse de la norma del cuerpo hegemónico para fluir y jugar en un espacio de ambigüedad no sólo con los estereotipos de género sino con los de la negritud, la animalidad, lo kitsch y lo drag, mientras que, como fondo, en la pared, el arcoíris representa al colectivo LGBTQ+.

Las parejas de todas las combinaciones de género, raza y vestimenta, caracterizadas, travestidas o no, pero siempre usando el disfraz y la caracterización como fuga, fluctúan en el espacio en un puro goce de deseo sin que importe dónde empieza y termina la performance, sino el modo en que el cuerpo se libera y a la vez muta con todo tipo de elementos simbólicos, desde la peluca al atuendo vaquero, desde el arlequín de ultratumba a lo neobarroco como arquetipos de los que apropiarse para vaciarlos de significado, pero que también se apropian de los sujetos para liberarlos, aunque sea mientras dure el acto, de las normas que administran al cuerpo. Las imágenes se desenvuelven en una atmósfera evanescente de luces, piel y texturas. Las singularidades sexodisidentes, participantes u observadoras de la *party*, a veces son descubiertas por el foco del flash como en las parejas que muestran las piezas *Secretos* (Imagen 3) y *Fernanda y Citacrom* (Imagen 4).

Imagen 3 - *Secretos*. Armando Belsoj. León, Gto. Febrero 2019.



Fuente: Cortesía del autor

Imagen 4 - *Fernanda y Citacrom*. Armando Belsoj. León, Gto. Noviembre 2018.



Fuente: Cortesía del autor

El ritual se activa con el pastiche y la fusión de cuerpos singulares que viven una experiencia colectiva incorporando elementos apropiados de forma lúdica, aunados, eso sí, por la juventud: cualquiera parece bienvenido en esa noche que no será eterna. Las imágenes subrayan la intensidad de las afectividades que, se sabe, serán efímeras en el espacio-tiempo, pues al llegar el día la ciudad volverá a su rutina y al régimen de control. Los performers son capturados en la vivencia de un trance casi espiritual semejante al que los oficiantes de culturas ancestrales experimentan cuando se ponen máscaras rituales o practican danzas, o al que representó Bernini en el Éxtasis de Santa Teresa: el público baila y bebe alcohol en la inercia de la noche, participa en el ritual colectivo, aunque no necesariamente lo entiende.

Imagen 5 - *Chrivan*. Armando Belsoj. León, Gto. Noviembre 2018.



Fuente: Cortesía del autor

La imagen *Chrivan* (Imagen 5) es casi una sacralización del cuerpo del sujeto líder (Chrivan Ramher, uno de los creadores del concepto “La Party Project”) en su fluir artístico, pero a la vez muestra un cuerpo entregado en medio de su intensidad afectiva cuando lo vemos como un/una/une arlequín en el baño con los ojos maquillados de negro entre siniestro y etéreo, frágil y retador en una composición expresionista, casi una imagen en blanco y negro rota por el contraste del verde. Algunos de los actos performáticos documentados, como sucede en *Cuerpo santo* (Imagen 6) –que performatiza una suerte de rito de iniciación infernal cuir– o la documentación de las cuirizaciones de los cuerpos de los asistentes a las noches de “La Party Project”, como en *La geisha y el vaquero* (Imagen 7) –cuyos cuerpos expresan de distintos modos de incorporación de la performance colectiva– enfatizan un punto clave en las fotografías documentales relacionado con los resquicios rituales que suceden intrínsecamente a los procesos de subjetivación del cuerpo disidente. En la redistribución de lo sensible que activan, las imágenes conjuran lo que Jesús Martín-Barbero (2010) llamó ritualidades, es decir, los usos sociales, trayectos de lectura y, sobre todo, aquellas secularizaciones arrancadas al tiempo eterno de lo sagrado, detritos de lo simbólico en la sociedad contemporánea tales como trayectos de iniciación, viajes de paso,

resacralizaciones, repeticiones rituales que sirven “para iluminar las especificidades de la contemporaneidad urbana” (MARTÍN-BARBERO, 2010).

Imagen 6 - *Cuerpo santo*. Armando Belsoj. León, Gto. Diciembre 2017.



Fuente: Cortesía del autor

Imagen 7 - *La geisha y el vaquero*. Armando Belsoj. León, Gto. Septiembre 2017.



