

Donde Queda la Huella

Camilo Esteban Muñoz Garnica

Trabajo de Grado para Optar el Título de Artista Plástico

Director

Alakxter Oyola

Filósofo – Historiador

Especialista en Literatura Comparada: Arte y Literatura

Magíster en Semiótica

Intérprete Coreográfico

Universidad Industrial de Santander

Instituto de Proyección y Educación a Distancia

Programa de Artes Plásticas

Bucaramanga

2026

Dedicatoria

“El que tiene un porqué para vivir puede soportar casi cualquier cómo.”

Friedrich Nietzsche

Este primer gran logro es dedicado a mi madre, Sandra Milena Garnica, que, con su esfuerzo, su dedicación y su presencia incondicional fue siempre ese porqué. Todo lo que soy tiene su nombre detrás.

Agradecimientos

A mi familia, por estar presente en cada etapa de este proceso y por ser un apoyo constante a lo largo de toda mi formación. Gracias por acompañarme en todo momento y confiar en mí aun cuando yo mismo no sabía con claridad hacia dónde iba.

A los modelos que prestaron su cuerpo y su tiempo a este proyecto, en especial a quien habitó con paciencia, generosidad e ideas ese segundo cuerpo principal que recorre la serie de principio a fin junto conmigo. Sin su presencia estas imágenes no habrían sido posibles.

A los formadores y académicos, como mi director de proyecto por confiar incluso en los momentos en que parecía incierto o incompleto, por insistir y recordarme el valor de continuar. Y a todos quienes en algún momento me enseñaron que el arte tiene muchas formas: el teatro, la música, la danza, la pintura, los espacios de encuentro y reflexión social y cultural que fueron formando, sin que yo lo supiera entonces, la mirada con la que hoy construyo arte y pienso el mundo.

A mis amigos, gracias por permanecer, por escuchar ideas incompletas o soportar conversaciones obsesivas sobre esta obra. Muchos estuvieron presentes no solo hablando del proyecto: en una conversación cualquiera, en una salida, en el humor, en el silencio o simplemente en la compañía. Este trabajo también guarda la huella de esos vínculos y de todas las formas en que me ayudaron a sostenerme durante el proceso.

Y a los lugares que me devolvieron la paz cuando estaba agobiado, desde algún rincón de la universidad hasta el ruido del agua en una cascada. Esos espacios también hicieron parte de esto.

Tabla de Contenido

Introducción.....	11
1. Objetivos	16
1.1 Objetivo General.....	16
1.2 Objetivos Específicos.....	16
2. CUERPO dEL TRABAJO.....	17
2.1 Marco Referencial.....	17
2.1.1 Marco Teórico.....	17
2.1.2 Marco Conceptual.....	31
2.1.3 Referentes	37
2.1.4 Antecedentes sobre homoerotismo	47
2.1.5 Antecedentes Propios.....	49
2.2 Bitácora De Procesos	56
2.3 Resultados.....	87
2.3.1 Construcción plástica del homoerotismo masculino.....	87
2.3.2 Imaginarios y representaciones del deseo homoerótico masculino en las artes.	112
2.3.3 Apreciación estética y debate del homoerotismo en las artes plásticas:	117
2.4 Discusión.....	120
2.4.1 Lo que confirmaron los resultados.....	120
2.4.2 Donde los resultados generan más preguntas que respuestas	121
2.4.3 Las implicaciones teóricas	122
2.4.4 Lo que la serie no resolvió.....	123
3. CONCLUSIONES	124

3.1 Frente al primer objetivo específico	124
3.2 Frente al segundo objetivo específico	125
3.3 Frente al tercer objetivo específico	126
3.4 Conclusión general.....	126
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	128

Lista de Figuras

	Pág.
Figura 1. <i>Referente 1</i>	37
Figura 2 <i>Referente 2</i>	38
Figura 3 <i>Referente 3</i>	39
Figura 4 <i>Referente 4</i>	40
Figura 5 <i>Referente 5</i>	41
Figura 6 <i>Referente 6</i>	43
Figura 7 <i>Referente 7</i>	44
Figura 8 <i>Antecedente 1</i>	50
Figura 9 <i>Antecedente 2</i>	51
Figura 10 <i>Antecedente 3</i>	53
Figura 11 <i>Antecedente 4</i>	54
Figura 12 <i>Creación p.1</i>	59
Figura 13 <i>Proceso de creación p.1</i>	62
Figura 14 <i>Creación p.2</i>	63
Figura 15 <i>Proceso de creación p.2</i>	65
Figura 16 <i>Creación p.3</i>	66
Figura 17 <i>Proceso de creación p.3</i>	67
Figura 18 <i>Creación p.4</i>	68
Figura 19 <i>Proceso de creación p.4</i>	70
Figura 20 <i>Creación p.5</i>	71
Figura 21 <i>Proceso de creación p.5</i>	72
Figura 22 <i>Creación p.6</i>	73

Figura 23 <i>Proceso de creación p.6</i>	75
Figura 24 <i>Creación p.7</i>	76
Figura 25 <i>Proceso de creación p.7</i>	77
Figura 26	78
Figura 27 <i>Proceso de creación p.8</i>	81
Figura 28 <i>Creación p.9</i>	81
Figura 29 <i>Proceso de creación p.9</i>	84
Figura 30 <i>Creación p.10</i>	84
Figura 31 <i>Proceso de creación p.10</i>	86
Figura 32 <i>Resultados generales y propuesta de montaje</i>	88
Figura 33 <i>Resultados generales con vista en espacio expositivo</i>	88
Figura 34 <i>Círculo I: Limbo</i>	89
Figura 35 <i>Círculo II: Lujuria</i>	92
Figura 36 <i>Círculo III: Gula</i>	94
Figura 37 <i>Círculo IV: Avaricia</i>	96
Figura 38 <i>Círculo V: Ira</i>	98
Figura 39 <i>Círculo VI: Herejía</i>	101
Figura 40 <i>Círculo VII: Violencia</i>	103
Figura 41 <i>Círculo VIII: Fraude</i>	105
Figura 42 <i>Círculo IX: Traición</i>	108

Glosario

Ambigüedad: condición donde una imagen, acción o relación puede interpretarse de múltiples maneras, evitando significados únicos o completamente cerrados.

Configuración visual: organización de elementos compositivos dentro de una imagen, incluyendo cuerpos, posiciones, tensiones, contrastes y relaciones espaciales que producen sentido visual.

Disolución: se entiende aquí como la pérdida parcial o momentánea de los límites individuales entre cuerpos, especialmente en experiencias donde el contacto y el deseo generan cercanía extrema o confusión corporal.

Homoerotismo: expresión del deseo, la atracción y la relación erótica entre cuerpos del mismo sexo, presente no solo en prácticas sexuales explícitas, sino también en gestos, tensiones, miradas y formas de cercanía corporal.

Imaginario colectivo: conjunto de ideas, representaciones y percepciones compartidas socialmente sobre determinados temas, cuerpos o comportamientos, construidos cultural e históricamente.

Inscripción: forma en que un acto deja una marca visible sobre el cuerpo, la imagen, el ser o demás, funcionando como registro de una acción o una vivencia.

Otredad: concepto que entiende al otro como condición necesaria para la construcción del sujeto, donde la identidad y la experiencia corporal se forman en relación con otro.

Subjetividad: manera en que el sujeto construye y experimenta su identidad, percepción y relación con el mundo.

Transgresión: ruptura de límites físicos, sociales, morales o simbólicos establecidos alrededor del cuerpo, el deseo y las relaciones humanas.

Resumen

Título: Donde queda la huella*

Autor: Camilo Esteban Muñoz Garnica**

Palabras Clave: Cuerpo masculino, deseo, dibujo, erotismo, homoerotismo, huella, visibilidad.

Descripción: Este proyecto de grado propone una serie de nueve obras bidimensionales, realizadas en carboncillo sobre vidrio, que exploran el deseo homoerótico masculino como experiencia corporal, afectiva y simbólica. La propuesta nace del reconocimiento de que, si bien existe una producción artística sobre el homoerotismo masculino tanto en Colombia como internacionalmente, los registros visuales dominantes han tendido a concentrarse en la hipersexualización del cuerpo o en representaciones que suavizan o eluden la dimensión erótica del deseo, dejando poco espacio para mostrar la complejidad emocional que atraviesa el deseo entre hombres. Frente a esa limitación, la serie construye imágenes donde el deseo se hace presente no únicamente en el acto explícito, sino en la tensión corporal, la proximidad, la insistencia del gesto y la ambigüedad de los vínculos. La elección del carboncillo sobre vidrio responde a esa misma lógica: un material que no permite la perfección, que acumula, se borra y se reescribe, igual que el deseo. Conceptualmente toma como estructura narrativa los nueve círculos del Infierno de La Divina Comedia de Dante Alighieri, reinterpretándolos no como castigos sino como distintos estados del deseo: la insistencia de la Lujuria, el exceso de la Gula, la contención del Limbo o el desborde de la Ira. A lo largo de las piezas, dos cuerpos masculinos reaparecen sin que su vínculo quede definido de forma cerrada, lo que permite múltiples lecturas sobre la naturaleza de su relación. El marco teórico articula a Michel Foucault, Georges Bataille, Mijaíl Bajtín, Emilio Peral Vega, Luis Javier Hernández Carmona y Gayatri Chakravorty Spivak para pensar el cuerpo, el deseo y la visibilidad del homoerotismo desde perspectivas históricas, filosóficas y semióticas. Los resultados demuestran que es posible construir imágenes del homoerotismo masculino donde lo sexual coexiste con otras dimensiones del deseo, como la tensión, la dependencia y la ambigüedad del vínculo, produciendo una experiencia visual más reflexiva y afectivamente compleja que la que ofrecen los imaginarios dominantes.

* Trabajo de Grado

** Instituto de Proyección Regional y Educación a Distancia. Programa de Artes Plásticas. Director: Alaxxter Xiltaxter Oyola. Filósofo e Historiador; Especialista en Literatura Comparada: Arte y Literatura; Magíster en Semiótica.

Abstract

Title: Where the Trace Remains*

Author: Camilo Esteban Muñoz Garnica**

Key Words: desire, drawing, eroticism, homoeroticism, male body, trace, visibility.

Description: This undergraduate thesis project proposes a series of nine two-dimensional artworks created with charcoal on glass, exploring male homoerotic desire as a bodily, emotional, and symbolic experience. The proposal stems from the recognition that, while artistic production on male homoeroticism exists both in Colombia and internationally, dominant visual registers have tended to concentrate on the hypersexualization of the body or on representations that soften or avoid the erotic dimension of desire, leaving little room to convey the emotional complexity that shapes desire between men. In response to this limitation, the series constructs images in which desire is expressed not only through explicit acts, but also through bodily tension, proximity, the persistence of gesture, and the ambiguity of interpersonal bonds. The choice of charcoal on glass follows the same conceptual logic: a medium that resists perfection, accumulates marks, can be erased, and rewritten—much like desire itself. Conceptually, the project is structured around the nine circles of Hell from *The Divine Comedy* by Dante Alighieri as a narrative structure, reinterpreting them not as punishments but as different states of desire: the insistence of Lust, the excess of Gluttony, the restraint of Limbo, or the overflow of Wrath. Throughout the series, two male bodies reappear without their relationship ever being definitively defined, allowing for multiple interpretations regarding the nature of their connection. The theoretical framework brings together the ideas of Michel Foucault, Georges Bataille, Mikhail Bakhtin, Emilio Peral Vega, Luis Javier Hernández Carmona, and Gayatri Chakravorty Spivak in order to examine the body, desire, and the visibility of homoeroticism from historical, philosophical, and semiotic perspectives. The results demonstrate that it is possible to articulate visual representations of male homoeroticism in which sexuality coexists with other dimensions of desire, such as tension, dependency, and relational ambiguity, generating a more reflective and affectively complex visual experience than those offered by dominant cultural imaginaries

* Degree Work

** Instituto de Proyección Regional y Educación a Distancia. Plastic Arts Program. Director: Alakxter Xilaxter Oyola. Philosopher and historian with a Master's degree in Semiotics.

Introducción

A lo largo de la historia de las artes visuales, el erotismo ha sido un tema recurrente que transita entre lo simbólico y lo explícito. El deseo homoerótico masculino ha encontrado expresión en artistas colombianos e internacionales, pero los modos en que esa representación ha circulado en los imaginarios visuales dominantes tienden a concentrarse en la hipersexualización del cuerpo hasta reducirlo a imagen de consumo, o en representaciones donde la dimensión erótica se elude, se sugiere apenas o se romantiza sin tensión. Esto no significa que no existan obras que escapen ese esquema, sino que ese espacio intermedio, el de la experiencia afectiva y corporal del deseo en su complejidad, sigue siendo menos frecuente en el campo visual bidimensional. Como señala Peral Vega, la expresión del homoerotismo masculino ha aparecido históricamente desde estrategias de "elusión, ocultamiento, juego y tragicidad" (2021, p. 15), lo que evidencia que el problema no ha sido la ausencia total del tema, sino la estrechez de los registros desde los que ha podido aparecer. Ese margen, aunque en la actualidad no tan reducido, es el que este proyecto busca ampliar: construir imágenes donde el deseo entre hombres tenga espacio para la tensión, la ambigüedad y la complejidad afectiva, sin que tenga que resolverse en el acto explícito ni desaparecer en el silencio.

La propuesta se estructura a partir de nueve piezas que retoman de manera libre la idea de recorrido presente en los círculos del infierno de la Divina Comedia de Dante Alighieri, no para representar castigos, sino para pensar el deseo como un tránsito por distintos estados de intensidad y cada pieza funciona como un momento dentro de ese proceso continuo, donde el cuerpo no se corrige ni se contiene, sino que insiste en su impulso, en este recorrido, la repetición no se entiende como fallo, sino como una forma de permanencia del deseo.

En las composiciones aparecen cuerpos que se relacionan entre sí a través de la tensión, la cercanía y el gesto, evidenciando que el erotismo no se construye de manera aislada, sino en relación con el otro. A lo largo de las nueve piezas, esta relación se sostiene principalmente en la presencia repetitiva de dos cuerpos que permanecen constantes, aun cuando en algunas composiciones puedan aparecer otras figuras; estos dos cuerpos funcionan como un eje continuo que atraviesa el proyecto, permitiendo pensar el deseo no como una situación aislada, sino como una experiencia que se transforma, se intensifica y se pone a prueba en distintos estados.

Así, el problema central no es solo cómo representar el homoerotismo, sino cómo traducir visualmente la experiencia de la insistencia y los distintos estados del deseo sin recurrir a la pornografía explícita ni a la moralización. Para eso, la propuesta plástica se centra en el cuerpo, el gesto y la composición de la escena como medios para hacer visible esa intensidad, construyendo una imagen que se aleja del consumo inmediato y se aproxima a una experiencia más sensible, física y reflexiva del encuentro entre cuerpos. De ahí surge la pregunta que orienta este proyecto: ¿de qué manera una serie de obras bidimensionales, estructurada a partir de los círculos del Infierno de Dante Alighieri, puede construir una representación del deseo homoerótico masculino que vaya más allá de la hipersexualización?

A través de la práctica artística, este proyecto busca explorar las posibilidades de representación del deseo homoerótico masculino desde una experiencia sensible, corporal y simbólica, mediante la construcción de un lenguaje visual que permita abordar la intensidad, la repetición y la experiencia del encuentro entre cuerpos sin reducirlo a una imagen de consumo ni a una lectura moralizante. Más allá de la producción de una serie de piezas, la intención consiste en construir una reflexión visual donde el cuerpo se convierta en el lugar desde el cual se hacen

visibles distintas intensidades del deseo, entendidas como estados que atraviesan la cercanía, la tensión, la insistencia, la vulnerabilidad y la permanencia del vínculo entre dos cuerpos constantes a lo largo de la serie; en este sentido, el proyecto busca consolidar una forma de representación donde el homoerotismo no aparezca como una imagen aislada, sino como un recorrido que hace visible la complejidad afectiva, física y simbólica del encuentro. Asimismo, la propuesta pretende que cada pieza funcione como un momento dentro de ese tránsito, permitiendo que el espectador reconozca cómo el deseo no se presenta de forma lineal o estable, sino como una experiencia que cambia, insiste y se transforma en la relación con el otro.

La necesidad de ampliar las formas en que el cuerpo masculino y el deseo homoerótico pueden ser representados dentro del campo de las artes visuales y plásticas contemporáneas sostiene conceptualmente esta propuesta. La obra consolida una línea de trabajo que viene madurando desde procesos anteriores, buscando un dominio técnico que convierta la bidimensionalidad en un registro de la experiencia erótica de dos cuerpos, no solo desde lo formal, sino también desde la capacidad de la imagen para sostener una carga simbólica y narrativa. Dentro de esta búsqueda, la elección del vidrio como soporte en láminas de 110 x 80 cm establece un equilibrio entre rigidez y fragilidad que dialoga directamente con el contenido de la obra; por sus dimensiones, amplía la presencia de la imagen y enfrenta al espectador de manera envolvente, mientras que el proceso de dibujo exige un gasto de energía que involucra el movimiento de todo el cuerpo y no solo de la mano. El carboncillo, por su parte, registra la huella de ese esfuerzo físico, haciendo visible la intensidad del gesto y la forma en que el cuerpo del artista también participa de la construcción de la imagen, de modo que su elección responde tanto a la posibilidad de generar una amplia gama de tonos y permitir un registro directo sin

mediaciones, como a su naturaleza inestable y fácilmente alterable, la cual refuerza la condición vulnerable de la imagen y su diálogo con la fragilidad del soporte. De esta manera, la técnica deja de ser únicamente un medio y pasa a formar parte activa del sentido de la obra.

La relevancia de este proyecto radica en la posibilidad de proponer una mirada distinta sobre el cuerpo, el deseo y la representación del homoerotismo masculino, alejándose de la lógica de la imagen como objeto de consumo rápido y privilegiando una experiencia más detenida y reflexiva. La propuesta no rechaza lo explícito por sí mismo, sino que se interesa por construir una aproximación donde el cuerpo pueda ser pensado desde la sensibilidad, la contemplación y la permanencia de la experiencia visual; así, la obra no se centra únicamente en la exhibición del acto, sino en la posibilidad de comprender el encuentro con el otro como un espacio de cercanía, tensión, reconocimiento y persistencia del deseo, donde los límites individuales comienzan a volverse más difusos. Esta perspectiva adquiere especial importancia en el ámbito académico de la Universidad Industrial de Santander, en la medida en que abre un espacio de reflexión sobre la forma en que la experiencia, el cuerpo y el sujeto pueden ser abordados desde la práctica artística, aportando además una mirada crítica frente a las limitaciones de representación que históricamente han afectado estos temas. En consecuencia, la investigación permite que aspectos que suelen permanecer en lo privado, en lo no dicho o en lo sugerido, puedan adquirir visibilidad dentro de un contexto reflexivo, fortaleciendo la discusión cultural y artística tanto en la institución como en el panorama contemporáneo del país, y aportando al reconocimiento de otras formas posibles de construir imagen, memoria y deseo.

Cabe precisar que este proyecto se enfoca específicamente del homoerotismo masculino, sin desconocer que el homoerotismo lésbico constituye un campo igualmente legítimo y con una

producción artística, literaria y teórica propia y significativa. La decisión de limitar el trabajo a la experiencia entre hombres no responde a una jerarquización de las sexualidades disidentes, sino a una elección consciente como autor de situarse dentro de la propia experiencia corporal y afectiva como hombre que desea a otros hombres. En ese sentido, la obra no pretende hablar por todas las formas del deseo no normativo, sino construir una imagen desde un lugar específico y vivido, reconociendo que esa especificidad es en sí misma una forma de honestidad con el material que se trabaja.

Es necesario señalar también que los cuerpos representados en la serie corresponden a personas específicas del entorno cercano al autor, cuyas características físicas fueron el punto de partida visual de cada pieza. Esta decisión no responde a una idealización del cuerpo masculino ni a la reproducción consciente de un canon normativo, sino a la coherencia entre la experiencia autobiográfica que sostiene el proyecto y las imágenes que de ella se derivan. La serie no pretende representar la totalidad de los cuerpos que pueden desear o ser deseados, sino construir una imagen desde un lugar particular y vivido, reconociendo que esa particularidad es también una forma de honestidad con el material afectivo que se trabaja.

1. Objetivos

1.1 Objetivo General

Explorar el homoerotismo masculino a través de la creación de una serie de nueve obras bidimensionales que, tomando como referencia la estructura geoespacial de los círculos del infierno de La Divina Comedia de Dante Alighieri, construyan una narrativa visual sobre distintas intensidades del deseo, el contacto y la tensión entre cuerpos masculinos.

1.2 Objetivos Específicos

Desarrollar una serie de dibujos que amplíen las posibilidades de interpretación visual del homoerotismo, permitiendo nuevas lecturas sobre el cuerpo masculino y sus relaciones.

Analizar los imaginarios colectivos asociados al deseo homoerótico masculino y los estereotipos que han condicionado su representación dentro de las artes visuales.

Permitir que la serie pictórica contribuya a ampliar la apreciación estética y el debate sobre el homoerotismo dentro del campo de las artes plásticas.

2. Cuerpo del Trabajo

2.1 Marco Referencial

El presente proyecto se fundamenta en un conjunto de referentes teóricos, conceptuales y artísticos que permiten comprender el cuerpo, el deseo y el erotismo como fenómenos complejos, atravesados por dimensiones históricas, sociales, simbólicas y estéticas. En este sentido, el marco referencial articula diferentes perspectivas que sitúan la propuesta dentro de un campo de discusión más amplio sobre la representación del homoerotismo masculino en las artes visuales, permitiendo establecer un diálogo entre teoría, práctica artística y reflexión conceptual.

2.1.1 Marco Teórico

-Michel Foucault: La problematización de la sexualidad y las artes de la existencia

Desde la perspectiva de Michel Foucault, la sexualidad no debe entenderse como algo biológico ni como una realidad natural, sino como una experiencia históricamente construida, formada por la relación entre campos del saber, formas de normatividad y hechos subjetivos. En este sentido, el cuerpo deja de ser un soporte neutro y pasa a ser un lienzo atravesado por regulaciones, discursos y mecanismos que organizan la experiencia del placer.