Fuente: Cortesía del autor

La performance como ritualidad efímera se conjura, además, en el mismo rito fotográfico, que también es ritual. Para Susan Sontag (2006), la fotografía en sí misma es un

rito social, un instrumento que nos protege contra la ansiedad del mundo contemporáneo y nos da poder sobre el mismo; así como es también un medio para experimentar y participar en una situación; es decir, la praxis de la fotografía así entendida puede explicar o hacer visible o rebatir una sospecha, generar una imagen que ponga en tensión la apariencia y la realidad.

La imagen documental subvierte la idea del cuerpo entendido como el reflejo de un orden patriarcal, racial y heteronormativo y, por tanto, coloca al cuerpo disidente como el lugar desde donde se deben interrumpir estos órdenes de opresión (CASTILLO, 2015). Las imágenes fotodocumentales, más que un quiebre a un régimen hegemónico de lo visible, trazan una línea de fuga del cuerpo singular en un goce performático colectivo que potencia una lógica radical, liminal, de representación para configurar un encuadre escriturario cuestionador de los archivos de dominio.

Performance y la autonomía de la imagen documental

El trabajo documental de Belsoj tiene como rasgo principal la inmersión dentro de los espacios documentados en donde se realizaron las fiestas y acciones performáticas hasta llegar a fundirse con sus personajes *–los performers, el público–* como fotógrafo. Las imágenes que vemos emergen de la convivencia con las personas fuera de cuadro y de la fluctuación entre ellas en el espacio como portador de la cámara y haciendo de ésta y de su propia presencia un elemento más de la noche, más que surgir de la captura clandestina de imágenes de las performances y del público. En este sentido, su trabajo dialoga con el modo en que la práctica fotográfica documental se encuentra íntimamente ligada a la práctica performática desde los orígenes de la performance y del arte acción, que podemos situar en las primeras vanguardias (ALBARRÁN, 2012).

Es difícil considerar hoy en día que la fotografía, aunque sin duda funja como un soporte visual para la investigación, es un simple documento, registro fiel o memoria

detallada de una acción artística. Esta consigna reduccionista del imperativo documental de la fotografía de las artes performáticas, incluso profesada por algunos fotógrafos como Peter Moore o Barbette Mangolte⁴, ha incidido en su menosprecio en la misma historia de la fotografía (ALBARRÁN, 2012) por considerarla como jerárquicamente inferior a la obra documentada o subsidiaria de ésta como documento más que como obra. Sin embargo, no podemos olvidar que el fotógrafo, como ha explicado Barbara Clausen (2005), siempre desarrolla su lenguaje visual en relación con la acción, independientemente de si su intención es registrar o, como en el caso de Belsoj, crear una obra autónoma.

Las fotografías documentales de la serie *Cuando el león duerme* funcionan a la vez como registros de una acción creativa, como documentación de las prácticas sociales generadas alrededor de éstas y, sobre todo, como un diálogo subjetivo del fotógrafo con las estructuras invisibles que sostienen las lógicas neoliberales y postcoloniales de dominación de ciertos imaginarios hegemónicos que, ante la imposibilidad de representar de forma normalizada, estereotipada o tolerable para el sistema a ciertos cuerpos no alineados, disidentes o considerados abyectos, tienden a excluirlos, silenciarlos, borrarlos y hacerlos desaparecer del campo estético.

Desde que comenzó a documentar las noches performáticas *queer/cuir* de León, Belsoj utilizó la red social Instagram para compartir su trabajo, por lo que las imágenes devinieron objetos culturales vistos, compartidos y comentados por los seguidores de su cuenta, muchos de ellos participantes de las noches. Belsoj seleccionó un corpus de imágenes y buscó un espacio de exposición presencial acorde con el concepto de su investigación, algo que se alejara de la formalidad de la galería o del museo; precisamente para que fueran apreciadas en un ambiente similar a aquel del contexto que le interesó fotografiar, pero a la luz del día. Una vez seleccionado el espacio –un local con un pasillo al aire libre donde se colgaron las fotografías–, hizo también un registro fotográfico de la

4. Moore (que documentó a creadores próximos al happening estadounidense como Kaprow u Oldenburg y a artistas Fluxus como Vostell o Beuys); o Mangolte, (que ha documentado prácticas teatrales y performáticas de Yvon Rainer, Trisha Brown o Richard Foreman) declararon que buscaban conseguir una documentación objetiva de las acciones, entendiendo la objetividad como la no incidencia del punto de vista propio (ALBARRÁN, 2012).

inauguración de la muestra el 9 de junio de 2019, que tituló *Mientras el León duerme*, por supuesto abierta al público.