La obra se apoya en como Foucault plantea el deseo, en aquellas prácticas en las cuales el sujeto se observa, se reconoce y se construye desde su propia sexualidad. Como plantea el autor, estas prácticas llevan a los individuos a “descubrirse, a reconocerse y a declararse como sujetos de deseo, haciendo jugar entre unos y otros una determinada relación que les permita descubrir en el deseo la verdad de su ser, sea natural o caído” (Foucault, 1984, p. 9).

Como se ha dicho antes, más que ilustrar conductas prohibidas, la obra se aproxima a la sexualidad como un espacio de inquietud ética y reflexión estética, donde el deseo insiste, reaparece y deja huellas tanto en el soporte como en la construcción simbólica de la imagen. Esto se articula con lo que dice el autor de la historia del pensamiento, encargada de “definir las condiciones en las que el ser humano ‘problematiza’ lo que es, lo que hace y el mundo en el que vive” (Foucault, 1984, p. 13). En este punto, la práctica artística puede entenderse como un espacio donde el sujeto no solo produce imágenes, sino que también se enfrenta a sí mismo y a su forma de actuar en el mundo. En ese proceso el hacer se convierte en una forma de transformación y algo que Foucault lo describe como:

prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no solo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo. (1984, p. 13 y 14).

Desde esta vista, la práctica artística no se limita a representar el deseo, sino que se convierte en un espacio donde este puede ser observado, elaborado y puesto en tensión. La huella que deja el carboncillo sobre el vidrio no funciona únicamente como un recurso técnico o visual, también funciona como evidencia de una acción insistente, de un cuerpo que repite, corrige, presiona y transforma la imagen mientras también se confronta con lo que está intentando construir. En ese sentido, la obra puede entenderse como una práctica en la que el deseo no solo aparece figurado, sino también pensado a través del hacer, permitiendo que el cuerpo, el gesto y la imagen se junten como una forma de experiencia donde el sujeto no se contiene ni se corrige, sino que se reconoce en la intensidad de su propio impulso.

-Georges Bataille: La transgresión y la ruptura de los límites del ser

En diálogo con la lectura de Foucault del deseo como construcción histórica del sujeto, Georges Bataille desplaza la discusión hacia la experiencia límite del erotismo, es decir, hacia ese momento en que el deseo ya no solo organiza una forma de subjetividad, sino que entra como fuerza capaz de romper las estructuras que sostienen al sujeto. Mientras Foucault permite comprender cómo el sujeto aprende a reconocerse, interpretarse y problematizarse, Bataille sitúa el problema en el instante en que esa construcción entra en crisis, cuando el encuentro con el otro deja de reafirmar la identidad y comienza a ponerla en riesgo.

Como afirma el autor, “Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego” (Bataille, 1957, p. 13). Esta idea resulta central para la lectura de la obra, pues los cuerpos no aparecen como individuos autónomos ni autosuficientes, sino como cuerpos que se dejan afectar por la presión, el roce, la contaminación mutua y la pérdida momentánea de sus límites. En cada una de las piezas, la insistencia sobre la cercanía extrema, la fricción de la piel, la tensión muscular y la superposición de gestos no responde únicamente a una decisión formal, sino que representa justamente esa destrucción del ser cerrado de la que habla Bataille: el cuerpo deja de ser una entidad contenida en sí misma para convertirse en un territorio vulnerable al contacto.

Este planteamiento se fortalece con otro punto central entendido luego de leer “El erotismo”, Bataille (1957) donde explica que los individuos existen como seres discontinuos, separados entre sí por el límite de su propia individualidad, pero que el erotismo surge como una búsqueda de continuidad, como una tentativa de romper esa separación mediante la fusión sensible de los cuerpos. Esta idea dialoga de manera muy cercana con la serie, ya que en ella los cuerpos rara vez se presentan aislados; por el contrario, aparecen en situaciones de gran cercanía donde el deseo parece orientarse hacia la pérdida de la frontera entre uno y otro. Más que

representar cuerpos, la obra muestra momentos en los que esos cuerpos comienzan a dejar de pertenecer exclusivamente a sí mismos.

Desde esta perspectiva, la violencia presente en varias composiciones no debe leerse como agresión literal, sino como la intensidad propia de ese tránsito entre la individualidad y la continuidad. En este sentido, Bataille vincula el erotismo con una fuerza que desestabiliza el orden del sujeto, no porque implique necesariamente una destrucción negativa, sino porque produce una alteración en su forma de existir. Esta comprensión se amplía cuando el autor afirma:

“El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación. [...] Sólo la violencia puede ponerlo todo en juego. ¡Sólo la violencia y la desavenencia sin nombre que está vinculada a ella! Sin una violación del ser constituido —constituido como tal en la discontinuidad— no podemos representarnos el pasaje desde un estado hasta otro que es esencialmente distinto. No solamente nos encontramos, en los confusos cambios de los animálculos que han entrado en el acto de la reproducción, con el fondo de violencia que en el erotismo de los cuerpos nos quita la respiración, sino que ahí se nos revela el sentido íntimo de esa violencia. ¿Qué significa el erotismo de los cuerpos sino una violación del ser de los que toman parte en él? ¿Una violación que confina con la muerte?” (Bataille, 1957, p. 12).

Esta idea aporta gran parte al proyecto porque permite comprender que la tensión física, la presión entre cuerpos, la insistencia del contacto y las posturas de fuerza presentes en varias de las piezas no representan únicamente una acción corporal, sino, justamente el momento en que el sujeto atraviesa una transformación del estado. En la lógica del proyecto, esta “violación del ser” no debe entenderse desde una lectura moral o negativa, sino como la forma en la que el deseo rompe momentáneamente la estabilidad de la identidad y abre el cuerpo a otra experiencia de sí y

del otro. Esto fortalece la lectura de la serie como un recorrido por intensidades donde cada composición pone en escena ese paso entre un estado corporal y otro, justamente como sucede en la estructura de los círculos del infierno que sostienen conceptualmente la obra.

En este punto, el diálogo con Foucault se vuelve fuerte... si para Foucault el deseo participa en la constitución histórica del sujeto y en las formas en las cuales este se piensa a sí mismo, a través de “prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no solo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo” (Foucault, 1984, p. 14), para Bataille el erotismo muestra el instante en que esa subjetividad encuentra su límite y comienza a disolverse. Esta tensión teórica enriquece la lectura de la serie: por un lado, los cuerpos pueden entenderse como sujetos atravesados por discursos históricos sobre la sexualidad, la norma y el placer; por otro, esos mismos cuerpos, al entrar en contacto, suspenden momentáneamente la lógica de la identidad y experimentan una experiencia de continuidad.

En este sentido, resulta especialmente relevante la afirmación de que “el erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser” (Bataille, 1957, p. 20). Más que una definición teórica, esta idea ayuda a entender lo que está en el centro de la propuesta visual: cada pieza no solo representa una escena de deseo, sino que convierte el cuerpo en el lugar donde la identidad, la soberanía y los límites individuales son cuestionados. El erotismo no aparece solo como un tema, sino como una experiencia que afecta al sujeto y cuestiona la forma en que se entiende a sí mismo; una experiencia en la que el sujeto se reconoce simultáneamente como construcción histórica y como sujeto abierto a la pérdida de sí. Así, la serie encuentra en Bataille

una base teórica firme: el deseo homoerótico no se limita a mostrarse como imagen, sino que se muestra como experiencia de desborde, continuidad y transformación.

-Mijaíl Bajtín y Hernández Carmona: La otredad y la "corpoescritura"

La construcción estética de los cuerpos en esta obra requiere necesariamente de la presencia del "Otro". Mijaíl Bajtín sostiene que el individuo no es autosuficiente y que "el otro es la primera condición de la emergencia del sujeto que se dice 'yo'" (Bajtín, 2015, p. 17). En este sentido, el cuerpo solo adquiere una forma estética acabada a través de la mirada y el reconocimiento ajeno. Esta idea no se limita a una mirada, sino que se ubica en una comprensión ontológica del sujeto, ya que como el mismo autor plantea, la existencia humana se configura en un sistema relacional donde "yo-para-mí, yo-para-otro, otro-para-mí" (Bajtín, 2015, p. 16) estructuran la experiencia del mundo. Así, el cuerpo no es una entidad cerrada, sino un acontecimiento que se constituye en el intercambio, en la respuesta y en la responsabilidad frente al otro.

Esta idea se fortalece cuando Bajtín afirma:

"Sólo al revelarme ante el otro, por medio del otro y con la ayuda del otro, tomo conciencia de mí mismo, me convierto en mí mismo. Los actos más importantes que constituyen la autoconciencia se determinan por la relación con la otra conciencia (con el tú). La ruptura, la desunión, la clausura en sí mismo como la causa principal de la pérdida de sí mismo. No aquello que sucede intrínsecamente, sino lo que acontece en la frontera de la conciencia propia con la ajena, en el umbral. Todo lo intrínseco tampoco se centra sobre sí mismo, sino que está orientado extrínsecamente, dialogizado, cada vivencia intrínseca se ve en la frontera encontrándose con el otro, y toda la esencia está en este intenso encuentro" (Bajtín, 2015, p. 163).

Esto resulta importante para comprender la lógica de la serie, ya que el cuerpo no aparece como algo autónomo, sino como una existencia que se define en ese límite donde se encuentra con el otro. La insistencia en la cercanía, en la tensión entre cuerpos y en la imposibilidad de aislamiento no responde únicamente a una decisión compositiva, sino a la idea de que el sujeto se constituye precisamente en ese borde compartido. En este punto, puede establecerse un vínculo con la perspectiva de Michel Foucault. Mientras Bajtín sitúa la constitución del yo en el encuentro con la conciencia del otro, Foucault, como ya se había mencionado, permite entender que ese encuentro no es neutro, sino que está atravesado por condiciones históricas, prácticas y discursos que influyen en la forma en que el cuerpo y el deseo se configuran.

Sin embargo, Bajtín también menciona una tensión importante al diferenciar el encuentro “estético” del acercamiento puramente sexual;

“Un acercamiento totalmente diferente al cuerpo es el sexual, que por sí mismo es incapaz de desarrollar energías plásticas y pictóricas generadoras de formas, es decir, es incapaz de crear el cuerpo como algo artísticamente determinado, extrínseco, acabado y válido en sí mismo. En este caso el cuerpo exterior del otro se desintegra y, al convertirse tan sólo en un aspecto de mi cuerpo interior, cobra valor únicamente en función de las posibilidades intrínsecamente corporales —concupiscencia, goce, satisfacción— que me promete, de tal modo que estas posibilidades intrínsecas desvanecen su elástica perfección externa. En un acercamiento sexual, mi cuerpo y el cuerpo del otro se funden en uno solo, pero este cuerpo unificado no puede ser más que interior” (Bajtín, 2015, p. 72 y 73).

Entonces, es evidente una distancia entre la obra y el planteamiento de Bajtín, ya que, aunque el autor señala que el acercamiento erótico tiende a disolver la forma y a llevar el cuerpo hacia una experiencia interior, la propuesta plástica de la serie parte de la idea contraria: la de

reconocer que incluso en ese desborde, en esa cercanía extrema y en esa intensidad del encuentro, siguen existiendo disposiciones visuales, relaciones formales y decisiones compositivas que pueden ser observadas, construidas y presentadas estéticamente.

De este modo, escenas marcadas por la tensión, la presión corporal o la intensidad del contacto no pierden su potencia estética, sino que la desplazan: la belleza ya no depende de la estabilidad o la armonía tradicional, sino de la capacidad de la imagen para sostener ese encuentro en términos visuales. Así, la serie plantea que incluso en situaciones de alta carga erótica o de fuerte intensidad corporal, los cuerpos siguen mostrando estructuras formales, ritmos, equilibrios y contrastes que permiten construir una imagen plásticamente válida.

Esta tensión también dialoga con Bataille, quien entiende el erotismo como ruptura de la forma cerrada del ser, y con Foucault, en tanto el cuerpo no es una esencia, sino una construcción atravesada por prácticas y relaciones.

Esta dimensión relacional del cuerpo tiene una expansión en el concepto de “corpoescritura” propuesto por Luis Javier Hernández Carmona, quien plantea que el erotismo no solo ocurre con el cuerpo, sino que se inscribe en él como una forma de lenguaje. En este sentido, el autor afirma:

“Bajo esta premisa y desde el erotismo como espacio de la enunciación; el cuerpo se hace escenario de la narración; desdoblamiento de los cuerpos alternativos; la construcción de la corpoescritura desde el deseo y la contemplación (...) donde los cuerpos se van textualizando a medida que ingresan a los espacios de la ficción que instauran sus lógicas de sentido. (...) Siendo los espacios de la cartografía sensible quienes sostienen el presente narrativo, la arquitectura sensible transfigurada en isotopía cultural” (Hernández Carmona, 2016, p. 89).

Esta idea permite comprender que los cuerpos representados en la obra no solo se relacionan entre sí, sino que se convierten en superficies donde el deseo se escribe. Aquí el cuerpo deja de ser únicamente un objeto de percepción para convertirse en un texto en construcción: cada gesto, cada trazo y cada contacto producen sentido. La noción de “cartografía sensible” es bastante pertinente, ya que la serie construye un recorrido por distintos estados del deseo (articulados en los círculos del infierno) y cada imagen funciona como un territorio donde los cuerpos van construyendo una historia y configurando un sentido específico dentro de ese mapa.

La obra se dialoga en un encuentro teórico donde el cuerpo es simultáneamente relación (Bajtín), inscripción (Hernández Carmona), construcción histórica (Foucault) y ruptura (Bataille). La insistencia en la multiplicidad de los cuerpos, en la cercanía extrema y en la repetición de acciones no responde únicamente a una lógica erótica, sino a una posibilidad de mostrar ese proceso de constitución, donde el sujeto se forma en el encuentro, se desborda en el deseo y se escribe en la imagen.

-Peral Vega y Spivak: La visibilidad y el silencio del sujeto subalterno

La histórica marginación de la representación homoerótica fue un tema hablado por Emilio Peral Vega en su estudio sobre la literatura y el deseo entre hombres, donde señala la existencia de una “verdad ignorada” que ha estado entre la elusión y el ocultamiento, mostrando cómo estas formas de deseo han sido desplazadas del discurso dominante o relegadas a espacios ambiguos de representación. En este sentido, el autor sitúa un momento importante cuando afirma:

“Nos situamos en un lapso temporal (1890-1936) de enorme efervescencia estética, social y política en el que la homosexualidad masculina se convierte en un tema de encarnizado debate,

tan controvertido que bascula entre considerarla una muestra más de la ‘degeneración’ del fin de siglo [...] y su dignificación como una forma de vida, si no plenamente asumida, al menos no digna de persecución ni criminalización” (Peral Vega, 2021, p. 15).

Esta dualidad entre condena y reconocimiento permite entender que el deseo entre hombres no ha sido simplemente invisibilizado, sino constantemente tensionado entre lo prohibido y lo posible, entre lo oculto y lo representable.

Peral Vega también señala la importancia de “arrojar luz sobre las diversas posturas adoptadas ante la necesidad de expresar literariamente la querencia entre hombres” (Peral Vega, 2021, p. 14), lo cual es relevante para el proyecto; la obra no solo muestra cuerpos, también participa en esa misma necesidad histórica de dar forma a una experiencia que ha sido sistemáticamente desplazada. Sin embargo, esta necesidad de expresión no se limita a hacer visible ese deseo, sino que también implica dar cuenta de su intensidad y de las formas en que compromete al sujeto. Este sentido se refuerza al considerar ejemplos como el que el propio autor analiza: “Vingarne destaca por abandonar toda frivolidad y asumir, con el mito de Pigmalión como plantilla, la dimensión trágica y el sacrificio de amor que puede interpretar un hombre —Claude— al entregar su vida, física y estéticamente, por otro (Mikäel)” (Peral Vega, 2021, p. 16). Aquí el deseo aparece no como algo superficial, sino como una experiencia intensa, incluso de sacrificio, que compromete el cuerpo y la identidad en el encuentro con el otro; algo que también se ve en cada cuadro de la serie.

Esta elusión histórica de la que hablaba Peral Vega dialoga con la problemática del silencio planteada por Gayatri Chakravorty Spivak, quien advierte que la “violencia epistémica” del poder dominante tiende a anular la huella de ese sujeto marginal. En su planteamiento, no se trata únicamente de que ciertos sujetos no hablen, sino de que las estructuras de conocimiento no

permitan que su voz sea reconocida como “válida”. Entonces cuando Spivak afirma que “El individuo subalterno no puede hablar” (Spivak, 1998, p. 44), se hace referencia a una parte de una afirmación más amplia, donde la intención no es literal, sino crítica: decir que un sujeto subalterno no puede acceder a un espacio de enunciación dentro de los sistemas que organizan el discurso. Es decir, no es que no exista una voz, sino que esta es sistemáticamente mediada, distorsionada o borrada.

En relación con la obra, el proyecto no se plantea como un intento de “dar voz” en un sentido representativo o discursivo, se plantea como la construcción de un espacio visual donde ese deseo, históricamente desplazado, pueda aparecer desde el cuerpo mismo. Más que hablar por un sujeto, la obra construye condiciones para que el cuerpo sea leído, percibido y experimentado fuera de las lógicas de censura o simplificación.

-Dante y Genet: entre la condena y la exaltación del deseo

En La Divina Comedia de Dante Alighieri, el deseo no se presenta como algo que pueda ser controlado con facilidad, más bien se presenta como una fuerza que desborda la razón y que en consecuencia pone al sujeto en una estructura de castigos. Cuando Dante describe que “La borrasca infernal, que nunca cesa, en su rapiña lleva a los espíritus; volviendo y golpeando les acosa. Cuando llegan delante de la ruina, allí los gritos, el llanto, el lamento; allí blasfeman del poder divino.” (Dante, 1304-1321, p. 17. Canto V) no está mostrando únicamente el castigo, nos permite leer ese deseo como algo que no se detiene, que insiste, que arrastra sin permitir descanso. En ese sentido, podemos asumir que la condena no es externa, sino que puede ser una continuación del mismo impulso que ya habitaba en el sujeto, como si el deseo que, al no encontrar límite, se convirtiera en una forma de encierro.

Por eso, cuando el autor dice “Comprendí que a tal clase de martirio los lujuriosos eran condenados, que la razón somete al deseo.” (Dante, 1304-1321, p.17. Canto V), no se trata simplemente de señalar un error moral, también evidencia qué ocurre cuando el deseo toma el control y deja de ser algo que se experimenta de manera puntual para convertirse en una especie de fuerza que estructura al sujeto. El cuerpo ya no decide sobre el deseo, al contrario, queda atravesado por él, dirigido por su insistencia.

Esta idea se refuerza desde la entrada al infierno: “POR MÍ SE VA HASTA LA CIUDAD DOLIENTE, POR MÍ SE VA AL ETERNO SUFRIMIENTO, POR MÍ SE VA A LA GENTE CONDENADA. [...] DEJAD, LOS QUE AQUÍ ENTRÁIS, TODA ESPERANZA.” (Dante, 1304-1321, p. 8. Canto III), en esos versos no solo hay una advertencia, sino una afirmación contundente de cierre: quien entra en ese espacio queda atrapado en una lógica sin salida y en relación con este proyecto, el deseo tampoco tiene fin, atraviesa los distintos estados (los nueve círculos), entra en repetición, y no hay posibilidad de resolverse o finalizarse.

Como hemos visto, en la Divina Comedia hay varias ideas contundentes, por ejemplo, la de castigo y la imposibilidad de saciar los deseos; de esta última dice que “y es su instinto tan cruel y tan malvado, que nunca sacia su ansia codiciosa y después de comer más hambre aún tiene.” (Dante, 1304-1321, p.3. canto I), y eso nos ayuda a sostener lo que decíamos: el deseo no se agota cuando se satisface, en vez de eso se intensifica, no hay un punto final, sino una repetición constante.

Esta misma lógica aparece en el pasaje de Paolo y Francesca: “Amor, que al amado amar perdona, me prendió de éste con tan fuerte gusto que, como ves, aún no me abandona. Amor nos condujo a una misma muerte.” (Dante, 1304-1321, p. 19. Canto V). Aunque el lenguaje parece hablar de amor, lo que realmente se aprecia o se podría entender es un tipo de fuerza diferente

(obsesión, por ejemplo) que obliga, que arrastra y que conecta a los cuerpos de una manera de la que no pueden salir. No se trata de una elección libre, sino de un vínculo inevitable, donde ambos quedan atrapados; algo que se asemeja con este proyecto, no interesa la idea romántica del amor, sino esa conexión intensa con el otro, la imposibilidad de desligarse, el tránsito compartido que continúa por los diferentes y difíciles estados e incluso en ocasiones donde no hay salida.

Por otro lado, en *Querelle de Brest* de Jean Genet, el deseo cambia de lógica: ya no aparece como algo que encierra al sujeto en castigos, sino como una fuerza que se intensifica, se muestra y se lleva al límite. El cuerpo en Genet no está controlado, el cuerpo se vuelve un espacio abierto donde el deseo se muestra de manera directa, incluso incómoda. La misma idea del deseo se vuelve explícita, densa y hasta perturbadora:

“Dondequiera que se golpee, la niebla queda herida y estalla en estrellas de sangre. Dondequiera que avance la mano (al instante tan alejada de vuestro cuerpo, que ya no os pertenece) invisible, solitaria y anónima, el dorso de las falanges rozará -o los dedos empuñarán fuertemente—el miembro duro y vibrante, desnudo, cálido, liberado de las ropas, de un estibador o un marinero que espera, ardiente y helado, transparente y erecto, para lanzar en el espesor de la niebla un chorro de esperma (¡Qué rumores tan perturbadores: la sangre, el semen, las lágrimas!)” (Genet, 1947, p. 299 y 300)

Aquí, por ejemplo, el erotismo no se suaviza ni se oculta; se muestra como una fuerza que mezcla fluidos, violencia y placer, haciendo que se pierdan los límites entre lo corporal y lo simbólico; es en este punto donde se puede relacionar con Georges Bataille, quien, como mencionábamos anteriormente, entiende el erotismo como una forma de transgredir los límites. En Genet, el deseo no se regula, más bien irrumpe, invade y se desborda.

Sin embargo, ese desbordamiento no significa que el deseo sea completamente disperso, por el contrario, el deseo puede terminar concentrándose en un punto. Cuando dice:

“Deseo cada sombra que entreveo. ¿A cuál de estos machos escoger? Apenas habría soltado a uno de ellos cuando ya desearía a otro. Un único pensamiento me aporta la calma: sólo existe un marino: el Marino. Y cada individuo que veo es sólo la representación momentánea — fragmentaria también y reducida— del Marino. Reúne todos sus caracteres: el vigor, la dureza, la belleza, la crueldad, etc., excepto la multiplicidad. Cada marino que pasa sirve para establecer comparaciones con el Marino.” (Genet, 1947, p. 533 y 534),

Lo que aparece es una concentración de deseo en un sujeto específico; aunque haya múltiples cuerpos, todos parecen remitir a uno solo, como si fueran fragmentos o variaciones de uno mismo. Esto se puede comparar con lo que se aprecia en el proyecto, donde a pesar de la presencia de varios cuerpos en las diferentes piezas, hay una insistencia en uno en particular; entonces el deseo no se reparte de forma equitativa, sino que se concentra especialmente en uno (a pesar de que ese deseo también se construye con otros).

Entonces, entre Dante y Genet no hay una oposición directa, sino una diferencia que permite pensar el deseo desde dos lugares distintos pero conectados: En Dante, el deseo encierra, repite y atrapa al sujeto dentro de una estructura y en Genet, el deseo se expande, atraviesa y se intensifica. Igualmente, en ambos casos, el deseo comparte una misma condición: es insistente, no se agota y termina por estructurar la experiencia del sujeto; y de alguna manera se pueden leer esas dos posturas en la obra.

2.1.2 Marco Conceptual

Erotismo: se entiende como una experiencia donde el cuerpo, el deseo y la relación con el otro adquieren una carga afectiva y simbólica que va más allá de lo explícitamente sexual; no se limita a la representación de actos, sino que se manifiesta en la cercanía, el gesto, la tensión y la forma en que los cuerpos se vinculan. En diálogo con Georges Bataille, el erotismo implica una ruptura de los límites del individuo, una apertura que desestabiliza la idea del cuerpo como algo cerrado. En este proyecto, el erotismo y el homoerotismo se construyen a partir del deseo homosexual, entendido como una fuerza que no se agota en su satisfacción, sino que insiste y se transforma. En relación con La Divina Comedia, ese deseo se vuelve continuo: no encuentra cierre, se repite y se intensifica.

Intensidad: reúne una serie de dinámicas del deseo como el impulso, la repetición y la obsesión. No se refiere a una cantidad, sino a la fuerza con la que el deseo se manifiesta y atraviesa el cuerpo, ese impulso puede entenderse como el inicio de ese movimiento hacia el otro; la repetición, como la forma en que ese deseo insiste. En el proyecto, la intensidad se ve en la forma en que los cuerpos se acercan, se tensan y mantienen el contacto, así como en la insistencia de ciertas relaciones que no se terminan, incluso cuando aparecen otros cuerpos.

Cuerpo: en este proyecto el cuerpo no se entiende como una entidad natural o fija, sino como una construcción que se produce en la experiencia y en la relación con el otro. Desde Bataille, el cuerpo es el lugar donde el sujeto se disuelve en el exceso y recupera una continuidad que la vida cotidiana interrumpe; desde Foucault, es un territorio atravesado por discursos que lo regulan, lo nombran y lo producen dentro de sistemas de poder específicos. Bajtín, por su parte, aporta la idea de que el sujeto se constituye siempre en relación con otro, que el yo no existe de manera aislada sino en el encuentro y en el reconocimiento mutuo. Estas tres perspectivas

confluyen en una noción de cuerpo que es simultáneamente vivido, construido y relacional, y es desde esa complejidad que los cuerpos aparecen en la serie: no como objetos representados sino como experiencias en proceso, atravesadas por el deseo, la tensión y el vínculo.

Huella: el concepto de huella en este proyecto opera simultáneamente en dos dimensiones que se sostienen entre sí. La primera es la marca que el carboncillo deja sobre el vidrio que es literalmente la huella del gesto, del movimiento del cuerpo del artista sobre la superficie, no es una representación de la acción sino su registro directo; en ese sentido, la imagen no solo muestra cuerpos, sino que es producida por un cuerpo, y esa condición es visible en cada trazo, corrección y acumulación de materia sobre el soporte. La segunda dimensión es más poética y simbólica: la huella como aquello que permanece después de que algo ha ocurrido. En este sentido, la huella no es la presencia sino su resto, la evidencia de que algo estuvo y dejó marca antes de desaparecer o transformarse. Aplicada al deseo, esta noción señala que el encuentro entre cuerpos no se agota en el acto, sino que persiste: en la memoria, en el cuerpo que recuerda el contacto, en la imagen que intenta capturar lo que ya no está del todo pero tampoco ha desaparecido del todo. La huella, entonces, habla de la tensión entre presencia y ausencia, entre lo que ocurrió y lo que queda de ello. Es en ese umbral donde el título del proyecto encuentra su sentido: no como descripción de un lugar físico, sino como afirmación de que el deseo deja marca, y de que esa marca, visible en los trazos, en los gestos y en la memoria que la imagen convoca, es exactamente dónde queda la huella.

Continuidad / discontinuidad: son conceptos desarrollados por Georges Bataille para pensar la condición del sujeto y su relación con el otro, por un lado la discontinuidad se refiere al hecho de que cada individuo existe como una entidad separada, con límites propios que lo distinguen de los demás y la continuidad, en cambio, es la experiencia en la que esos límites se

ven momentáneamente superados, especialmente en el ámbito del erotismo, donde el sujeto busca una forma de unión o de pérdida de esa separación.

Otredad: se refiere a la existencia del otro como condición necesaria para que el sujeto pueda reconocerse a sí mismo, según Mijaíl Bajtín, el yo no se constituye de manera aislada, sino en relación con alguien que observa, lo interpreta y le da forma. En este sentido, la presencia del otro no es algo secundario, es fundamental: incluso cuando no está físicamente, sigue operando en la manera en que el sujeto se percibe, se construye y se relaciona. El reconocimiento ocurre precisamente en esa relación, en la medida en que el cuerpo adquiere sentido a partir de la mirada, la respuesta y la existencia del otro.

Violencia: se representa no únicamente como agresión física, sino como una fuerza que altera, presiona y desestabiliza al cuerpo. Siguiendo a Georges Bataille, el erotismo tiene una dimensión violenta porque rompe la idea del individuo como algo cerrado. En este sentido, la violencia puede aparecer en la intensidad del contacto, en la tensión corporal o en la forma en que un cuerpo invade el espacio del otro. En la obra, no se trata de representar daño literal, sino de hacer visible esa fuerza que transforma a los cuerpos en el encuentro.

Imagen: no se entiende como una representación fija o completamente cerrada, sino como el resultado de un proceso en constante construcción, no es únicamente lo que se ve, sino aquello que se produce a través de decisiones, correcciones, repeticiones y relaciones materiales. En este sentido, la imagen es el lugar donde se mezcla la intención, el cuerpo, el gesto y el deseo, haciendo visible no solo una forma, sino una experiencia. En la obra, cada imagen no aparece de manera inmediata ni definitiva, sino que se va formando a partir de la insistencia, la corrección y la relación directa con el soporte, lo que hace evidente que no es un resultado cerrado, sino algo que permanece en tensión y transformación.

Estados del deseo: se refieren a las distintas formas en que el deseo se manifiesta, se transforma y se desplaza a lo largo de la obra. No aparece como algo único ni estable, sino como una experiencia que cambia de intensidad, se reorganiza y adquiere diferentes formas según el encuentro entre los cuerpos. En el proyecto, estos estados se articulan a partir de las distintas escenas (relacionadas con los círculos del infierno), donde cada imagen no representa un momento aislado, sino una variación dentro de una misma lógica del deseo que se intensifica, se prolonga y no llega a resolverse completamente.

Insistencia en un otro: aunque en la obra aparecen múltiples cuerpos, el deseo no se distribuye de manera uniforme, sino que tiende a organizarse alrededor de una figura específica. Esta insistencia en un otro implica que, incluso en medio de distintos encuentros, hay una presencia que permanece como referencia constante. En este sentido, la multiplicidad de cuerpos no genera una dispersión total, sino un campo donde el deseo se desplaza sin perder un punto de concentración. Esto produce una tensión entre apertura y fijación: el deseo puede activarse con varios, pero vuelve una y otra vez hacia uno.

Relación imagen–deseo: La imagen no solo representa el deseo, sino que lo construye y lo hace visible. Existe una relación directa entre la forma en que se dibuja y la manera en que el deseo se manifiesta, de modo que la imagen funciona como un espacio donde este se organiza, se repite y se transforma. En este sentido, tanto la representación del sujeto como la inscripción del deseo forman parte de esta relación: el sujeto no aparece como una identidad fija, sino como algo que se configura en el encuentro, mientras que el deseo deja huella en el cuerpo y en la imagen a través del trazo, el gesto y la construcción visual. Así, la imagen no es solo resultado, sino también registro de esa experiencia.

Dibujo: se entiende en este proyecto no como un medio de registro neutro sino como una práctica que construye sentido en su propio proceso. A diferencia de otras técnicas, el dibujo expone su propia construcción: el trazo, la corrección y la acumulación de marcas son visibles en el resultado final, haciendo del proceso parte constitutiva de la imagen. En este proyecto, el dibujo no busca reproducir una realidad exterior con exactitud, sino traducir una experiencia corporal y afectiva en términos visuales, donde la forma no está dada de antemano sino que se construye y se transforma durante el hacer.

Bidimensionalidad: hace referencia al trabajo sobre una superficie plana, donde la ilusión de profundidad, volumen y espacio se construye a partir de recursos visuales como el claroscuro, la línea y la composición. En este proyecto, la bidimensionalidad no es una limitación sino una decisión.

Soporte: en términos plásticos, el soporte es la superficie sobre la cual se construye la imagen. En este proyecto, el vidrio no funciona únicamente como base técnica sino como parte activa del sentido de la obra: su rigidez y fragilidad simultáneas dialogan directamente con los cuerpos que sobre él se representan. La decisión de aplicar acrílico blanco sobre el centro del vidrio, respetando un borde transparente, establece además una distinción entre el espacio de la imagen y el material en su estado original, haciendo del soporte un elemento con presencia propia dentro de la composición.

Luz y sombra: son los recursos fundamentales a través de los cuales se construye el volumen, la profundidad y la atmósfera en la serie. En las piezas, la luz no se entiende únicamente como un elemento técnico de iluminación, sino como una herramienta que dirige la mirada, revela ciertas zonas del cuerpo y oculta otras. Las zonas de sombra intensa no solo generan contraste, también funcionan como espacios de ambigüedad donde el cuerpo no termina

de definirse, permitiendo que el espectador complete mentalmente lo que la imagen no muestra. Esta relación entre lo visible y lo que permanece en la oscuridad es coherente con la lógica del deseo que recorre el proyecto: no todo se muestra, no todo se resuelve.

Claroscuro: es la técnica que organiza la transición entre zonas iluminadas y zonas en sombra dentro de la imagen, generando la ilusión de volumen y tridimensionalidad sobre una superficie plana. En este proyecto, el claroscuro se trabaja principalmente a través del carboncillo, que permite una amplia gama de tonos desde el blanco del fondo acrílico hasta los negros más densos. Más allá de su función descriptiva, el claroscuro cumple un papel expresivo: las gradaciones tonales construyen tensión, peso y presencia corporal, haciendo que los cuerpos se sientan físicamente densos dentro de la imagen.

Textura: se refiere a la cualidad visual y táctil de la superficie de la imagen. En las piezas de la serie, la textura no es uniforme: varía según la zona del cuerpo que se representa y según la intensidad que se busca transmitir. Las zonas de piel trabajadas con difuminado suave contrastan con áreas de trazo más grueso o áspero, lo que genera diferencias de sensación dentro de una misma imagen. Esta variación textural no es solo un recurso formal, también es una forma de hacer visible la diferencia entre cuerpos, entre superficies y entre momentos del deseo.

Gesto: en el contexto de este proyecto, el gesto opera en dos niveles simultáneos. Por un lado, es el gesto representado: la postura, el movimiento y la acción de los cuerpos dentro de la composición, que comunican tensión, deseo, resistencia o entrega sin necesidad de recurrir a lo explícito. Por otro lado, es el gesto del propio proceso de dibujo: el movimiento amplio del brazo sobre el vidrio, la presión del carboncillo sobre la superficie, la corrección que borra y vuelve a marcar. En ambos sentidos, el gesto es una forma de presencia: deja huella, construye sentido y hace visible una energía que no puede reducirse únicamente a la forma final de la imagen.

2.1.3 Referentes

Figura 1.

Referente 1



Nota. Adaptado de La soledad de Luis Caballero, por Luis Caballero, 1983, 100 Libros Libres (<https://www.100libroslibres.com/luis-caballero-homenaje-la-soledad-de-luis-caballero>).

Sin título

Luis Caballero

Óleo y carboncillo sobre papel

76 cm x 57 cm

1983

Luis Caballero es uno de los artistas más importantes en la representación del cuerpo masculino dentro del arte colombiano. Su obra se caracteriza por la intensidad expresiva, el dramatismo, lo explícito y la tensión entre lo erótico y lo espiritual. A través del dibujo y la pintura, explora el cuerpo desde la violencia, el deseo y la vulnerabilidad, mostrando figuras

fragmentadas, retorcidas y entrelazadas que parecen bailar entre el placer y el sufrimiento. Este artista aporta la forma del trazo, el uso del cuerpo como medio de expresión de esa tensión erótica y la posibilidad de representar el deseo sin recurrir a lo literal. Asimismo, la gestualidad y la carga emocional de sus figuras sirven de inspiración para el uso del carboncillo en la obra.

Figura 2

Referente 2



Nota. Adaptado de Secrets of the old house, por Kirill Fadeyev, 1990, ArtGays (<https://artgays.com/painting-prints/824-11024-30x40-cm-print.html>).

Secrets of the old house

Kirill Fadeyev

Óleo sobre lienzo

30 cm x40 cm

2025

Fadeyev trabaja el dibujo y pintura académica del cuerpo masculino con un enfoque expresivo y homoerótico. El uso del claroscuro y del cuerpo como figura en tensión crea una atmósfera de deseo contenido, de erotismo implícito e incluso explícito. En muchas de sus obras, la iluminación y el gesto son fundamentales para transmitir la intensidad sin caer en lo vulgar o lo literal. De aquí proviene un interés por el gesto corporal como muestra visual del deseo y por cómo el dibujo puede revelar la fuerza erótica sin llegar a representarla de manera directa.

Figura 3

Referente 3



Nota. Adaptado de (<https://rzil.com.br/>) por B.rzil, 2025.

Sin título

B.rzil (usuario del perfil de Instagram)

Fotografía

2025

B.rzil es un fotógrafo contemporáneo activo en plataformas digitales que, aunque no explora directamente el homoerotismo, transmite una gran sensibilidad desde la estética de lo cotidiano. Su trabajo fotográfico, generalmente en blanco y negro, utiliza el contraste entre luces y sombras para generar una atmósfera poética. El aporte de este artista está en el manejo de la luz y los contrastes, en la manera en que compone sus fotografías y en el resultado poético y evocador que logra a través de ellas.

Figura 4

Referente 4



Nota. Adaptado de (<https://www.mapplethorpe.org/>), por Robert Mapplethorpe, 1984, Mapplethorpe Foundation.

Sin título

Robert Mapplethorpe

Fotografía

1984

En su obra, Robert Mapplethorpe retrata el cuerpo masculino con una estética refinada y casi escultórica. Sus fotografías de hombres en poses controladas o dominantes exploran el equilibrio entre la belleza, el control y el deseo. La importancia de este artista radica en la forma en que aborda la erótica, mostrándola de manera estética, digna y potente, situando el cuerpo en un lugar dentro del arte contemporáneo, como una imagen que merece estar en un museo y en un pedestal.

Figura 5

Referente 5



Nota. Adaptado de Miguel Ángel dio luz a la oscuridad, por Miguel Ángel Rojas, 1974, Revista Semana (<https://www.semana.com/>).

Boca

Miguel Ángel Rojas

Aguafuerte

76 cm x 56,5 cm

1974

Miguel Ángel Rojas (Bogotá, 1946) ha desarrollado una carrera que evita categorizaciones temáticas y formales, recurriendo al grabado, el dibujo, la fotografía y la instalación según las necesidades expresivas de cada proyecto. Boca es una de sus obras más tempranas sobre el homoerotismo masculino y una de las primeras en Colombia en abordarlo de manera abierta dentro del campo del arte. En el grabado se ve a un hombre de espaldas al espectador; el centro de la imagen es un campo ciego y sin embargo activo: en vez de mostrar el encuentro entre dos hombres, describe visualmente los pliegues de la chaqueta y el tacón de las botas. Lo que ocurre entre los cuerpos no se muestra, se sugiere a través de lo que rodea la escena. El propio Rojas señaló que la composición le permitía conseguir valores estéticos eróticos, no pornográficos, y que fue a través de esa decisión que comprendió que podía llegar a una imagen muy atractiva y explícita sin recurrir a la literalidad.

El aporte de esta obra al proyecto radica precisamente en esa estrategia: la posibilidad de construir una imagen cargada de deseo sin necesidad de mostrarlo de manera directa. La ambigüedad compositiva, el uso del cuerpo de espaldas y la elección de lo que se oculta por encima de lo que se muestra son recursos que dialogan directamente con la intención de la serie Donde queda la huella, donde el gesto y la tensión corporal funcionan como portadores del deseo sin agotarlo en lo explícito.

Figura 6*Referente 6*

Nota. Adaptado de CARLOS MOTTA. *FICCIONES, MONSTRUOS Y PLEGARIAS*, por CARLOS MOTTA, 2018, ARTISHOK (<https://artishockrevista.com/>).

Autoretrato*Carlos Motta*

Fotografía

2018

Carlos Motta (Bogotá, 1978) trabaja con el cine, la fotografía, la performance y la instalación para documentar las condiciones sociales y las luchas políticas de comunidades disidentes en términos de género, sexualidad y raza. Su práctica está siempre marcada por el cuerpo y la disidencia sexual como territorio de experimentación y contestación política, y se

sostiene sobre un trabajo riguroso con el archivo y la historia, interrogando sus violencias, sus silenciamientos y sus deseos.

El Autorretrato que abre su exposición *Plegarias de resistencia* (la primera gran antología que una institución europea dedicó al artista, presentada en el MACBA en 2025) opera desde una lógica de resistencia visual: el cuerpo no se entrega a la mirada, la desafía. Un puño cubierto por un guante de cuero sin dedos concentra la tensión de la imagen, haciendo del gesto corporal el portador del sentido político y afectivo de la obra. Lo que se muestra no es el cuerpo expuesto, sino el cuerpo en postura de disputa.

El aporte de esta obra al proyecto radica en esa relación entre presencia y resistencia: la imagen no ilustra el deseo ni lo exhibe, sino que lo encarna en una postura, en un gesto, en la decisión de cómo el cuerpo se coloca frente a quien lo mira. Esta estrategia (hacer visible una experiencia a través del gesto más que del acto) es coherente con la intención de la serie *Donde queda la huella*, donde la tensión corporal y la postura funcionan como formas de hacer presente el deseo sin agotarlo en lo explícito.

Figura 7

Referente 7



Nota. Adaptado de *La Fulminante*, por *La Fulminante*, 2010, Galería Santa Fe (<https://galeriasantafe.gov.co/la-fulminante/>).

La fulminante

Nadia Granados

Performance, arte digital, video y cabaret

2010

Nadia Granados (Bogotá, 1978) es Maestra en Artes Plásticas por la Universidad Nacional de Colombia y Magíster en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Su práctica abarca el performance, el cine experimental, el arte multimedia y el cabaret, y se inscribe dentro de las prácticas posporno latinoamericanas, que utilizan el lenguaje visual de la pornografía como herramienta de crítica política y cuestionamiento de los sistemas de representación dominantes.

La Fulminante es un personaje de ficción que Granados comenzó a construir en 2010 y que ha crecido durante más de catorce años a través del arte digital, el video, el performance y el cabaret. La peluca rubia y los tacones dorados del personaje han intervenido en espacios públicos, galerías, bares, festivales y plataformas digitales alrededor del mundo. A través de este alter ego, Granados juega con la construcción social de la feminidad desde un erotismo deliberadamente violento y transgresor, mezclando el striptease, el videochat pornográfico y el reggaetón con un lenguaje de denuncia política que cuestiona las relaciones de poder en los medios de comunicación y las estructuras de dominación simbólica. La propia artista ha señalado que el personaje reivindica su dimensión erótica y su fuerza sexual, construyéndose desde una performatividad de género que nace en ella misma y se vuelve ficción.

El aporte de esta obra al proyecto radica en la forma en que el erotismo se convierte en un lenguaje político: no como decoración ni como provocación vacía, sino como estrategia para hacer visible lo que los sistemas de representación dominantes intentan regular, ocultar o ridiculizar. Aunque el trabajo de Granados opera desde la feminidad y no desde el homoerotismo masculino, su uso del cuerpo como territorio de disputa simbólica y su capacidad para sostener una imagen erótica cargada de sentido sin reducirla al consumo inmediato son referencias directas para la construcción de la serie Donde queda la huella.