Durante la exposición (que se montó posteriormente en dos espacios más de la ciudad), Belsoj se encontró con reacciones encontradas: hubo quienes estaban encantados con las imágenes, mientras que muchos otros rechazaban ese estilo de vida nocturna; o incluso llegaban a dudar que algo así ocurriera en León, quizás porque genuinamente no lo sabían, o quizás en un acto de negación. Belsoj, a la luz del sol, incluso en un espacio no comercial, se enfrentó con el rechazo, las burlas, insultos y comentarios homofóbicos hacia los personajes de sus fotografías. Este archivo sacado literalmente a la luz supuso un verdadero reencuadre escriturario (CASTILLO, 2020) que evidenció el encuentro entre la lógica de la policía y la lógica de la política que determina la redistribución de lo sensible, en términos de Rancière (2019). En este vínculo que la imagen conjura entre el mundo sensible y el orden social, la estética es también praxis y no especulación (CAPASSO, 2018). En esas reacciones también se revela la contradicción que Belsoj retrata, así como la transformación de su percepción en el transcurso del proceso creativo, pues al final, la práctica documental no consiste simplemente en mostrar las dicotomías de una ciudad con caras contradictorias, sino en tambalear la distribución de lo sensible, y así configurar políticamente un archivo que puede ser visto por la propia comunidad diurna, para que ésta se reconozca en él, o lo rechace, o lo repudie, o le resulte indiferente o simplemente fluya, igual que las imágenes.

La imagen documental de Belsoj contiene la potencia de fungir como una zona fraccionada de interrogantes múltiples (RICHARD, 2010) en torno a la función de ver; y en su potencialidad lúdica (SENTAMANS, 2014) no deja de poseer la condición de terreno político, en la medida en que documentar implica no sólo registrar, sino sobre todo negociar la relación entre lo mostrado en el recuadro de la imagen y lo ocultado desde las políticas de la mirada cisheteronormativa.

Conclusiones: la potencia política de la imagen (in)visible

Este artículo busca proponer un modelo teórico-metodológico de análisis para estudiar las formas en que la fotografía documenta las disputas por lo visible de los cuerpos no normativos, no hegemónicos y disidentes, a partir de un cruce entre la política de la mirada de Mieke Bal (2016), los *encuadres escriturarios* de Alejandra Castillo (2020) y *la fotografía como rito* de Susan Sontag (2006), entre otros referentes, un modelo diseñado para rescatar, desocultar y conformar un corpus investigativo de *imágenes (in)visibles* , concepto que describo en el apartado introductorio y que es heredero de las ideas de Rancière (2019) sobre los apareceres sensibles de imágenes todavía no fijadas. Para el abordaje específico del fotodocumentalismo de las disidencias sexogenéricas, el modelo se enriquece en esta investigación con las reflexiones sobre la memoria *queer/cuir* de Virginia Villaplana y otras autoras (2017), de Isabell Lorey (2017) sobre las *disputas sobre el sujeto* en su relectura de Judith Butler (2007), de *las políticas de representación sexual* de Tatiana Sentamans (2014) y con las actualizaciones sobre el feminismo *queer* de Gracia Trujillo (2021) y de Víctor Mora (2021), entre otros referentes.

Desde esta óptica metodológica, se evidencia que la serie *Mientras el león duerme* (2017-2019) del fotógrafo mexicano Armando Belsoj (Tepic, Nayarit, 1989) documenta los modos en que la performance, más tambalea el dispositivo heteronormativo. Las fotografías exploran el campo estético nocturno, interior y semiclandestino de las *parties* LGBTIQ+ en la ciudad mexicana de León, Guanajuato, ubicada en uno de los estados más conservadores del país, donde los cuerpos disidentes de la norma sexogenérica irrumpen lúdicamente a través de la performance y renegocian, pero a la vez impugnan, el régimen escópico, diurno, exterior y visible donde solo tienen forma y contorno los cuerpos obedientes de los mandatos heteronormativos, patriarcales y coloniales. En este caso, se trata de una subversión mediada dentro de los límites espacio temporales del paréntesis de las fiestas entendidas como un encantamiento donde todo es tan posible como fluido y evanescente.