2.1.4 Antecedentes sobre homoerotismo

-Balderston, D., Salazar Jiménez, C. y Vázquez Díaz, R. (eds.) (2021). Vidas escandalosas: antología de la diversidad sexual en textos literarios latinoamericanos de 1850 a 1950. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Vidas escandalosas reúne textos literarios latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX centrados en la diversidad sexual, poniendo en circulación escrituras que documentan la variedad de expresiones del deseo homoerótico, así como sus formas de ocultamiento, rechazo y resistencia (Balderston et al., 2021). Este trabajo evidencia que el deseo masculino entre hombres no ha sido únicamente silenciado, sino también producido y transmitido a través de estrategias culturales específicas, situando el homoerotismo masculino dentro de una historia cultural latinoamericana más amplia sobre la que es posible y necesario seguir construyendo.

-Peralta, J. L. (2017). Paisaje de varones: genealogías del homoerotismo en la literatura argentina. Icaria Editorial.

Paisaje de varones traza una genealogía del homoerotismo en la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX, recuperando autores y textos que dieron cuenta de cuerpos, espacios y deseos ubicados en los márgenes, mucho antes de lo que la historiografía literaria ha reconocido. A partir del concepto de "espacio homoerótico", Peralta analiza cómo los varones disidentes construyeron territorios simbólicos de transgresión y apropiación, con características como la invisibilidad, la sectorialización y la fluidez espacial. Este enfoque dialoga con la serie porque en ella el cuerpo también construye un territorio propio, un espacio visual donde el deseo puede aparecer sin necesidad de justificarse.

-Barrios, Á. (1977). San Sebastián atado a la columna de estrellas [serie de grabados]. Museo de Arte Moderno de Bogotá.

A partir de 1972, el artista colombiano Álvaro Barrios desarrolló sus Grabados populares, en los que se apropió deliberadamente de imágenes provenientes de la tradición popular, entre ellas el cuerpo martirizado de San Sebastián, dotándolas de contenidos inesperados con referencias al pop y al arte conceptual. La serie San Sebastián atado a la columna de estrellas, presentada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1977, forma parte de este proceso de apropiación y resignificación de imágenes cargadas de ambigüedad erótica y religiosa. El aporte de esta obra al proyecto radica en la forma en que Barrios demuestra que el cuerpo masculino puede ser abordado plásticamente desde el homoerotismo dentro del campo del arte colombiano, y que la figura de San Sebastián (históricamente codificada como imagen de deseo entre hombres) tiene un lugar legítimo en la historia visual del país.

-Bedoya Molina, P. (2020). Desenfrenada lujuria: una historia de la sodomía a finales del periodo colonial. Universidad de Antioquia / Universidad Nacional de Colombia.

Desenfrenada lujuria propone un análisis genealógico de la heteronormatividad para comprender el surgimiento y la implantación de la heterosexualidad obligatoria como sistema que ha colonizado y violentado otras posibilidades de amar y vivir. El trabajo rastrea los mecanismos históricos mediante los cuales se instituyó el control colonial sobre la sexualidad en Colombia, y busca mostrar también las experiencias de personas que, en medio de la represión, encontraron formas de agenciarse los placeres. Este antecedente es fundamental para comprender las condiciones históricas desde las que emerge el deseo homoerótico en Colombia, y con las que

el proyecto dialoga al situar el cuerpo masculino como un territorio atravesado simultáneamente por la regulación y la resistencia.

-Escobar Cajamarca, M. R. (2022). "Capturas semánticas de la masculinidad y el homoerotismo en contextos castrenses de Colombia". *Nómadas*, 58.

Manuel Roberto Escobar Cajamarca es investigador de la Universidad Javeriana con énfasis en cuerpo y subjetividad, con trabajos sobre la intersección entre género, generación y masculinidades en el contexto colombiano. En sus investigaciones sobre masculinidad y homoerotismo en Colombia, Escobar Cajamarca analiza cómo la construcción de la subjetividad en términos de lo homoerótico no se produce en un discurso homogéneo, sino en un flujo discursivo de heterogeneidad donde las categorías están atravesadas por el carácter relacional de las interacciones. Este trabajo aporta al proyecto una comprensión del homoerotismo masculino desde la subjetividad y el cuerpo en el contexto colombiano, mostrando que el deseo entre hombres no es un fenómeno uniforme sino una experiencia que se construye de maneras diversas y situadas.

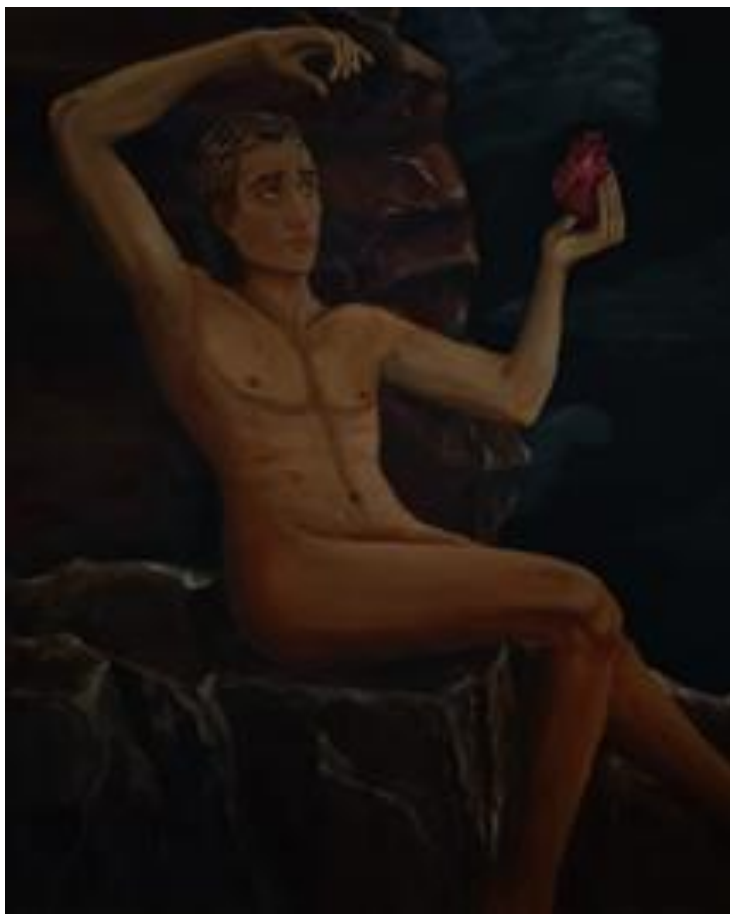
2.1.5 Antecedentes Propios

El proyecto no surge de manera aislada, sino que forma parte de un proceso propio de exploración plástica que ha venido desarrollándose a lo largo de la trayectoria artística. A través de distintos ejercicios y proyectos previos, se ha abordado el cuerpo masculino como un espacio de indagación formal y simbólica, así como también las relaciones entre deseo, vulnerabilidad y representación, estas aproximaciones iniciales no solo permitieron consolidar un lenguaje visual,

sino también identificar las tensiones conceptuales que dan origen a este proyecto. A continuación, se presentan algunos antecedentes que evidencian este proceso y su evolución:

Figura 8

Antecedente 1



Sin título

Esteban Garnica

Óleo sobre lienzo

1.0 m x 1.5 m

2022

Esta obra fue realizada para una asignatura llamada “Representación del cuerpo en el espacio bidimensional”, como proyecto final, la pieza, de formato vertical plantea el estudio anatómico del cuerpo masculino dentro de una composición que integra figura y entorno; en la

imagen se observa un cuerpo desnudo sentado sobre una superficie rocosa, y de fondo un paisaje oscuro y de atmósfera densa, la iluminación dirige la mirada hacia la anatomía y el gesto: el brazo elevado hace tensión en la figura, mientras la otra mano sostiene un corazón expuesto, abierto, herido, que se convierte en el eje simbólico de la composición. Este elemento no se presenta como un objeto literal, sino como una metáfora visual de vulnerabilidad, entrega y exposición afectiva.

El paisaje rocoso y sombrío refuerza una sensación de aislamiento y reflexión mientras la oscuridad del paisaje contrasta con la calidez del cuerpo, generando una tensión entre lo orgánico y lo inerte. Este contraste ha llevado a algunos espectadores a relacionar la obra con imaginarios de carácter religioso o de sacrificio; sin embargo, la intención no fue representar una escena devocional, sino explorar la idea de ofrecer la propia herida como acto de entrega emocional.

Figura 9

Antecedente 2

**Sin título***Esteban Garnica*

Grabado en acetato

25 cm x 35 cm

2023

Esta pieza fue realizada para la asignatura “Reproductibilidad de la imagen”, correspondiente al quinto semestre del proceso formativo universitario. La obra parte de la representación de un torso masculino de espaldas, donde se distinguen la espalda y los glúteos, ese cuerpo aparece atravesado por trazos bruscos que no buscan únicamente ilustrar la forma, sino intervenirla, esta decisión formal genera una tensión entre figuración y abstracción; aunque el cuerpo es reconocible, está cruzado por múltiples líneas que fragmentan y tensionan su forma. La imagen fue realizada sobre una placa de acetato intervenida mediante incisiones hechas con

bisturí, punzón y alfileres y cada línea corresponde a una herida física en el material. Al que posteriormente, se aplicó tinta para que penetrara en las hendiduras y permitiera la impresión de la imagen. De esta manera, el proceso no solo produce una figura, sino que convierte el acto de rayar, cortar y marcar la superficie en parte fundamental del resultado visual.

Figura 10

Antecedente 3

**Sin título**

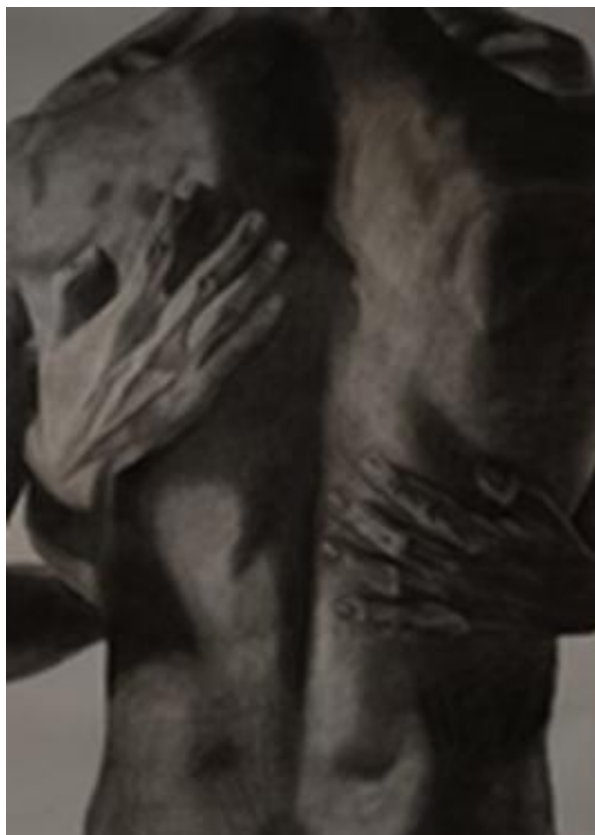
Esteban Garnica

Óleo sobre lienzo

25 cm x 20 cm

2023

Esta pintura fue hecha como un ejercicio autónomo, fuera del contexto académico, y en la pieza se presenta un fragmento del cuerpo masculino donde se dirige la atención en el cuello, la clavícula y la mandíbula. La composición opta por un enfoque cerrado que suprime cualquier distracción narrativa, haciendo que la mirada se concentre exclusivamente en la forma, la luz y la textura del soporte, para realizarse se emplearon pinceladas amplias y visibles gradaciones pictóricas que priorizan la construcción del volumen sobre el detalle, esta decisión técnica resalta el carácter matérico de la obra y hace evidente el rastro del gesto y el fondo oscuro establece un contraste frío frente a los tonos un poco más cálidos del cuerpo, lo que permite aislar la figura en el espacio. Más que representar una identidad, la obra funciona como una exploración formal del cuerpo entendido como un territorio de luz y estructura, evidenciando un interés por la parte pictórica y la observación anatómica como un ejercicio de pensamiento.

Figura 11*Antecedente 4*

Sin título*Esteban Garnica*

Carboncillo sobre papel

70 cm x 1.0 m c/u

2024

Esta serie fue realizada para la profundización en bidimensional y tridimensional y está compuesta por cinco piezas (de las cuales aquí se presentan tres) centradas en la representación de dos cuerpos masculinos que interactúan desde la cercanía física y el deseo, estas imágenes se enfocan en fragmentos corporales: torsos, manos, gestos de contacto y presión. La composición evita el rostro como elemento narrativo principal y privilegia la tensión entre las superficies de los cuerpos, las manos adquieren un papel fundamental, no solo como recurso anatómico, sino como muestra de intensidad, apropiación y vínculo. El contacto no se plantea desde la explicitud pornográfica, sino desde la proximidad, la fricción y la carga emocional que se produce entre los cuerpos, formalmente, la serie trabaja con una paleta reducida y un manejo fuerte del claroscuro, lo que concentra la atención en la volumetría y en la construcción de la piel como territorio de luz y sombra, también la repetición de los mismos dos cuerpos a lo largo de las cinco piezas introduce la idea de insistencia y continuidad, desplazando la escena de lo anecdótico hacia una experiencia más persistente del deseo.

Esta serie marca un punto decisivo dentro del proceso artístico, ya que a partir de ella se consolida el interés por abordar el erotismo homosexual desde una perspectiva poética y corporal, es aquí donde comienza a definirse con mayor claridad la intención de explorar el deseo no como imagen aislada, sino como vínculo, tensión y repetición, sentando las bases conceptuales para el posterior desarrollo del proyecto de grado.

2.2 Bitácora De Procesos

Este proyecto comienza en la exploración del cuerpo y en las maneras en el que este se convierte en un lugar donde se mezclan las fuerzas, los deseos, las tensiones, las prohibiciones y los gestos. Desde el inicio, la idea ha sido observar el cuerpo más allá de su apariencia física (individual) e interesa cómo se comporta dentro de un ambiente cargado de normas y expectativas, especialmente en el contexto homoerótico, donde la intimidad choca con las reglas sociales que intentan catalogar lo que ocurre entre los cuerpos y lo criminalizado que están algunos actos en ciertos contextos sociales y religiosos. La obra no pretende resolver estas tensiones; busca mostrarlas de forma directa y sin suavizarlas, poniendo sobre la mesa la manera en la que el cuerpo actúa cuando se deja llevar por el impulso, el deseo y el exceso.

Para la obra se tuvo en cuenta que el cuerpo tiene acciones, busca contacto e intensidad, se convierte en un cuerpo que rompe con lo que se espera de él y se muestra sin ocultarlo: los cuerpos se tocan, se presionan, se crean gestos que transmiten tensión y poder. Se intenta representar la manera en la que el cuerpo actúa sin pedir permiso, sin justificar su comportamiento frente a lo que se considera normal o aceptable y esto ayuda a que cada composición tenga esa fuerza, sin dramatismos exagerados o poco naturales, y permita al espectador ver que el deseo también es una forma de resistencia.

En varias piezas, la postura de un cuerpo depende de la fuerza del otro y los gestos se construyen a partir de esa interacción, también vemos que el cuerpo erótico no se define en soledad, el sentido de este aparece cuando se relaciona con otro cuerpo que lo mira, lo toca, lo presiona; esto se refleja en las composiciones: las manos puestas sobre la espalda, el cuello, el pecho, las miradas cómplices o de deseo, la intención de poseer al otro... El soporte de las piezas

es parte importante incluso en lectura con las composiciones, la decisión de trabajar con vidrio no se tomó solo pensando en su apariencia, también en la relación física que el material obliga; el vidrio es rígido y frágil al mismo tiempo, es un material que puede romperse si se ejerce demasiada presión.

El centro del vidrio está cubierto por pintura acrílica blanca, respetando un borde de 5 cm en cada extremo. El blanco se convierte en un fondo que permite que el trazo con el carboncillo se vea con mayor claridad; este contrasta con el borde transparente y crea un límite donde la imagen termina. El borde transparente delimita el espacio de la imagen y marca un contraste claro entre el área intervenida y el material en su estado original. Funciona como un marco interno que contiene el dibujo y define sus límites, separando el espacio de la representación del soporte mismo.

Como parte del proceso de construcción de las imágenes, se realizaron varias sesiones fotográficas que sirvieron como base para el desarrollo de cada una de las piezas. Estas sesiones no tenían como objetivo producir una imagen final cerrada, sino explorar distintas posibilidades de relación entre los cuerpos, probando gestos, tensiones y formas de contacto que luego pudieran trasladarse al dibujo. En todas las tomas se mantuvo la presencia constante de dos cuerpos, aunque en algunos casos participaron más, dependiendo de la intención de la escena.

No todas las sesiones fueron utilizadas. En varios casos, las imágenes no lograban transmitir la intensidad o la relación que se buscaba, por lo que fueron descartadas. Otras, aunque funcionaban en términos de composición, requerían ajustes antes de ser tomadas como referencia. Se hizo entonces un proceso de selección donde se revisaron las fotografías según la claridad del gesto, la tensión entre los cuerpos y la forma en que se construía la escena. Algunas

imágenes fueron editadas, corrigiendo niveles de luz, contraste y definición, con el fin de hacer más evidente la estructura corporal y facilitar su traducción al dibujo.

Este proceso permitió identificar cuáles situaciones realmente funcionaban dentro de la lógica del proyecto. Las imágenes que finalmente se eligieron no fueron necesariamente las más claras o las más “correctas”, sino aquellas donde la relación entre los cuerpos resultaba más creíble y lógica. Tampoco se buscaba que las escenas fueran una representación literal de cada uno de los círculos, ni una lectura ilustrativa de sus características; por ejemplo, no se pretendía mostrar la violencia de manera directa, con golpes o acciones explícitas, sino abordarla desde una interpretación vinculada al deseo, la tensión y la relación entre los cuerpos. En este sentido, la relación entre los modelos fue importante, no desde una actuación forzada, sino desde una dinámica que permitía que los gestos aparecieran con cierta naturalidad. Esto se reflejó en las posturas, en la manera en que los cuerpos se acercaban o se sostenían, y en cómo se generaban las tensiones que luego se trasladaron al dibujo.

A partir de estas imágenes seleccionadas, se construyeron las composiciones finales. La fotografía funcionó como un punto de partida, pero no como un límite, ya que durante el proceso de dibujo las formas se ajustaron, se intensificaron o se transformaron según las necesidades de cada pieza. De este modo, la referencia fotográfica no determina la imagen final, sino que actúa como una base sobre la cual el dibujo construye su propio lenguaje.

El proceso técnico requiere movimientos amplios del brazo y del cuerpo entero: no es un dibujo que se haga solo con el movimiento de la muñeca o con el toque de la punta de los dedos o un dibujo que se haga de manera horizontal, sobre una mesa; el tamaño del vidrio obliga a que sea recorrido por todo el cuerpo y en especial ya que se dibuja teniendo el vidrio de manera vertical, lo que obliga a moverse alrededor de él, a mirar la figura desde distintos ángulos y a

corregir mientras se construye la imagen; todo esto influye en la apariencia final de los cuerpos, que se ven hechos de líneas, trazos y difuminados que se cruzan y se superponen.

Los cuerpos dibujados no buscan ser completamente figurativos o anatómicamente exactos. La representación prioriza la energía de la acción: las zonas más tensas o algunas zonas alejadas se dibujan con trazos oscuros y menos figurativos, mientras que las zonas que son importantes para transmitir la imagen y el sentimiento aparecen con definiciones y realismo más claro. Esta mezcla permite que las figuras tengan momentos definidos y momentos difusos, lo que aporta a la trasmisión de la sensación de deseo sin caer en lo explícito. En varias piezas, la sombra puede volverse importante. Las zonas oscuras ayudan a generar profundidad, pero también sirven para ocultar partes del cuerpo, esto hace que el espectador rellene mentalmente las partes no visibles.

La serie se organiza tomando como referencia los nueve círculos del Infierno de Dante. A pesar de que no se realiza una representación exacta de la obra literaria, los círculos funcionan como una estructura simbólica, donde cada pieza toma un concepto general de un círculo y lo adapta al contexto principal que es el homoerotismo, el sexo y la “adicción” a este. En lugar de castigos o tormentos, aparece una lectura emocional o corporal de ese estado, esto permite que cada pieza tenga su propio significado sin depender totalmente de la narración de Dante.

Primera pieza:

Figura 12

Creación p.1



Círculo representado: 5 Círculo, **Ira**
110 cm x 80 cm
Acrílico y carboncillo sobre vidrio
2025

La primera pieza que se desarrolló fue la “Ira”. Al ser la primera pieza de la serie, su desarrollo funcionó también como parte experimental, especialmente en relación con los materiales y el formato. Aunque ya se había trabajado en formatos grandes anteriormente, esta fue la primera vez que se realizó una pieza de estas dimensiones sobre vidrio, un material que además de su tamaño, también es afectado por el peso y la fragilidad. Esto creó nuevas dificultades, no solo en el manejo del soporte, sino también en la relación física con el proceso.

Para la preparación del soporte, se utilizó pintura acrílica aplicada con aerógrafo de maquillaje, buscando generar una capa uniforme que permitiera una fácil adherencia del carboncillo. Sin embargo, surgió un primer problema; la pintura resultaba demasiado espesa para el aerógrafo, lo que obligó a diluirla. Este cambio afectó el proceso, ya que al volverse más ligera, la pintura requería múltiples capas para lograr una cobertura adecuada, lo que aumentó considerablemente el tiempo de secado y retrasó la ilustración de la pieza. Debido a estas dificultades, este método fue posteriormente descartado para las siguientes piezas.

El dibujo se realizó de manera tradicional, trasladando la composición al vidrio mediante lápiz y posteriormente trabajando con carboncillo de sauce. Se utilizaron carboncillos de la marca Bomeijia, en sus referencias “willow charcoal” y “charcoal sticks”. Estas últimas presentaron mayor dificultad en su manejo debido a su rigidez y calidad, mientras que la primera permitió un trazo más suelto, suave y manejable.

El proceso de construcción de la imagen combinó el uso de trazos directos y la aplicación de polvo del carbón, dependiendo de la zona y el efecto buscado. Para dar forma y ajustar las tonalidades, se emplearon pinceles suaves (principalmente números 5 y 2), espátulas de esponja y almohadillas, lo que permitió difuminar y construir gradaciones de sombra más controladas.

Durante el desarrollo de la pieza surgieron varias dificultades, especialmente en zonas que requerían mayor precisión, como la mano que cubre el rostro, donde el nivel de detalle en los dedos implicó múltiples correcciones. También se presentaron conflictos al momento de realizar el cabello para buscar un realismo y naturalidad sin recurrir al “cabello a cabello”. Para fijar el carboncillo y alcanzar tonalidades de negro más profundas, se usaron aerosoles transparentes mate marca Goya, empleando aproximadamente dos por pieza.

En cuanto a la relación con la imagen de referencia, la fotografía funcionó como una guía, pero no como una copia exacta. Durante el proceso se realizaron ajustes por necesidades formales y expresivas. Por ejemplo, se modificó el gesto del ojo para intensificar la expresión, y se eliminaron elementos como una cadena que aparecía en el pecho del modelo, ya que su escala y nivel de detalle hacían inviable su representación con carboncillo. Este tipo de decisiones permitió entender qué elementos eran realmente necesarios dentro de la composición y cuáles podían omitirse sin afectar la intención de la obra.

Este primer ejercicio permitió no solo enfrentar las dificultades técnicas del material y el formato, sino también desarrollar una mayor intuición frente a lo que es posible y lo que no dentro del proceso de dibujo. A partir de esta experiencia, se consolidaron criterios tanto técnicos como compositivos que sirvieron como base para el desarrollo de las siguientes piezas.

Figura 13

Proceso de creación p.1



Nota. Registros fotográficos de la elaboración. Fotografía y dibujos de elaboración propia.

Segunda pieza (descartada):

Figura 14

Creación p.2



Círculo representado: 1 Círculo, **Limbo**
110cm x 80cm
Acrílico y carboncillo sobre vidrio
2025

La segunda pieza desarrollada correspondía al primer círculo: el “Limbo”. Conceptualmente, esta pieza buscaba trabajar esa idea de un estado intermedio, de estar y no estar al mismo tiempo, una especie de suspensión donde el deseo existe, pero no termina de resolverse. La composición estaba pensada en un sujeto que anhela tener un vínculo, o hacer alguna acción con el otro personaje presente; sin embargo, a medida que avanzaba el proceso, se

hizo evidente que la imagen no lograba sostener esa intención. En la composición ya había una relación clara entre los cuerpos, una acción directa, lo que hacía que se perdiera esa sensación de espera o de vacío que debía tener el limbo. Por esta razón, y en conversación con el tutor, se decidió que la pieza no funcionaba como representación de ese círculo, ya que resultaba débil en su significado. Al inicio se pensó en reutilizarla para otro círculo que se ajustara más a la imagen, pero esto no fue posible, ya que debido a un golpe el vidrio se fracturó en la esquina inferior derecha, lo que hizo que la pieza ya no fuera viable dentro del proyecto.

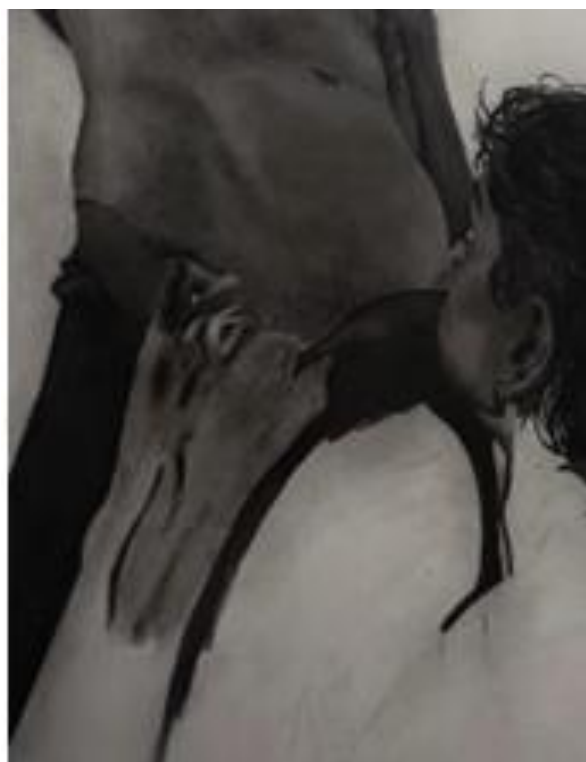
A nivel técnico, esta obra también marcó un cambio frente a la anterior. El acrílico dejó de aplicarse con aerógrafo y se empezó a trabajar con rodillos de espuma, que permitían cubrir mejor la superficie del vidrio y dejaban una textura que funcionaba medianamente bien para la adherencia del carboncillo. En cuanto al dibujo, en esta pieza se optó por trabajar únicamente con carboncillo de la referencia “Willow Charcoal”, ya que ofrecía mayor suavidad y control en el trazo. Uno de los mayores retos fue la interpretación de la tela, ya que nunca se había trabajado este tipo de elementos y en varios momentos no se podía depender completamente de la imagen de referencia, por lo que se resolvió desde la intuición, buscando que las arrugas y pliegues se vieran naturales y no rígidos. Algo similar ocurrió con el cabello, que también presentó dificultad por la necesidad de encontrar un punto entre definición y soltura sin que se viera forzado.

El trabajo en este formato implicó un esfuerzo físico considerable. La necesidad de ubicar el vidrio en un soporte a una altura específica generaba incomodidades al momento de trabajar ciertos detalles, y el tamaño obligaba a mantener una postura prolongada durante varias horas. Aunque se hicieron pausas, el tiempo limitado llevó a jornadas extensas; en una ocasión, para

finalizar, se trabajaron aproximadamente quince horas seguidas con descansos mínimos, lo que luego produjo espasmos y dolor en el brazo derecho y la espalda.

Como en la pieza anterior, la fotografía funcionó como guía, pero no como una copia exacta. Durante el proceso se hicieron ajustes, se eliminaron elementos y se tomaron decisiones que respondían más a lo que funcionaba en el dibujo que a lo que estaba en la imagen original. A pesar de haber sido descartada, esta pieza fue importante dentro del proceso, ya que permitió entender mejor la relación entre lo que se quiere decir y lo que realmente se logra transmitir, además de dejar aprendizajes técnicos sobre el uso del material, el manejo del carboncillo y la resolución de elementos más complejos como la tela y el cabello.

Figura 15



Proceso de creación p.2

Nota. Registros fotográficos de la elaboración. Fotografía y dibujos de elaboración propia.

Tercera pieza:

Figura 16

Creación p.3



Círculo representado: 9 Círculo, **Traición**

110 cm x 80 cm

Acrílico y carboncillo sobre vidrio.

2025

La tercera pieza fue “Traición”, a nivel técnico, se presentó varias dificultades; una de las principales fue la textura del acrílico en el vidrio, que no quedó igual a la de las piezas anteriores. Probablemente ocurrió algún error en la aplicación, lo que generó una superficie menos uniforme y más difícil de trabajar. Esto afectó directamente el nivel de detalle y los acabados, ya que el

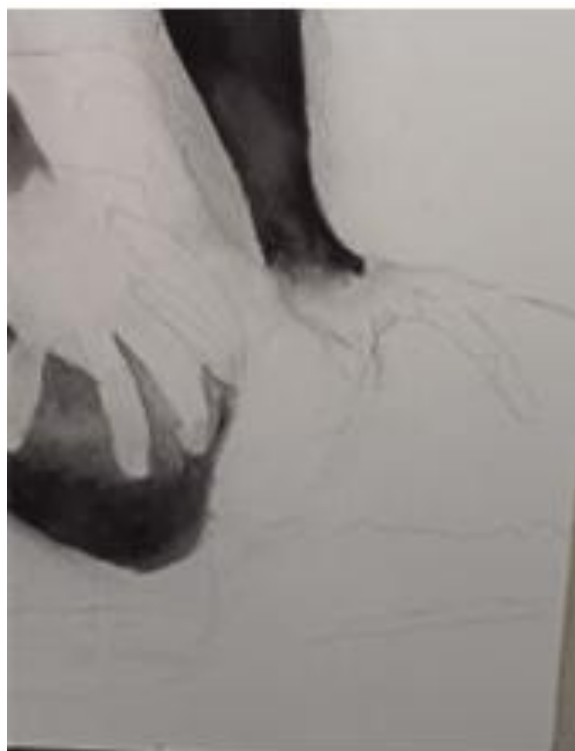
carboncillo no respondía de la misma manera que en otras piezas. También se presentaron dificultades anatómicas, como en cara, brazos y espalda. Estos problemas se fueron corrigiendo durante el proceso, ajustando proporciones y tensiones para que la imagen se viera mejor.

En cuanto a la composición, se realizaron varios cambios durante el desarrollo. En el cuerpo que se encuentra de pie, se modificaron zonas como las piernas para que funcionaran mejor dentro de la imagen. La zona del rostro también resultó compleja, ya que la composición cortaba parte de la cara, lo que obligó a decidir qué partes debían permanecer visibles y cuáles no, lo que hizo necesario interpretar su forma más que copiarla directamente de la referencia.

En términos de materiales, se continuó trabajando con los mismos recursos utilizados en las piezas anteriores, manteniendo el uso del carboncillo “willow charcoal”. Sin embargo, las condiciones del soporte hicieron que el proceso fuera distinto, obligando a adaptarse constantemente a la superficie.

Figura 17

Proceso de creación p.3



Nota. Registros fotográficos de la elaboración. Fotografía y dibujos de elaboración propia.

Cuarta pieza:

Figura 18

Creación p.4



Círculo representado: 6 Círculo, **Herejía**
110 cm x 80 cm
Acrílico y carboncillo sobre vidrio.
2025

La cuarta pieza realizada fue el sexto círculo del infierno: la “Herejía” que, a diferencia de las piezas anteriores, en esta se trabajó a partir de varias imágenes tomadas durante las

sesiones (como también de interpretación propia), pues varias aportaron elementos distintos: posturas, gestos o detalles específicos, que luego se integraron en una sola composición.

En cuanto al proceso técnico, se continuó trabajando con carboncillo de la referencia “willow charcoal” pero se decidió cambiar el aerosol mate por una marca diferente, “Ultracolor”, la cual no ofreció los mismos resultados que en las piezas anteriores. Esto afectó la calidad del fijado del carbón, por lo que posteriormente se decidió no volver a utilizarlo en el proyecto.

Durante el desarrollo surgieron varias dificultades, una de ellas fue nuevamente el cabello, que requirió ajustes para lograr un equilibrio entre definición y naturalidad; también se presentaron problemas en la construcción de una de las rodillas, donde la anatomía no se veía con claridad en un inicio y tuvo que ser corregida progresivamente. Otro punto importante fue el encendedor que sostiene uno de los personajes: al dibujarlo, la superficie del acrílico no respondió adecuadamente y debido al uso excesivo de aerosol, se generó una textura húmeda y que no favorecía, lo que obligó a intervenir nuevamente la zona, retirando parte del acrílico, reaplicando hasta tener la cobertura y reconstruyendo esa parte del dibujo desde cero.

A pesar de esta dificultad, el encendedor terminó siendo uno de los elementos más satisfactorios de la pieza, ya que su aspecto final aportó un nivel de detalle importante dentro de la composición. Algo similar ocurrió con la botella, que no fue tomada de una referencia fotográfica de los modelos, sino dibujada directamente a partir de la observación de un objeto real, este ejercicio permitió trabajar con mayor precisión en la forma, la luz y los reflejos.

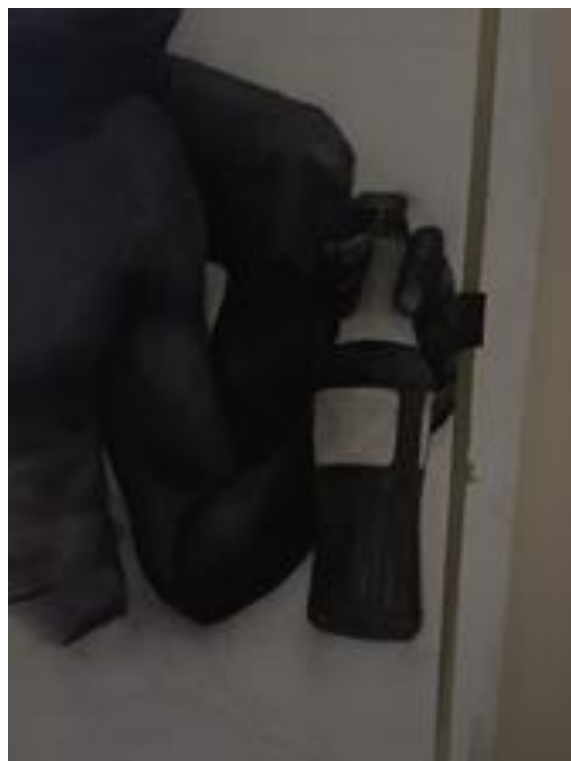
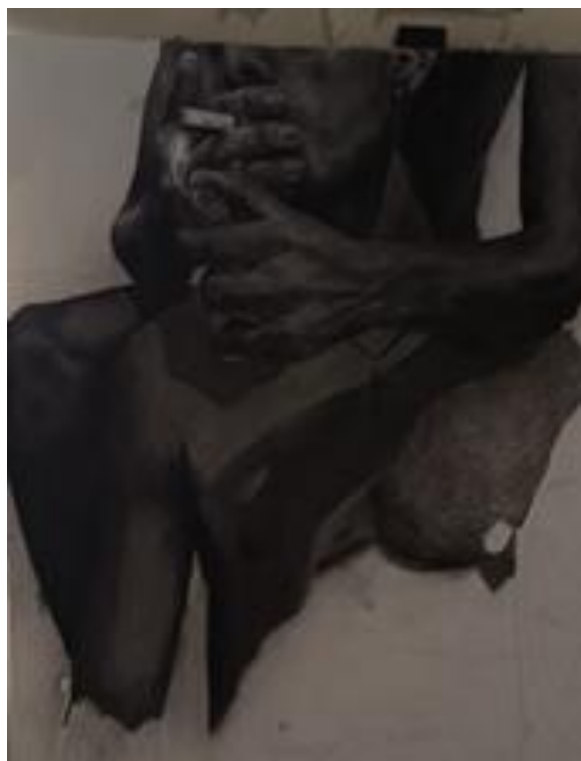
Otro detalle importante fue añadir tatuajes y piercings porque, aunque los modelos no contaban con estas características en la referencia original, se decidió añadirlos posteriormente sobre el dibujo, este proceso fue complejo, ya que implicaba intervenir sobre una superficie ya trabajada, buscando que estos elementos se integraran de manera natural con la piel y no se

vieran superpuestos. Estos detalles ayudan a reforzar la lectura de la herejía, al introducir signos visuales asociados a prácticas que históricamente han sido consideradas transgresoras dentro de ciertos contextos religiosos.

El desarrollo de esta pieza tomó aproximadamente tres semanas, debido al nivel de detalle y a la cantidad de elementos presentes en la composición, en este tiempo se trabajó con mayor detenimiento cada zona, pero también implicó enfrentar múltiples correcciones y ajustes a lo largo del proceso.

Figura 19

Proceso de creación p.4



Nota. Registros fotográficos de la elaboración. Fotografía y dibujos de elaboración propia.

Quinta pieza:

Figura 20

Creación p.5



Círculo representado: 7 Círculo, **Violencia**
110 cm x 80 cm
Acrílico y carboncillo sobre vidrio.
2026

La quinta pieza representada fue la “violencia”, a nivel compositivo, la imagen se construyó a partir de múltiples referencias fotográficas desde la combinación de varias sesiones donde cada una aportaba elementos distintos; por ejemplo, la expresión del rostro y el gesto del brazo que intenta apartar provienen de una referencia diferente al resto del cuerpo, lo que implicó

un proceso más complejo de ensamblaje y de toma de decisiones sobre qué partes mantener, cuáles ajustar y cómo lograr que todo funcionara dentro de una misma imagen.

Uno de los principales retos fue como resolver las manos, debido a su posición y a la interacción directa entre los cuerpos, ya que la dificultad estaba en lograr que se vieran naturales dentro de una postura forzada sin perder la forma anatómica; algo similar ocurrió con el cuello, que en gran parte tuvo que resolverse desde la intuición debido a que las referencias no coincidían completamente entre sí. También surgieron decisiones en relación con el encuadre y los límites del cuerpo, especialmente en la pierna, donde no toda la información estaba disponible, lo que obligó a definir qué partes debían aparecer y cuáles no para que la composición mantuviera una lectura clara.

En cuanto a materiales, en esta pieza se comenzó a trabajar con carboncillo de la marca “Marie’s” de la referencia “willow charcoal”, el cual resultó ser más suave y manejable, facilitando la construcción de las sombras y las transiciones tonales; también se cambió nuevamente la marca del aerosol fijador, utilizando la marca “Mercury Color”, que no ofreció los resultados esperados, por lo que tuvo que ser reemplazado posteriormente.

Figura 21

Proceso de creación p.5



Nota. Registros fotográficos de la elaboración. Fotografía y dibujos de elaboración propia.

Sexta pieza:

Figura 22

Creación p.6



Círculo representado: 2 Círculo, **Lujuria**
110 cm x 80 cm
Acrílico y carboncillo sobre vidrio.
2026

La sexta pieza fue el segundo círculo: la “Lujuria”. En cuanto a proceso, se continuó trabajando con los carbones “Marie’s”, que hasta este punto han sido los mejores materiales por sus resultados, también se retomó el uso del aerosol transparente mate marca “Goya”, que sigue siendo el fijador que mejor ha respondido en comparación con otras marcas probadas.

Uno de los retos de esta pieza fue la amplitud de ciertas zonas del cuerpo dentro de la composición, especialmente el pecho del personaje frontal, que ocupa una gran parte del plano;

por el tamaño que ocupa se hizo difícil mantener una estabilidad tonal uniforme, ya que con facilidad se generaban manchas o irregularidades que afectaban la lectura del volumen.

Otro aspecto complejo fue la adaptación de la imagen a la referencia original pues debido a que la fotografía presentaba contrastes muy altos (por ejemplo, los dos puntos de luz del hombro) y trasladarlos directamente al dibujo no funcionaba de la misma manera, por lo que fue necesario reinterpretar algunas sombras y luces para que la composición tuviera una lectura más equilibrada dentro del lienzo y el carboncillo.

También se presentaron dificultades en detalles más pequeños, como el rostro del personaje posterior, donde no fue posible resolver completamente el vello facial que aparecía en la referencia, y otro detalle fue en la mano que aparece dentro de la composición, cuya posición requería precisión para que no se viera rígida o fuera de lugar.

Figura 23

Proceso de creación p.6



Nota. Registros fotográficos de la elaboración. Fotografía y dibujos de elaboración propia.

Séptima pieza:

Figura 24

Creación p.7



Círculo representado: 1 Círculo, **Limbo**

110 cm x 80 cm

Acrílico y carboncillo sobre vidrio.

2026

La séptima pieza corresponde nuevamente al “Limbo”, primer círculo del infierno, siendo esta la imagen ya definitiva. En cuanto al proceso de creación, esta pieza implicó un cambio en

los materiales debido a la disponibilidad, fue necesario retomar los primeros carbones utilizados en el proyecto, de la marca “Bomeijia” de la referencia “charcoal sticks”, ya que tanto los “Marie’s” como la otra referencia se habían agotado y no fue posible conseguirlos nuevamente en ese momento y aunque se consideró pedirlos por internet, esto implicaba una espera que retrasaría el avance, por lo que se decidió continuar con los materiales disponibles.

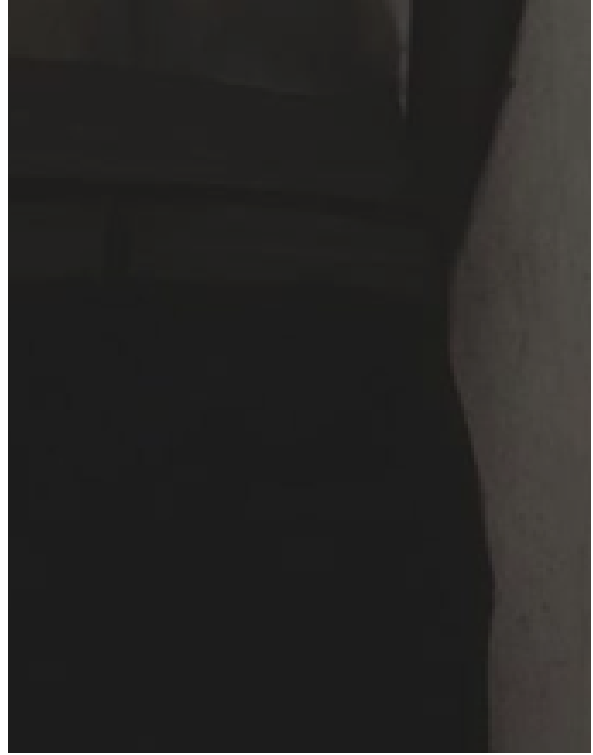
Una de las principales dificultades fue la rigidez del carboncillo, ya que este material resulta menos suave al momento de aplicarse sobre la superficie y esto afectó especialmente la construcción de la piel, donde se buscaba una suavidad y continuidad tonal que evitara la aparición de manchas, entonces debido a la dureza del material, fue necesario insistir más en las transiciones y gradaciones.

Otro reto importante estuvo en la zona inferior de la composición, donde el alto contraste entre las prendas dificultaba la lectura de los límites entre bóxer y pantalón. Esto obligó a trabajar con mucho cuidado los bordes y cambios de tono para que cada elemento se entendiera dentro de la imagen. El cabello también volvió a ser una dificultad, tanto por su textura como por la necesidad de integrarlo con naturalidad al resto de la figura.

A nivel anatómico, una de las correcciones más importantes se dio en la espalda del cuerpo que aparece mirando hacia arriba y por recomendación del tutor, fue necesario modificar la línea de la espalda, ya que la postura inicial no se veía del todo natural dentro de la composición, este ajuste permitió que la figura sostuviera mejor la postura y la lectura general de la escena.