Belsoj, como fotodocumentalista, desde su inmersión como cuerpo-cámara de la noche, contribuye a enunciar la promesa –el sueño– de un mundo que palpita y se libera cuando la ciudad de León duerme y que es opuesto al mundo desencantado a la luz del sol. La documentación del fotógrafo agrega capas de significado a los cuerpos al sumergirlos en otro ritual además del performático: el ritual mismo de la fotografía. El corpus de imágenes documentales hila una visualidad que no necesariamente proporciona forma y contorno a estos cuerpos, sino que los presenta como una región fraccionada de ambigüedades atravesada por la intensidad afectiva del cuerpo repolitizado en términos de género y sexualidad.

Las imágenes plasman ciertos cuerpos disidentes como singularidades que no corresponden necesariamente a la representación estereotipada de las identidades LGBTQ+ como un reverso representable y admitido como la exterioridad del régimen dominante. El cuerpo-pastiche-iconoclasta-liminal que documentan sobre todo busca ser único e inclasificable, pero también efímero. En este sentido, es un cuerpo disidente no solo de la heteronormatividad, sino que a través de la performance busca rebelarse de forma crítica –aunque sin de jar de ser lúdica– respecto al orden escópico que también administra las llamadas diversidades representándolas como oposición binaria al cuerpo normativo de la modernidad. Las fotografías documentales captan también otros cuerpos que transitan y juegan pero que no necesariamente participan ni entienden una disidencia estética desde el acto performático, aunque forman parte de ella. La transgresión de las normas de género durante la *party* pone en juego la noche como flujo de deseo a sabiendas de que el orden heteronormativo se restablecerá al salir el sol, cuando todo volverá a ser opaco y gris.

En definitiva, en este artículo se evidencia que en las *imágenes* (in)visibles palpita la gran potencia política de alterar el régimen escópico heteronormativo de su contexto: son imágenes que utilizan el impulso documental –en este caso desde lo lúdico, en la práctica y en las imágenes mismas– para afectar las emociones, activar la memoria *queer/cuir*, desocultar el régimen escópico y generar un nuevo encuadre escriturario que redistribuye lo sensible. Imágenes cuya fluidez y falta de fijación enuncia su deseo de fugarse del archivo de dominación, ese que tiene categorías que normalizan el mundo.

Más que buscar un registro de la realidad, la práctica fotográfica se concentra aquí en documentar las disputas por lo visible de las disidencias sexogenéricas a través de una operación por la que la *imagen (in)visible* se activa desde lo que podríamos denominar *imagen-paréntesis*: la imagen fotodocumental fija en un soporte fotográfico perenne la performance efímera e irrepetible como liberación lúdica e indefinida, con lo que conjura la empresa nada sencilla de impugnar una mirada escópica presionada siempre por un cuerpo normativo heterosexual, blanco, propietario y masculino. Es importante subrayar que en el rito dentro del rito que activa la práctica fotodocumental, la imagen no dota, ni busca dotar a los cuerpos que no encajan de un dispositivo de representación que haga justicia simbólica a su condición disidente. Aunque el sistema opresor siga reinando afuera, el fotodocumentalismo inmersivo de la performance disidente respecto a la norma de género y sexualidad despliega aquí su potencial de generar un encuadre escriturario más traslúcido que transparente en el orden sensible, que deja entrever pero no muestra del todo y que, definitivamente, al estar descentrado de los archivos de dominación, recupera un archivo subversivo indispensable para la memoria *queer/cuir*.

Referencias

ABRIL, Gonzalo. **Análisis crítico de textos visuales**: mirar lo que nos mira. Madrid: Editorial Síntesis, 2007.

ALBARRÁN DIEGO, Juan: La fotografía ante el arte de acción. **Efímera**, Madrid, n. 3, p. 19-25, 2012.

BAL, Mieke. **Tiempos trastornados**: análisis, historias y políticas de la mirada. Madrid: Akal, 2016.