Figura 25

Proceso de creación p.7



***Nota.** Registros fotográficos de la elaboración. Fotografía y dibujos de elaboración propia.*

Octava pieza:

Figura 26

Creación p.8



Círculo representado: 3 Círculo, **Gula**
110 cm x 80 cm
Acrílico y carboncillo sobre vidrio.
2026

La octava pieza creada fue la representación de “Gula”, en cuanto a proceso, fue una pieza particularmente compleja por la cantidad de elementos y decisiones interpretativas que exigió y aunque partió de referencias fotográficas, fue una de las obras que más se alejó de ellas, ya que en varios puntos fue necesario reinterpretar completamente la imagen para que funcionara dentro de la composición final; por ejemplo, la boca se resolvió desde la imaginación, el cabello no correspondió exactamente al de la referencia, las piernas también fueron modificadas para lograr una mejor compresión y la caja de leche se trabajó con la observación directa de un objeto

real, utilizándolo como modelo físico para comprender mejor su estructura, proporciones y comportamiento de la luz.

Uno de los principales retos fue la representación del banano, debido a la cantidad de líneas, texturas y pequeños detalles que tiene la fruta, lo que exigió más tiempo y un trabajo más preciso para que mantuviera su realismo sin perderse dentro del contraste general de la pieza. Algo similar ocurrió con el chorro de leche, ya que fue necesario decidir con cuidado cómo debía comportarse el líquido, qué zonas debían aparecer salpicadas, cuáles conservar limpias y de qué manera lograr que la caída se sintiera creíble dentro de la escena.

Durante el proceso también surgió una dificultad material que se volvió importante: se agotó el aerosol mate “Goya”, que hasta ese momento había sido el que mejor resultado había dado, debido a que no fue posible conseguirlo, se recurrió nuevamente a la marca “Chromatic”, la cual ya había sido descartada en ocasiones anteriores porque, aunque fijaba el carboncillo, generaba una veladura blanquecina que aclaraba los negros y los volvía más grisáceas las zonas oscuras y esto obligó a repetir el proceso varias veces sobre ciertas áreas, aunque el resultado seguía perdiendo intensidad y finalmente fue necesario cambiar nuevamente a la marca “Ultracolor”, la cual, sin ser la ideal, ofreció un mejor acabado que la anterior.

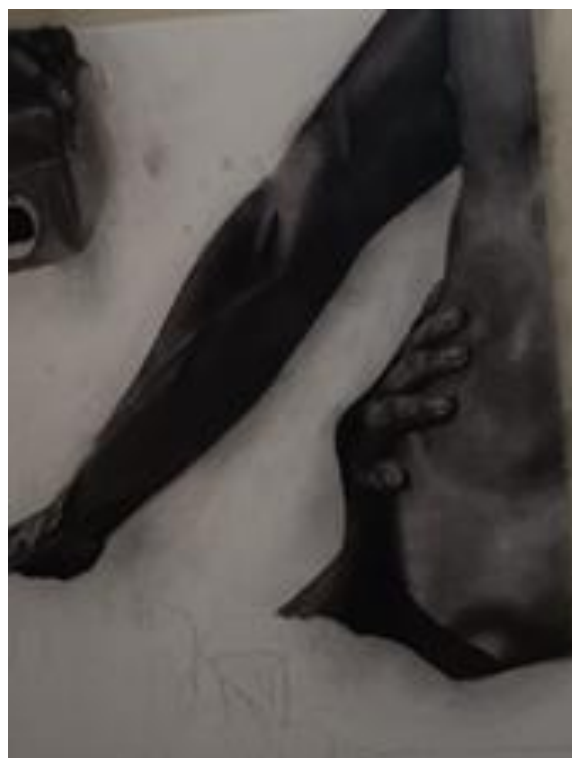
Otra complicación importante ocurrió cuando se desprendió un pequeño fragmento de la base blanca en la zona del personaje central y eso obligó a intervenir nuevamente la superficie, fue necesario reaplicar el blanco, reconstruir el valor tonal que ya existía en esa parte y lograr que se integrara con el resto del dibujo sin que apareciera una línea o un borde visible, proceso que resultó especialmente complejo porque cualquier ajuste alteraba también los tonos cercanos.

También hubo dificultades anatómicas, especialmente en la mano que aparece sobre el abdomen, ya que en la referencia fotográfica esa zona no era completamente nítida y esto hizo

necesario interpretar la posición desde los conocimientos anatómicos adquiridos durante el proceso, tomando decisiones para que la mano se viera natural y coherente con la postura general.

Figura 27

Proceso de creación p.8



Nota. Registros fotográficos de la elaboración. Fotografía y dibujos de elaboración propia.

Novena pieza:

Figura 28

Creación p.9



Círculo representado: 4 Círculo, **Avaricia**
110 cm x 80 cm
Acrílico y carboncillo sobre vidrio.
2026

La “Avaricia” fue la novena pieza creada. En cuanto al proceso, esta fue una de las piezas más complejas de resolver debido a la cantidad de cuerpos presentes en la composición y de poder conservar la claridad visual entre ellos. Como sucedió con las demás, a pesar de tener una referencia fotográfica, varias zonas tuvieron que reinterpretarse para que funcionaran de manera coherente; uno de esos retos consistió en lograr varios valores tonales muy diferentes para evitar que los cuerpos se confundieran entre sí, especialmente en las áreas donde había superposición o mucha cercanía.

También surgieron algunas dificultades anatómicas durante el proceso de la obra: en el caso del pie ubicado en primer plano, la referencia original mostraba una media (o calcetín) que rompía visualmente lo orgánico de la escena y hacía que esa parte se sintiera poco natural dentro de la composición, debido a esto, fue necesario reconstruir el pie desde conocimientos anatómicos propios, buscando que la postura y los volúmenes conservaran naturalidad y coherencia con el resto del sujeto. Algo similar ocurrió con las manos y las orejas, ya que ciertas áreas de las referencias perdían definición debido a la distancia o a la iluminación, haciendo necesario interpretar y reconstruir algunos detalles para que mantuvieran realismo dentro de la composición final.

Vale la pena señalar que esta decisión de resolver la ausencia desde el conocimiento anatómico propio en lugar de asumir la ausencia como elemento compositivo, respondió a una lógica de fidelidad con la imagen de referencia: el cuerpo representado era un cuerpo real y completo, y alterarlo hubiera introducido una ficción que no correspondía a la experiencia que se estaba traduciendo visualmente. En ese sentido, la ausencia no fue una opción descartada conscientemente sino una posibilidad que no emergió del proceso, precisamente porque el proceso partía de lo real en su mayoría y no de lo especulativo. Esa tensión entre fidelidad a la referencia y libertad compositiva es, en sí misma, una de las marcas que el proceso dejó sobre las piezas.

En relación con los materiales, la obra fue realizada utilizando carboncillos “Charcoal” y para fijarlo se utilizó aerosol mate “Ultracolor”, ya que ofrecía buen resultado en comparación con otras marcas probadas anteriormente. Aun así, después del fijado fue necesario intervenir nuevamente algunas zonas, debido a que ciertos negros perdían intensidad y algunos contrastes

disminuían ligeramente. Esto obligó a reforzar varias áreas del dibujo para recuperar profundidad tonal y mantener el equilibrio visual de la obra.

Figura 29

Proceso de creación p.9



Nota. Registros fotográficos de la elaboración. Fotografía y dibujos de elaboración propia.

Decima pieza:

Figura 30

Creación p.10



Círculo representado: 8 Círculo, **Fraude**
110 cm x 80 cm
Acrílico y carboncillo sobre vidrio.
2026

La décima y última pieza corresponde al octavo círculo: el “Fraude”. En su creación, una de las principales dificultades surgió desde la referencia fotográfica, ya que la imagen original tenía poca nitidez y perdía información en varias zonas importantes, esto obligó a reinterpretar algunas partes de la composición y, en algunos casos, a reconstruir partes completas con conocimiento anatómico. La espalda del personaje central también representó uno de los mayores retos técnicos de la pieza, ya que, al ocupar una superficie tan amplia dentro de la composición, mantener un mismo tono fue particularmente difícil, para eso fue necesario

trabajar constantemente sobre capas de carboncillo y hacer correcciones para evitar que ciertas zonas se percibieran como manchas, aun así, se buscó conservar cierta irregularidad en la superficie para que la piel mantuviera textura y no se viera completamente plana o artificial.

Otro inconveniente importante ocurrió antes incluso de iniciar la obra definitiva: el primer vidrio comprado para la pieza se rompió completamente, debido a esto, fue necesario conseguir otro y reiniciar nuevamente el proceso. Y en relación con los materiales, la pieza fue realizada utilizando los mismos que se emplearon en la pieza anterior.

Figura 31

Proceso de creación p.10



Nota. Registros fotográficos de la elaboración. Fotografía y dibujos de elaboración propia.

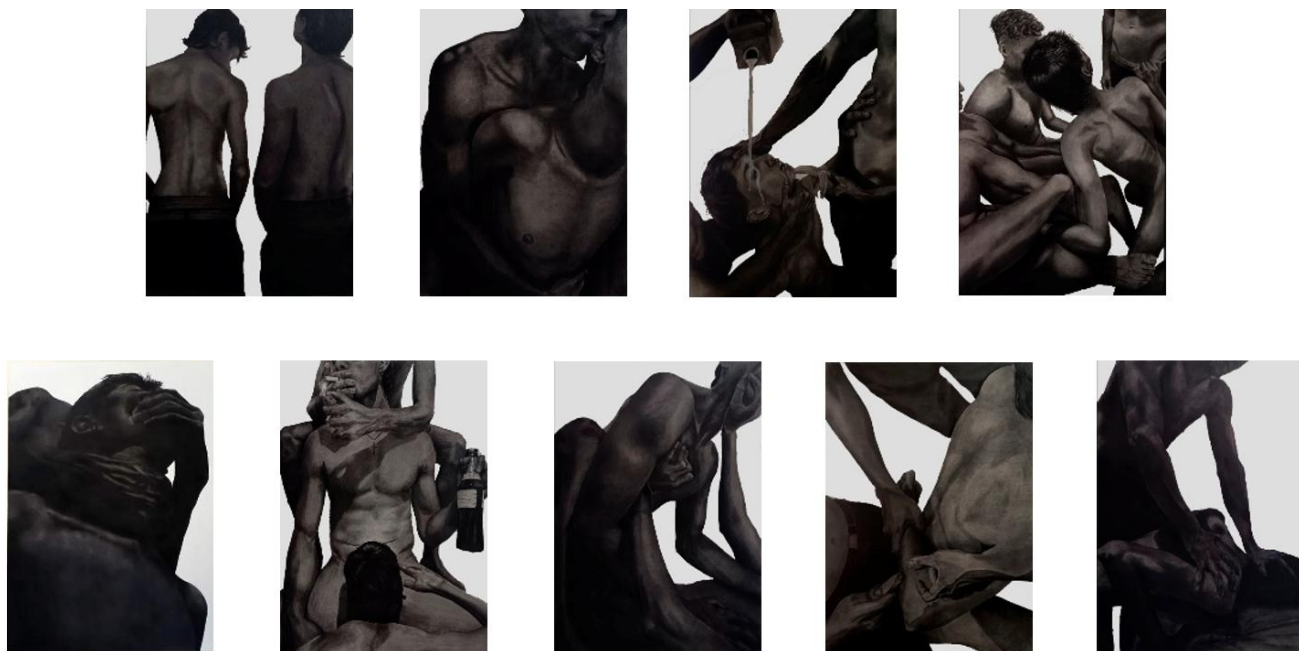
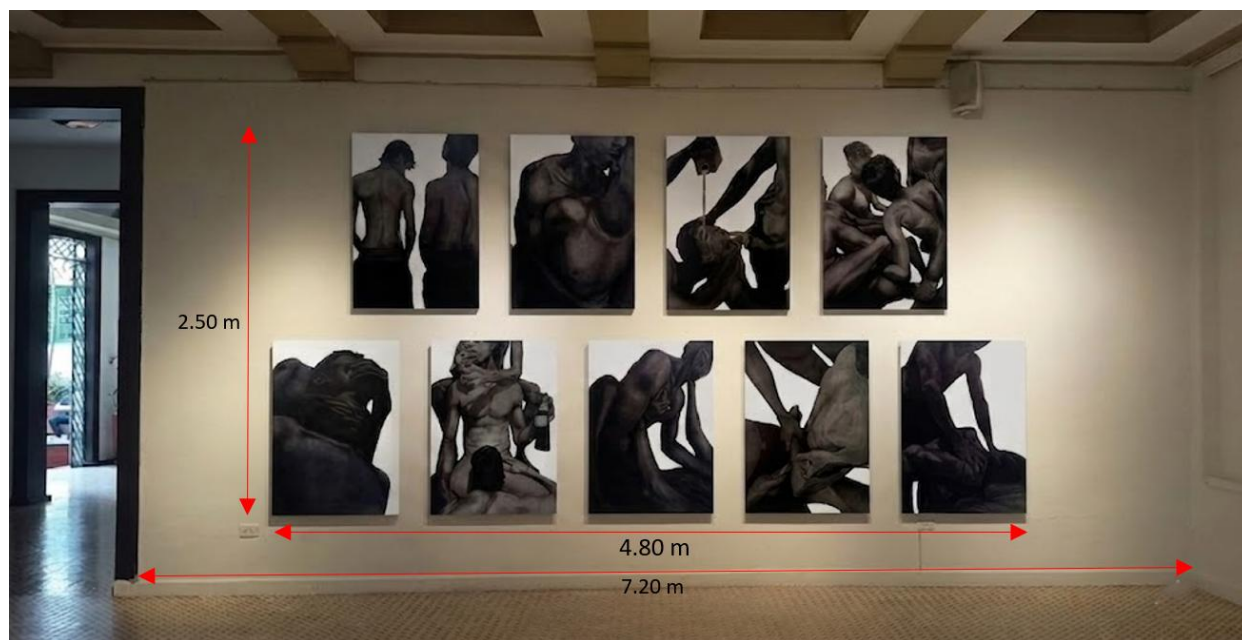
2.3 Resultados.

2.3.1 Construcción plástica del homoerotismo masculino.

El primer objetivo específico de este proyecto consistió en desarrollar una serie de dibujos que fuesen capaz de ampliar las posibilidades de interpretación visual del homoerotismo, construyendo nuevas lecturas sobre el cuerpo masculino y sus relaciones. Para responder a este propósito, la serie se articuló en torno a los nueve círculos del Infierno de La Divina Comedia de Dante Alighieri, utilizando esa estructura narrativa para mostrar distintos estados que puede tener el deseo: no es una ilustración literal de castigos, es una reinterpretación contemporánea donde cada círculo se traduce en una experiencia corporal y afectiva.

A lo largo de las piezas, el proyecto muestra una narrativa visual construida principalmente por dos cuerpos que reaparecen de manera constante: uno de ellos tiende a ocupar una posición más central y hasta sumisa, disponible, recibiendo o respondiendo a las acciones del otro, aunque sin perder protagonismo en la imagen; el segundo cuerpo insiste, dirige y orienta en el deseo. Entre ellos no se ve un vínculo sentimental explícito: la relación que los une puede leerse de múltiples formas, sexual, dependiente, obsesiva, etc., y es precisamente esa duda la que permite que la serie construya una experiencia del deseo más compleja que la de una simple representación romántica. En algunas piezas, otros cuerpos aparecen e intervienen en la escena, cumpliendo funciones específicas dentro de cada composición, pero su presencia es secundaria y no altera el peso narrativo de los dos personajes principales.

A continuación, las imágenes y la descripción de cada una de las nueve piezas que conforman la serie:

Figura 32*Resultados generales y propuesta de montaje***Figura 33***Resultados generales con vista en espacio expositivo*

Nota. Propuesta de montaje que organiza las nueve piezas en dos filas: cuatro en la parte superior y cinco en la inferior, siguiendo el orden narrativo de los círculos del Infierno de Dante Alighieri, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

Figura 34

Círculo I: Limbo



*“Llanto no había, más suspiros sólo,
que al aire eterno le hacían temblar [...]
vivir sin esperanza en el deseo.”
(Dante, Canto IV)*

El primer círculo del Infierno, el Limbo, es el lugar donde habitan aquellos que no cometieron pecado, pero tampoco alcanzaron la salvación. Dante lo describe como un espacio sin tormentos físicos, donde no hay fuego ni castigos violentos, solo la sensación constante de carencia y de espera, no existen los gritos ni el sufrimiento corporal; únicamente permanecen los suspiros de quienes viven eternamente en el deseo sin la posibilidad de alcanzarlo. En este sentido, la condena del limbo no se construye desde el dolor físico, sino desde la imposibilidad de alcanzar aquello que se desea.

La interpretación conceptual de esta pieza se construye precisamente desde ese estado de deseo suspendido, donde la acción no termina de concretarse, pero sí se hace evidente la intención o la posibilidad de que algo ocurra: en la composición aparecen dos personajes de pie dentro de una situación cotidiana e íntima, donde, si observamos con detenimiento, por la posición de las manos y los cuerpos se puede entender que ambos se encuentran orinando. Sin embargo, la verdadera tensión de la imagen no está en esa acción, sino en el gesto del personaje que inclina su mirada hacia la zona íntima del otro, insinuando un deseo que aún no se materializa.

Aquí el limbo se entiende como un momento en el que el deseo ya existe: no se posee lo deseado, pero tampoco se está completamente alejado de ello... pero hay una cercanía suficiente que hace imaginar la posibilidad de que ocurra un contacto mayor, aunque la escena permanezca detenida en ese punto anterior donde la expectativa y la observación son las que están construyendo el sentido de la obra. Por otro lado, el otro personaje, al mirar hacia arriba y mantenerse ajeno a esa mirada, refuerza más esa sensación de distancia entre el deseo y su realización.

Esto puede relacionarse con lo que plantea Bajtín cuando afirma que “solo al revelarme ante el otro, por medio del otro y con la ayuda del otro, tomo conciencia de mí mismo, me convierto en mí mismo” (Bajtín, 2015, p. 163). En la pieza, ese encuentro todavía no ocurre: el otro está presente, existe físicamente dentro de la escena, pero el deseo no se manifiesta, solo observa y hay posibilidad. De cierta manera, el personaje continúa en el limbo porque todavía no puede concretar el encuentro y reconocerse a través del otro.

Esta pieza es, dentro de todas las de la serie, la más silenciosa. No hay tensión muscular, no hay contacto, no hay conflicto: solo observamos esa distancia mínima entre el deseo y su realización, sostenida por una mirada que el otro no devuelve.

Figura 35

Círculo II: Lujuria



*“Amor, que a todo amado a amar le obliga,
prendió por éste en mí pasión tan fuerte
que, como ves, aún no me abandona.”
(Dante, Canto V)*

El segundo círculo está habitado por los lujuriosos, condenados a ser arrastrados eternamente por una borrasca que los mueve sin descanso de un lado a otro (Dentro de este círculo, Dante presenta la historia de Paolo y Francesca, dos amantes cuya pasión continúa incluso después de la muerte). La lujuria aparece no solo como deseo corporal, sino como una fuerza insistente que arrastra, envuelve y no permite descanso, el amor y el deseo permanecen incluso dentro de la condena, haciendo que los cuerpos continúen unidos en medio del tormento.

En esta composición, la idea se construye desde la intimidad entre dos cuerpos que permanecen unidos en una relación de cercanía, contacto y deseo, esta escena fue pensada desde una posición sexual concreta, por lo que la acción puede entenderse dentro de la imagen a pesar de no ser explícita, a pesar de eso el interés de la pieza no recae únicamente en el acto, también en la manera en que un cuerpo envuelve al otro, casi como un abrazo que sostiene la acción y la prolonga. El cuerpo posterior rodea al cuerpo frontal, sujetándolo desde el abdomen, mientras el cuerpo que aparece adelante responde poniendo su mano hacia atrás buscando sostener o acercar más al otro, haciendo que la relación se perciba mutua y continua.

La lujuria se entiende como un estado donde el deseo se manifiesta en la permanencia del contacto y la necesidad de cercanía, como si los cuerpos permanecieran atrapados en un impulso constante de tocarse y mantenerse unidos.

La reflexión de Bataille amplía la lectura de la obra cuando afirma que “Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida” (Bataille, 1957, p. 11). Desde esta idea, la lujuria deja de entenderse solo como exceso o placer y puede pensarse también como el impulso de romper la separación entre un cuerpo y otro; buscando una continuidad momentánea donde intentan dejar de sentirse aislado a través del contacto físico y afectivo con el otro cuerpo.

Figura 36*Círculo III: Gula*

*“Los ciudadanos Ciacco me llamasteis;
por la dañosa culpa de la gula,
como estás viendo, en la lluvia me
arrastro.”
(Dante, Canto VI)*

*“Es su instinto tan cruel y tan malvado,
que nunca sacia su ansia codiciosa
y después de comer más hambre aún tiene.”
(Dante, Canto I)*

En el tercer círculo, Dante sitúa a los glotones bajo lluvia eterna, fría y sucia, condenados a permanecer sobre un lodo nauseabundo mientras son vigilados por Cerbero. El castigo refleja directamente la naturaleza del pecado: cuerpos que no controlan su apetito terminan hundidos en una degradación, atrapados en una necesidad que nunca logra satisfacerse por completo.

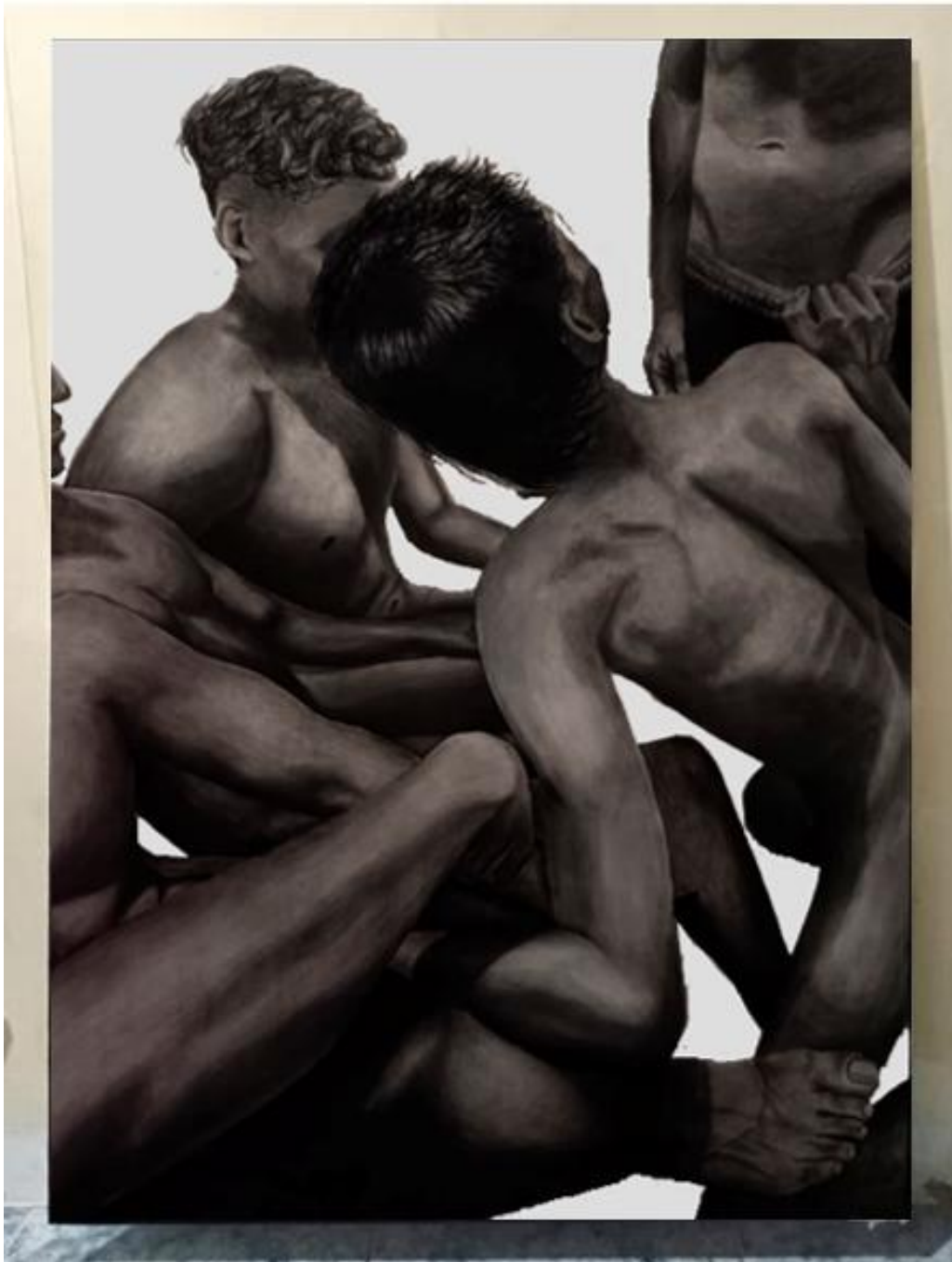
La pieza traslada esa lógica del alimento hacia el cuerpo y el deseo: no se centró en la comida como significado literal, también muestra el impedimento de saciar el deseo, en esa sensación de querer seguir recibiendo estímulos a pesar de que ya existen varios ocurriendo al mismo tiempo. La imagen construye esta idea a partir de algunos elementos que se relacionan tanto con el alimento como con el erotismo: la leche que cae sobre el rostro del personaje central y el banano sostenido cerca de la boca funcionan como referencias directas a imaginarios sexuales bastante reconocibles, ambos objetos cambian de su uso cotidiano para convertirse en metáforas del cuerpo y del placer.

También se puede observar una acumulación de estímulos y la permanencia del deseo: el personaje central recibe al tiempo múltiples acciones y, aun así, sus manos hacen evidente una búsqueda de más contacto, no ha concluido ni parece suficiente. Un punto de tensión de la obra aparece en esa necesidad que continúa incluso cuando ya parece estar siendo atendida, entonces la gula se convierte en una especie de “hambre” persistente, una ansiedad corporal que no desaparece después del placer, sino que surge inmediatamente.

Teniendo eso en cuenta, “la nostalgia de la continuidad perdida [...] gobierna y ordena, en todos los hombres, las tres formas del erotismo” (Bataille, 1957, p. 11). La obra puede entender la gula no solo como exceso, sino como la imposibilidad de que el deseo llegue a agotarse, el apetito vuelve constantemente porque aquello que se busca no termina de completarse nunca; siempre parece faltar algo más.

Figura 37

Círculo IV: Avaricia



*“Todo el oro que hay bajo la luna, y existió ya,
a ninguna de estas almas fatigadas
podría dar reposo.”
(Dante, Canto VII)*

En el cuarto círculo del Infierno, Dante ubica a los avaros y a los pródigos, condenados a empujar enormes pesos eternamente de un lado a otro, este castigo refleja el comportamiento que tuvieron en vida: unos dedicados a acumular sin medida y otros a desperdiciar sin control, y ninguno encuentra descanso. La avaricia aparece como una necesidad imposible de satisfacer, una búsqueda donde nada parece ser suficiente, incluso cuando ya existe abundancia.

La pieza desplaza esta idea desde lo material hacia el deseo y la acumulación de cuerpos, no desde el dinero o la posesión económica, sino desde la imposibilidad de que el deseo se conforme y la necesidad de seguir buscando más cuerpos incluso cuando ya existen varios disponibles. En la composición, tres cuerpos desnudos rodean al personaje central, arrodillado en el centro y eje visual de toda la imagen, y sin embargo, pese a esa disponibilidad y cercanía, el deseo no parece satisfacerse.

También causa curiosidad el segundo personaje principal de la serie, ubicado en la parte superior derecha, que, a diferencia de los demás, aparece vestido, generando un contraste evidente frente a la desnudez del resto. Esa diferencia lo separa visualmente y, precisamente por eso, lo convierte en el centro del deseo para el otro, sugiriendo que el personaje central no desea todos los cuerpos por igual, sino que permanece fijado en uno específico.

La idea de Bajtín ayuda a comprender esta relación cuando plantea que “el otro es la primera condición de la emergencia del sujeto que se dice ‘yo’” (Bajtín, 2015, p. 17). Desde esta perspectiva, el deseo no se dirige realmente hacia la acumulación en sí misma, sino hacia un otro particular que posee un peso afectivo y simbólico diferente al de los demás cuerpos presentes en la escena. La avaricia del personaje central no consiste únicamente en querer más, sino en no poder conformarse con aquello que ya tiene cuando el cuerpo que verdaderamente desea permanece distante.

Figura 38

Círculo V: Ira



*“Gente enfangada vi en aquel pantano,
toda desnuda, con airado rostro.
No sólo con las manos se pegaban,
mas con los pies, el pecho y la cabeza,
trozo a trozo arrancando con los dientes.”
(Dante, Canto VIII)*

En la Divina Comedia, el quinto círculo del Infierno se sitúa en las aguas fangosas del río Estigia, donde las almas de los iracundos permanecen golpeándose eternamente entre sí; los cuerpos aparecen hundidos en el lodo, desnudos y dominados por una rabia que no encuentra descanso. La ira, dentro de la visión de Dante, no se presenta como una emoción momentánea, sino como una fuerza constante que mantiene a los cuerpos atrapados en un estado permanente de tensión y enfrentamiento.

Esta composición fue la primera en ser desarrollada dentro de la serie, toma precisamente esa idea de tensión, pero no desde una violencia explícita o escandalosa, sino desde una energía contenida que se manifiesta a través del contacto físico. La obra se enfoca en la pérdida de control, la frustración y la presión corporal: los cuerpos involucrados muestran una violencia que no necesita golpes ni movimientos bruscos para hacerse evidente; por el contrario, aparece en la rigidez de las posturas, en la fuerza del agarre y en la manera en que un cuerpo parece imponerse sobre el otro.

Compositivamente, la mano que cubre el rostro del segundo personaje genera una sensación inmediata de dominación. La ira aquí no se representa como una explosión emocional desbordada, sino como un impulso interno que se sostiene y se acumula dentro del cuerpo hasta manifestarse físicamente, el personaje que presiona parece encontrarse en un estado ambiguo donde el control y el descontrol coexisten: hay intención en el gesto, pero también una sensación de fuerza que podría romperse o intensificarse en cualquier momento.

Bataille dice que “Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego” (Bataille, 1957, p. 17). Desde esta idea, la ira puede entenderse no únicamente como agresión

hacia el otro, sino como el momento en que el cuerpo rompe su propia contención y deja salir una intensidad que transforma la relación entre ambos sujetos.

La intensidad del trazo y la densidad de las sombras refuerzan visualmente esa sensación de presión y desgaste emocional. La obra no busca transmitir miedo ni rechazo, sino mostrar una energía que puede surgir dentro del deseo y que modifica la postura, el gesto y la forma en que los cuerpos se relacionan entre sí.

Figura 39*Círculo VI: Herejía*

*“Su cementerio en esta parte tienen
con Epicuro todos sus secuaces
que el alma, dicen, con el cuerpo muere.”
(Dante, Canto X)*

En el sexto círculo del Infierno, Dante sitúa a los herejes dentro de sepulcros ardientes, entre ellos los seguidores de Epicuro, asociados a una visión donde el placer corporal ocupa un lugar central, negando la inmortalidad del alma y desafiando la doctrina cristiana. La herejía no se entiende solo como un error religioso, sino como una forma de vida que se aparta de las normas establecidas sobre el cuerpo, el deseo y la manera correcta de existir.

Tradicionalmente ha sido entendida como una desviación frente a las creencias dominantes, especialmente las prácticas que contradicen lo moralmente correcto, y es en ese sentido que la pieza construye su interpretación desde cuerpos que encarnan ese desvío: el consumo, el exceso, la modificación corporal y la ruptura con estructuras tradicionales como la monogamia.

En la composición aparecen tres cuerpos que se relacionan simultáneamente, rompiendo con la idea de una relación cerrada. En ellos aparecen elementos como el cigarrillo, la botella, el encendedor, los tatuajes, los piercings y el crucifijo, objetos que cruzan lo religioso con lo corporal y lo "prohibido". La presencia del crucifijo dentro de una escena atravesada por el deseo introduce un símbolo históricamente asociado a la moral religiosa en un espacio dominado por prácticas señaladas como desviadas.

Los cuerpos no aparecen como figuras castigadas, sino como sujetos que habitan el deseo desde prácticas históricamente señaladas como incorrectas. Es ahí donde Foucault lleva al sujeto "a prestarse atención a ellos mismos, a descubrirse, a reconocerse y a declararse como sujetos de deseo, haciendo jugar entre unos y otros una determinada relación que les permita descubrir en el deseo la verdad de su ser" (Foucault, 1984, p. 9). Más que una ruptura escandalosa, la herejía puede entenderse como una forma de reconocerse y construirse a través del propio deseo, incluso cuando entra en conflicto con los discursos religiosos o sociales dominantes.

Figura 40

Círculo VII: Violencia



*“Mas mira el valle, pues que se aproxima
aquel río sangriento, en el cual hierve
aquel que con violencia al otro daña.”
(Dante, Canto XII)*

En la Divina Comedia, el séptimo círculo está atravesado por el Flegetonte, un río de sangre hirviente donde son castigados quienes ejercieron violencia contra otros, allí los cuerpos permanecen sumergidos según la gravedad de sus actos, atrapados en una imagen donde la violencia se devuelve sobre quien la produjo. Dante construye este círculo desde la intensidad física y el sufrimiento corporal, haciendo de la violencia una fuerza perpetua que no descansa.

La pieza toma esa idea de intensidad, pero la desplaza hacia una tensión corporal y afectiva, la violencia no aparece aquí como brutalidad explícita ni como agresión directa, sino como una fuerza que surge dentro de la relación entre ambos cuerpos: Uno de ellos intenta apartar al otro empujando su pecho y su rostro con cada mano, mientras el cuerpo que está arriba insiste en mantener el contacto y la presión; la imagen se construye desde esa contradicción entre rechazo y permanencia, donde ninguno de los dos cuerpos parece ceder.

La mano que cubre el rostro y el gesto del cuerpo inferior hacen evidente una intención de resistencia, sin embargo, el cuerpo superior continúa sosteniendo el contacto físico, generando una relación marcada por la insistencia y la tensión. La escena presenta ambos impulsos coexistiendo dentro de la misma composición: Lo que uno intenta detener, el otro lo prolonga.

La relación entre erotismo y violencia que plantea Bataille permite acercarse a esta lectura cuando afirma que “el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación. Sólo la violencia puede ponerlo todo en juego” (Bataille, 1957, p. 17). En este caso, la violencia no se entiende necesariamente como destrucción, sino como una intensidad que atraviesa al cuerpo cuando el deseo encuentra resistencia y aun así continúa insistiendo. La obra no busca definir quién tiene razón o quién domina la escena, sino mostrar cómo el deseo puede convertirse en un espacio contradictorio donde lo físico se vuelve tenso, incómodo y emocionalmente complejo.

Figura 41*Círculo VIII: Fraude*

*“Él llora aquí el dinero del francés [...] tienes al lado a aquel de Beccaría, del cual segó Florencia la garganta.”
(Dante, Cantos XXXI–XXXIII)*

El octavo círculo del Infierno, conocido como la Malebolge, está destinado a los fraudulentos: aquellos que engañaron de manera consciente y premeditada. Dante divide este espacio en distintas fosas donde cada forma de fraude recibe un castigo particular. A diferencia de la violencia física del círculo anterior, el fraude opera desde la traición, desde el acto de utilizar al otro para obtener un beneficio propio.

Aquí el fraude no necesariamente se construye desde el engaño económico o la mentira verbal como acción principal, sino desde la traición ejercida sobre otro cuerpo y sobre la confianza depositada en él; la escena presenta cuatro sujetos: dos de ellos someten físicamente al personaje central mientras, al mismo tiempo, el segundo personaje recurrente de la serie recibe dinero del sujeto ubicado en la parte inferior izquierda. La composición sugiere entonces una especie de intercambio donde el personaje central deja de ser tratado como sujeto para convertirse en algo que puede entregarse, negociarse o utilizarse.

Es bastante notoria la tensión: el brazo forzado hacia atrás, el puño apretado y la presión ejercida por los otros personajes construyen una sensación constante de resistencia, incomodidad y pérdida de control. Ninguno de los cuerpos aparece relajado; por el contrario, toda la escena se mantiene atravesada por una fuerza física que hace evidente que algo está ocurriendo en contra de la voluntad del personaje central.

La idea planteada por Bajtín sobre “la ruptura, la desunión, la clausura en sí mismo” como “la causa principal de la pérdida de sí mismo” (Bajtín, 2015, p. 163) permite leer la obra desde la fractura del vínculo entre los dos personajes principales. La traición no ocurre únicamente porque exista dinero de por medio, sino porque uno de ellos toma una decisión que afecta directamente al otro sin su consentimiento, rompiendo la relación de confianza que existía

entre ambos. La presencia del dinero funciona entonces como evidencia material de esa ruptura y convierte la relación corporal en una transacción.

La obra utiliza el dinero como el eje moral que da lógica a la composición, es aquello que separa a los personajes, que transforma el vínculo afectivo en intercambio y que reduce al cuerpo a una condición de objeto negociable. De esta manera, el fraude deja de entenderse únicamente como una mentira económica para convertirse también en una forma de traición corporal y afectiva.

Figura 42*Círculo IX: Traición*

*“Dos tan estrechados, que mezclados
tenían sus cabellos [...]
Leño con leño grapa nunca une tan fuerte;
por lo que, como dos chivos,
los dos se golpearon iracundos.”
(Dante, Canto XXXII)*

El noveno círculo es el punto más profundo del Infierno de Dante y allí se encuentra el Cocito, un lago completamente helado donde permanecen atrapados los traidores según la gravedad de su falta; mientras más cercana fue la relación traicionada, más profundo es el castigo. Dante construye este espacio desde la inmovilidad y el congelamiento: los cuerpos quedan fijados junto a aquellos a quienes traicionaron, atrapados eternamente dentro de una relación rota que ya no puede resolverse ni separarse.

En la imagen, la relación entre ambos personajes se construye desde una presión que también es emocional: uno de los cuerpos intenta salir de la situación, mientras el otro lo sostiene con fuerza, ejerciendo control sobre su movimiento; la mano ubicada sobre la cabeza del cuerpo inferior genera inmediatamente una sensación de dominio e imposición, aunque la escena no se construye desde una violencia explosiva, sino desde la insistencia y la permanencia del contacto.

La traición aparece aquí como el momento en que deja de existir un acuerdo entre ambos cuerpos y aquí uno parece actuar desde su propia voluntad mientras el otro se resiste, se vuelve evidente en la postura, en la tensión muscular y en la incomodidad que atraviesa toda la composición. El dibujo intenta mostrar justamente ese punto donde el cuerpo deja de corresponder a la intención del otro, haciendo visible una separación entre lo que uno desea y lo que realmente está ocurriendo dentro de la relación.

La imagen no resuelve la tensión que propone. El cuerpo que sostiene no libera al otro y el cuerpo que intenta salir tampoco logra escapar completamente, la pieza permanece detenida en ese instante de fractura, donde el vínculo todavía existe físicamente, pero emocionalmente ya comenzó a romperse.

El conjunto de las nueve piezas permite responder a la segunda dimensión del objetivo: la de ampliar las posibilidades de interpretación visual del homoerotismo y construir nuevas lecturas sobre el cuerpo masculino y sus relaciones. Esta ampliación no ocurrió únicamente en el resultado final, sino también en el proceso mismo de construcción: cada pieza exigió tomar decisiones sobre cómo mostrar el deseo sin reducirlo a la imagen de consumo ni a la representación estereotipada que históricamente ha dominado la visibilidad del homoerotismo.

La serie logró construir una narrativa visual del deseo homoerótico a partir de la disposición, la tensión y el gesto corporal, sin depender de la explicitud sexual como su único recurso. En piezas como *Lujuria* o *Limbo*, el deseo se hace presente sin que la acción se complete; en *Avaricia* o *Ira*, la intensidad del vínculo se traduce en posturas de fuerza y dominación que van más allá del registro erótico convencional. Esto permite que el espectador construya su propia lectura a partir de lo que ve, sin que la imagen le indique una interpretación única.

Esta posibilidad de lectura múltiple dialoga con lo que Hernández Carmona describe como corpoescritura: "el cuerpo se hace escenario de la narración [...] donde los cuerpos se van textualizando a medida que ingresan a los espacios de la ficción que instauran sus lógicas de sentido" (Hernández Carmona, 2016, p. 89). En la serie, cada cuerpo funciona como un texto en construcción: el gesto, el trazo y la postura producen sentido sin cerrarlo, invitando al espectador a participar de la lectura.

La estructura basada en los círculos del Infierno permitió además que la representación del homoerotismo se desplegara en múltiples registros emocionales y relacionales: la ira, la dependencia, el exceso, el engaño, la traición, la expectativa. Esta diversidad de estados impidió que la serie colapsara en una sola imagen del deseo entre hombres y abrió, en cambio, un

panorama donde el cuerpo masculino aparece atravesado por la complejidad, la contradicción y la ambigüedad.

Peral Vega señala la existencia de una larga historia de silenciamiento y ambigüedad en la representación del deseo masculino entre hombres, que ha fluctuado entre "considerarla una muestra más de la 'degeneración' del fin de siglo y su dignificación como una forma de vida, si no plenamente asumida, al menos no digna de persecución ni criminalización" (Peral Vega, 2021, p. 15). La serie se inscribe en esa historia no para ilustrarla sino para desplazarla: el homoerotismo aquí no se justifica ni se defiende, simplemente aparece como una experiencia visual con la misma densidad y complejidad que cualquier otra forma de representar el cuerpo.

Uno de los resultados más importantes de la serie fue la capacidad de construir narrativas complejas a partir de relaciones entre cuerpos que no tienen una identidad fija ni un vínculo predefinido. Los dos personajes principales que recorren la serie no son presentados como pareja, no comparten un relato de amor ni de ruptura: son dos cuerpos cuya relación se rearticula en cada pieza, asumiendo distintas dinámicas de poder, dependencia, deseo y conflicto. Esa indeterminación es deliberada, porque es precisamente lo que permite que el espectador proyecte su propia experiencia del deseo sobre las imágenes.

Bataille lo formula con precisión: "en la base, hay pasajes de lo continuo a lo discontinuo o de lo discontinuo a lo continuo. Somos seres discontinuos [...] pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida" (Bataille, 1957, p. 11). Lo que la serie muestra no es la resolución de esa nostalgia sino su insistencia: cuerpos que se buscan, se retienen, se rechazan y se vuelven a encontrar, en un recorrido que no concluye en ninguna de las piezas.

A nivel técnico, la elección del carboncillo sobre vidrio contribuyó a esta ampliación de sentido. El carboncillo permite borrar, corregir y acumular huellas, haciendo que el proceso

mismo de dibujar se parezca a la lógica del deseo: repetición, insistencia, regreso. El vidrio, por su parte, introduce una fragilidad que dialoga con la vulnerabilidad de los cuerpos representados: la imagen puede dañarse, puede borrarse, puede romperse. Esa condición del soporte no es un problema técnico, es parte del sentido de la obra.

En conjunto, la serie logró ampliar la interpretación visual del homoerotismo al trasladarlo del registro de la imagen de consumo hacia el de la experiencia sensible, reflexiva y narrativamente compleja. El cuerpo masculino dejó de ser únicamente un objeto de deseo para convertirse en un espacio donde se inscriben emociones, conflictos, dinámicas relacionales y formas de presencia que van más allá de lo sexual. Esto no elimina el erotismo de la imagen, sino que lo sitúa dentro de un campo más amplio de experiencias, donde la cercanía, la tensión, la insistencia y la ambigüedad tienen tanto peso como el acto mismo.