BALLÓ, Jordi. y PÉREZ, Xavier. **La semilla inmortal**. Barcelona: Anagrama, 1995.

BARRERA, Areli. Son más de 100 establecimientos en la Madero. **Periódico AM**, México, 11 jun. 2017. Disponible en: <http://bit.ly/3YxdJjY>. Acceso en: 14 de ene 2019.

BENJAMIN, Walter. **Libro de los pasajes**. Madrid: Akal, 2004.

BUTLER, Judith. **El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad**. Madrid: Paidós, 2007.

CAPASSO, Verónica. Lo político en el arte: un aporte desde la teoría de Jacques Rancière. **Estudios de Filosofía**, La Plata, n. 58, p. 215-235, 2018. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.14422/pr.14422.pdf. Acceso en: 14 ene. 2019

CASTILLO, Alejandra. **Adicta imagen**. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2020.

CASTILLO, Alejandra. **Imagen, cuerpo**. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2015.

CLAUSEN, Barbara (ed.). **After the act: the (re)presentation of performance art**. Viena: MUMOK, 2005.

DUNN, Thomas. R. **Queer memory**. Oxford: Oxford Research Encyclopedia of Communication, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.1198>

EPPS, Brad. (2008). Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer. **Revista Iberoamericana**, v. 74, n. 225, p. 897-920, oct./dic. 2008.

GARCÍA-RAMOS, Francisco José. Mostrar por montaje: narraciones benjaminianas desde el archivo y la fotografía de prensa. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 15, n. 27, p. 13-37, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2019v15n27p13>

GAYS de León exigen frenar homofobia tras cierre de G-Bar. **SDP Noticias**, México, 19 de mayo, 2014.

LOREY, Isabell. **Disputas sobre el sujeto: consecuencias teóricas y políticas de un modelo de poder jurídico**, Judith Butler. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2017.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía**. México: Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.

MELOT, Michel. **Breve historia de la imagen**. Madrid: Ediciones Siruela, 2010.

MORA, Víctor. **¿Quién teme a lo queer?** Madrid: Continta Me Tienes, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **Disenso**: ensayos sobre estética y política. México: Fondo de Cultura Económica, 2019.

RICHARD, Nelly (2010). **Crítica de la memoria**. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

RODRÍGUEZ-BLANCO, Sergio. Fotografía, migración y etnicidad: políticas de (in)visibilidad en las representaciones de migrantes haitianos en la frontera norte de México. **Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani**, Bologna, v. 14, n.1, p. 223–246, 2022. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/15352>

RODRÍGUEZ-BLANCO, Sergio. La party como espacio de repolitización del cuerpo queer: performance, espacio lúdico y disidencia sexual a través de la fotografía documental”. In: Martínez-Cano, F. J., Cuenca Orellana, N., & Rodríguez Pérez, M. P. (ed.) **Aproximaciones poliédricas a la diversidad de género**: comunicación, educación, historia y sexualidades. Madrid: Fragua, 2021. p. 341-355.

SENTAMANS, Tatiana. Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I) diagramas de flujos. In: SOLÁ, Miriam y URKO, Elena (coord.). **Transfeminismos, epistemes, fricciones y flujos**. San Isidro: Editorial Txalaparta, 2014. p. 31-44

SONTAG, Susan. **Sobre la fotografía**. México: Alfaguara, 2006.

TRUJILLO, Gracia. **El feminismo queer es para todo el mundo**. Madrid: Catarata, 2022.

VILLAPLANA LUIZ, Virginia; VALENCIA, Sayak; LOZANO, Rían; GUITIÉRREZ MAGALLANES, Coco. Memoria queer/cuir. Usos materiales del pasado, narrativas postglobales e imaginarios del sur global. **Arte y políticas de identidad**, Murcia, v. 16, p. 9-14, 2017.

¿VIVISTE o atestiguaste discriminación o violencia hacia una persona lgbtq+? no dejes que pase desapercibido y reporta aquí el incidente de forma anónima. [S. l.]: Visible, 2021. Disponible en: <https://visible.lgbt/?y=2021#estadisticas>. Acceso en: 14 jun. 2022.

WHITE, Hayden. The forms of wildness: archaeology of an idea. In: WHITE, Hayden. **Tropics of discourse**: essays in cultural criticism. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978. p.150-182.