2.3.2 Imaginarios y representaciones del deseo homoerótico masculino en las artes.

Analizar los imaginarios colectivos que han rodeado al homoerotismo masculino dentro de las artes visuales fue un proceso que no quedó solo en la teoría, pues a medida que avanzaba la investigación y se iban construyendo las piezas, se fue haciendo evidente que esos imaginarios estaban presentes incluso en las propias decisiones compositivas, en la tendencia a mostrar los cuerpos de cierta manera o a evitar ciertos gestos. El análisis entonces no fue únicamente bibliográfico: también fue una confrontación con esos hábitos visuales que se habían ido formando al estar expuesto a un tipo específico de imágenes del deseo homoerótico.

Lo que se encontró durante ese proceso puede organizarse en varios hallazgos que terminaron afectando directamente la forma en que se construyeron las piezas de la serie.

Registros dominantes y sus limitaciones:

Durante el proceso de investigación que acompañó la construcción de la serie, se identificó que los referentes visuales más accesibles sobre el deseo entre hombres tendían a concentrarse en registros específicos: la imagen hipersexualizada de circulación masiva, donde el cuerpo se reduce a objeto de consumo, y representaciones donde la dimensión erótica aparece eludida o sublimada. Si bien existe producción artística que escapa a esa tendencia, como lo evidencian los referentes y el contexto crítico revisados a lo largo de este trabajo, ese espacio intermedio, el de la experiencia afectiva y corporal del deseo en su complejidad, resultó ser el menos representado dentro del campo visual consultado. Fue precisamente esa observación la que orientó las decisiones compositivas de la serie.

En el siglo XIX ya existía "un retrato tipo del homosexual o invertido, sus gestos, sus maneras, la forma de emperifollarse, su coquetería, así como la forma y las expresiones de su rostro, su anatomía, la morfología femenina de todo su cuerpo" (Foucault, 1984, p. 68). Ese estereotipo no solo describía; producía una imagen de cómo se supone que debe verse un hombre que desea a otro hombre, y aunque ese retrato estereotipado viene del siglo XIX, sus efectos siguen existiendo en cómo se construyen y consumen las imágenes hoy.

La representación dominante del cuerpo masculino homoerótico reproduce una virilidad bastante marcada o, en el otro extremo, la feminización como únicos signos del deseo entre hombres. Lo que queda fuera, es decir, los cuerpos que no se ajustan a ninguno de esos dos modelos, raramente encuentran imagen.

Peral Vega muestra que incluso los autores que intentaron expresar el deseo homoerótico en la literatura española del siglo XX tuvieron que operar dentro de esa lógica, adoptando estrategias de "elusión, ocultamiento, juego y tragicidad" (Peral Vega, 2021, p. 15) para poder

existir en el campo cultural sin ser eliminados. Eso dice mucho sobre las condiciones que han rodeado a este tipo de representaciones.

El problema de la lógica pornográfica:

Otra cosa que se fue haciendo evidente durante el análisis fue que la mayor parte de las imágenes que circulan del deseo entre hombres han sido producidas dentro de una lógica pornográfica o muy cercana a ella; no se trata solo de que esas imágenes sean explícitas, el deseo aparece ya resuelto en el acto, y el cuerpo queda reducido a la función que cumple dentro de esa escena.

Esto afectó directamente el proceso de trabajo: el problema no era mostrar o no mostrar el deseo (porque igual tenía que verse), sino pensar en construir una imagen donde el deseo tuviera otras formas de hacerse presente que no dependieran exclusivamente de la explicitud del acto.

Hernández Carmona señala que la pornografía funciona como una "práctica desubjetivadora del sujeto" que privilegia el consumo visual por encima de la experiencia erótica como algo subjetivo y complejo (Hernández Carmona, 2016, p. 45). Frente a eso, el erotismo propone algo diferente: "nace en la dialéctica entre percepciones y objetos, sean estos reales, imaginarios o representados" (Hernández Carmona, 2016, p. 4), lo que implica que su representación incluye la anticipación, la tensión y la proximidad, no solo el acto.

Bataille lo dice de forma más directa cuando afirma que los seres humanos son los únicos que han hecho "de su actividad sexual una actividad erótica, donde la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independiente del fin natural

dado en la reproducción" (Bataille, 1957, p. 8). Eso fue lo que las piezas intentaron construir: no la imagen del acto sino la imagen de esa búsqueda.

Roles fijos y relaciones que no caben en ellos:

Otra tendencia muy frecuente que se encontró en el análisis fue la de representar el deseo homoerótico masculino a partir de roles binarios cerrados: uno domina, el otro recibe; uno actúa, el otro es actuado. Esa estructura no describe cómo funciona el deseo, más bien lo simplifica para hacerlo más reconocible dentro de lo convencional.

Aunque las nueve piezas de la serie si presentan relaciones de fuerza, no es una estructura fija: En Ira el cuerpo que ejerce presión si es completamente dominante; pero en Traición el que intenta salir no es completamente pasivo; o en Lujuria los dos cuerpos se sostienen mutuamente. La ambigüedad en los roles no fue una decisión decorativa sino el resultado de confrontarse con ese estereotipo y decidir no reproducirlo. El sujeto se constituye en el encuentro, y ese encuentro no puede tener roles predefinidos porque ambos cuerpos se modifican mutuamente en cada momento.

El deseo como insistencia y no como escena:

Una de las ideas que más transformó el proyecto fue entender que el imaginario dominante trata al deseo homoerótico como una escena: un evento puntual, limitado, que empieza y termina

dentro del marco de la imagen. Pero el deseo no funciona así: este insiste, regresa, se orienta sobre un mismo objeto con independencia de lo que pase alrededor.

Eso es lo que la estructura de la serie intentó mostrar: los mismos dos cuerpos en nueve estados diferentes, sin que su relación se establezca nunca en una forma definitiva. Entre ellos no

hay una historia de amor claramente definida ni un vínculo sentimental explícito, lo que hay es algo más difuso: dependencia, insistencia, deseo que vuelve aunque no siempre encuentre respuesta.

Bataille lo describe como una nostalgia de fondo: "somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida" (Bataille, 1957, p. 11). Eso es lo que mueve al deseo hacia un otro específico: no el placer inmediato sino esa búsqueda de continuidad que ningún acto puede resolver del todo.

A modo de cierre:

El análisis de los imaginarios colectivos permitió identificar los estereotipos más frecuentes en la representación visual del homoerotismo masculino: la hipersexualización del cuerpo, la lógica pornográfica como formato dominante, la binarización de roles y la reducción del deseo a una escena puntual. Frente a cada uno de esos mecanismos, las piezas de la serie desarrollaron respuestas visuales específicas que intentaron mostrar el deseo desde un lugar diferente: más ambiguo, más persistente, más complejo emocionalmente.

Lo que quedó claro al final de este proceso es que los imaginarios no son solo obstáculos: son los materiales con los que hay que trabajar. No es posible construir imagen del homoerotismo masculino al margen de todo lo que ya existe, es necesario conocer esas imágenes previas, reconocerlas en las propias decisiones, y desplazarlas desde adentro, produciendo algo que las haga insuficientes como marco de lectura sin negar que existen. Como propone Hernández Carmona, el resultado es una especie de "cartografía sensible" (Hernández Carmona, 2016, p. 89): un mapa construido desde la práctica y desde el análisis, donde cada pieza es un territorio que el imaginario dominante había dejado sin imagen.

2.3.3 Apreciación estética y debate del homoerotismo en las artes plásticas:

La producción de Donde queda la huella no se inscribe en un vacío, sino que se suma a una conversación que artistas nacionales e internacionales han venido sosteniendo desde distintos puntos sobre el cuerpo masculino y el deseo homoerótico como territorios legítimos de la práctica artística. Desde la obra de Luis Caballero, que convirtió el cuerpo masculino desnudo en un lugar donde coinciden sensualidad, drama y vulnerabilidad, hasta propuestas como Área Magenta de Alberto José Llain Abril, desarrollada dentro del mismo programa académico de la Universidad Industrial de Santander, existe ya una línea de trabajo que ha asumido el homoerotismo como experiencia sensible, simbólica y afectiva, y no como patología ni como provocación. El aporte de esta obra está dentro de esa conversación con una propuesta técnica y conceptual propia: el carboncillo sobre vidrio como soporte que registra la huella del gesto, la estructura dantesca como marco que organiza los estados del deseo, y la decisión de construir imágenes que no resuelven el deseo, sino que lo sostienen en tensión.

En este sentido, el proyecto comparte con el trabajo de Caballero la comprensión del cuerpo como un territorio de intensidad y energía gestual donde la imagen no busca únicamente representar, sino producir una experiencia en quien la observa. Como señala Hernández Carmona, "el erotismo nace en la dialéctica entre percepciones y objetos, sean estos reales, imaginarios o representados; son las percepciones visuales las de mayor potencialidad, pues es la mirada, con su enorme capacidad, al mismo tiempo discreta y total, la que captura con mayor eficacia comunicativa los rasgos que le dan a un objeto su toque erótico" (Hernández Carmona, 2016, p. 5). Desde esta perspectiva, la apreciación estética de la serie no depende únicamente de

la habilidad técnica o de la coherencia formal, sino de la capacidad de las imágenes para mostrar una carga simbólica que active en el espectador una experiencia de lectura que vaya más allá del reconocimiento inmediato.

Lo que la serie propone estéticamente es una imagen del homoerotismo que se aleja tanto de la pornografía como de la representación romantizada del deseo entre hombres. Esta distancia no es un rechazo de lo explícito por principio moral, es una decisión conceptual sostenida por la idea de que el erotismo, en palabras de Bataille, opera en el espacio entre la prohibición y la transgresión: "la transgresión difiere del ´retorno a la naturaleza´: levanta la prohibición sin suprimirla. Ahí se esconde el impulso motor del erotismo" (Bataille, 1957, p. 25). Las imágenes de la serie funcionan precisamente en ese umbral: muestran cuerpos en tensión, en contacto, en dependencia, sin resolver lo que representan en una lectura particular, dejando abierto el espacio para que el espectador complete el sentido desde su propia experiencia y sensibilidad.

Esta interpretación es también lo que permite que la serie contribuya al debate dentro del campo de las artes plásticas, porque no cierra el homoerotismo en una definición ni en una imagen estable, sino que lo propone como una experiencia que se construye en la relación entre los cuerpos y en la mirada que los observa. Como se había mencionado, Peral Vega señala que históricamente la expresión del deseo erótico entre hombres ha estado entre actitudes de "elusión, ocultamiento, juego y tragicidad" (Peral Vega, 2021, p. 15), y que la necesidad de dar forma a esa experiencia ha sido una constante que los creadores han resuelto desde posiciones muy distintas. Esta serie se sitúa en esa misma tensión, pero desde un lenguaje visual contemporáneo que no busca ocultar ni escandalizar, sino proponer una mirada más compleja sobre lo que el deseo entre hombres puede significar como imagen.

En ese sentido, el aporte al campo de las artes plásticas también tiene una parte política, entendiéndola no como una propaganda sino como la posibilidad de que las experiencias que suelen permanecer en lo privado, en lo que no dice o en lo sugerido, adquieran visibilidad dentro de un contexto reflexivo. Foucault plantea que las prácticas artísticas y estéticas pueden entenderse como "artes de existencia", es decir, "prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no solo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo" (Foucault, 1984, p. 14). Desde esta lectura, la serie no solo produce objetos artísticos, también propone una forma de pensar el cuerpo masculino y el deseo homoerótico desde la dignidad estética, contribuyendo a ampliar la variedad de imágenes disponibles dentro del campo del arte para hablar de estas experiencias.

Finalmente, la corpoescritura que propone Hernández Carmona ofrece algo importante para entender cómo la serie abre debate: "el cuerpo se hace escenario de la narración; desdoblamiento de los cuerpos alternativos; la construcción de la corpoescritura desde el deseo y la contemplación [...] donde los cuerpos se van textualizando a medida que ingresan a los espacios de la ficción que instauran sus lógicas de sentido" (Hernández Carmona, 2016, p. 89). Cada pieza de la serie funciona como ese espacio donde el cuerpo se "convierte en texto", donde el deseo deja huellas visibles que el espectador puede leer desde múltiples posiciones. Esta posibilidad de lectura múltiple es el aporte más concreto que la serie ofrece al campo: no una respuesta sobre cómo debe representarse el homoerotismo, sino lo qué puede significar el deseo entre hombres cuando se construye desde la complejidad afectiva, corporal y simbólica.

2.4 Discusión.

Los resultados de esta investigación permiten sostener que el homoerotismo masculino puede construirse visualmente desde posiciones que no dependen ni de la explicitud pornográfica ni del ocultamiento; esa afirmación no era evidente al inicio del proyecto; se fue haciendo posible a medida que el trabajo práctico y el análisis teórico se fueron articulando. Lo que sigue es evaluar qué tan sólidas son esas conclusiones, dónde tienen limitaciones y qué implicaciones tienen tanto para el campo de las artes visuales como para el marco teórico que sostuvo la investigación.

2.4.1 Lo que confirmaron los resultados:

El primer hallazgo que vale la pena discutir es el que tiene que ver con la estructura de la serie: usar los nueve círculos del Infierno de Dante como estructura narrativa y organizadora no fue una decisión superficial o decorativa ni un gesto pretencioso: resultó ser una forma efectiva de volver más diverso el proyecto. Si cada pieza debía responder a un estado diferente del deseo (la insistencia de la Lujuria, el exceso de la Gula, el engaño del Fraude, la expectativa del Limbo...), entonces el deseo entre hombres dejaba de poder reducirse a una sola imagen y también lo volvía algo complejo. Eso era exactamente lo que en el análisis de los imaginarios se había identificado como el principal problema de la representación dominante: su tendencia a mostrar toda la experiencia del homoerotismo en una típica escena única, repetible y hasta genérica.

Esto confirma algo que Foucault plantea cuando dice que la sexualidad es una experiencia construida en la correlación entre saberes, normas y formas de subjetividad (Foucault, 1984, p. 8). Si la representación visual del homoerotismo ha tendido a fijarse en unos

estereotipos, no es porque el deseo entre hombres sea realmente tan simple, sino porque los dispositivos que regulan su representación lo han reducido a eso. La serie funciona como un argumento en imágenes contra esa reducción.

El segundo hallazgo que se confirma es que el proceso técnico no fue independiente del proceso conceptual: el carboncillo sobre vidrio no solo produjo un efecto visual particular; condicionó la forma en que los cuerpos podían aparecer en la imagen, mostrando la imposibilidad de obtener una línea perfectamente limpia o una anatomía completamente definida, obligó a que las piezas construyeran su sentido desde la acumulación de trazos, las zonas de sombra y las superposiciones.

2.4.2 Donde los resultados generan más preguntas que respuestas:

Sin embargo, no todo lo que arrojó la investigación es tan claro. Una de las tensiones que quedó sin resolver completamente tiene que ver con Bajtín, en el marco teórico del proyecto se usa su idea del sujeto como algo que se constituye en el encuentro con el otro: eso funcionó bien para pensar las relaciones entre los dos cuerpos principales de la serie. Bajtín hace una distinción que el propio marco teórico reconoció como problemática: la mirada estética requiere una distancia contemplativa que el erotismo tiende a disolver, y esa fricción entre las dos lógicas nunca se resuelve.

La respuesta que el proyecto ofreció a esa tensión fue que incluso en las situaciones de mayor carga erótica los cuerpos siguen mostrando estructuras formales, y que las imágenes funcionan como objetos estéticos que se contemplan desde afuera, aunque su contenido erótico complique esa distancia. Esa fricción no invalida el uso de Bajtín, sino que lo hace más honesto: el proyecto no fuerza su teoría para que encaje perfectamente, más bien trabaja en esa grieta que

ella misma abre, reconociendo que el encuentro estético y el encuentro sexual operan con lógicas distintas que en estas imágenes se tensionan sin resolverse del todo.

Otra pregunta que quedó abierta tiene que ver con el espectador. Las piezas fueron construidas desde la idea de que la imagen debe sostener una ambigüedad que permita múltiples lecturas, pero esa ambigüedad funciona de manera diferente dependiendo de quién observe: una persona familiarizada con el homoerotismo como experiencia propia va a leer las imágenes desde un lugar distinto al de alguien que solo lo conoce como representación mediada. El proyecto asumió que la imagen podía producir una experiencia significativa para cualquier espectador, pero esa es una suposición que no se pudo verificar dentro de los límites de esta investigación.

2.4.3 Las implicaciones teóricas:

Una de las consecuencias teóricas más importantes de esta investigación es que confirma la pertinencia de usar a Bataille para pensar la representación visual y no solo la experiencia del erotismo en abstracto. Cuando Bataille dice que el erotismo es la búsqueda de continuidad en un mundo de seres discontinuos (Bataille, 1957, p. 11), esa idea no es solo filosófica: tiene consecuencias directas sobre cómo se construye una imagen. Si el deseo insiste y no se agota, entonces una imagen del deseo que lo muestre resuelto en el acto es una imagen que miente sobre la experiencia que pretende representar. La serie, al mostrar cuerpos que buscan y no terminan de encontrar, que insisten sin llegar a la resolución, es más fiel a la lógica del deseo que lo que la mayoría de las imágenes disponibles del homoerotismo masculino proponen.

2.4.4 Lo que la serie no resolvió:

Es importante señalar también lo que el proyecto no alcanzó a resolver, no como fracaso sino como reconocimiento honesto de sus límites: la pieza descartada durante el proceso evidenció que hay decisiones compositivas que no funcionan aunque estén bien justificadas teóricamente, en ese caso, la composición no lograba sostener la tensión que conceptualmente debía producir, y el resultado era una imagen que se veía forzada, eso es un límite real: la coherencia entre lo teórico y la imagen no se produce automáticamente; requiere un trabajo de ajuste constante entre la idea y su materialización que no siempre llega al resultado esperado.

También quedó sin resolver de manera completamente satisfactoria la pregunta por los personajes secundarios: en varias piezas aparecen otros cuerpos que no son los dos personajes principales y que cumplen funciones dentro de la composición: en Fraude son quienes someten al personaje central, en Avaricia son los cuerpos que rodean sin ser lo suficientemente deseados... Esos cuerpos están ahí por razones conceptuales claras, pero su presencia dentro de la narrativa general de la serie nunca terminó de articularse de manera explícita. Son figuras que pasan, que interfieren, que sirven como contexto o como contraste, pero que no tienen la misma densidad que los dos personajes principales. Esa diferencia es coherente con la lógica del deseo que el proyecto trabaja, pero podría haberse desarrollado con más intención.

3. Conclusiones

Este proyecto partió de una pregunta sobre si era posible construir imágenes del deseo homoerótico masculino que no reprodujeran los estereotipos dominantes ni dependieran de la explicitud como único recurso. La respuesta que arrojó el proceso es que sí es posible, y que esa posibilidad tiene condiciones muy concretas: una estructura conceptual que haga diversificar los matices del deseo, una técnica que no permita la idealización del cuerpo, y un análisis previo de los imaginarios existentes que permita reconocerlos en las propias decisiones y optar por cambiarlos

Las nueve piezas que conforman la serie Donde queda la huella demuestran que el homoerotismo masculino puede construirse visualmente desde la tensión corporal, la proximidad, la insistencia del gesto y la ambigüedad de los vínculos, sin necesidad de resolver el deseo en un acto explícito ni de ocultarlo bajo una estética implícita. Eso no era obvio al inicio de la investigación; se fue haciendo evidente a medida que el trabajo práctico y el análisis teórico se presionaban mutuamente.

3.1 Frente al primer objetivo específico:

La serie logró ampliar las posibilidades de interpretación visual del homoerotismo al construir imágenes donde el deseo aparece en múltiples estados: la insistencia sin respuesta, el exceso, la fijación, la fuerza contenida, la entrega, la tensión moral y la ruptura, entre otros. Cada pieza propone una experiencia diferente del deseo entre hombres, lo que impide que la serie colapse en una sola imagen del homoerotismo.

La estructura narrativa basada en los círculos del Infierno de Dante fue una decisión acertada no solo formalmente, también de manera conceptual: al obligar a que cada pieza

respondiera a un estado o situación diferente, la serie evitó la repetición y generó un recorrido donde el deseo se muestra como algo que cambia, se intensifica y no llega a un cierre definitivo (y eso es coherente con la lógica del deseo que el marco teórico propuso desde el inicio).

Los dos personajes que recorren la serie de principio a fin funcionaron como el hilo narrativo que le da coherencia pues la relación entre ellos nunca se define como amor romántico ni como pareja en sentido convencional: lo que los une es algo más difuso y más persistente, una búsqueda constante del deseo de uno hacia el otro que se rearticula en cada pieza sin estabilizarse. Esa indeterminación fue deliberada y resultó productiva porque es exactamente lo que permite que cada imagen permanezca abierta a múltiples lecturas.

3.2 Frente al segundo objetivo específico:

El análisis de los imaginarios colectivos permitió identificar cuatro estereotipos principales que han condicionado la representación visual del homoerotismo masculino: la hipersexualización del cuerpo, la lógica pornográfica como formato dominante, la binarización de roles y la reducción del deseo a una escena puntual. Reconocer esos estereotipos fue importante no solo como ejercicio teórico sino como herramienta práctica, porque permitió identificarlos en las propias decisiones compositivas y tomar posición frente a ellos.

Uno de los hallazgos más concretos fue entender que el deseo homoerótico no funciona como un apetito indiscriminado que se dirige hacia cualquier cuerpo disponible, también se puede fijar sobre una presencia particular. Eso transformó la manera de pensar la relación entre los dos personajes de la serie y justificó compositivamente la presencia del segundo personaje frecuente como figura hacia la que el deseo principal se orienta incluso cuando otros cuerpos están presentes.

3.3 Frente al tercer objetivo específico:

La serie logra situarse dentro de una conversación que artistas como Luis Caballero y propuestas más recientes dentro del propio programa académico, como Área Magenta de Alberto José Llain Abril, han venido manteniendo sobre el cuerpo masculino y el homoerotismo como territorios legítimos de la práctica artística. El aporte específico de este proyecto dentro de esa conversación tiene tres componentes: la estructura dantesca como marco organizador de los estados del deseo, el carboncillo sobre vidrio como técnica que registra la huella del proceso y no solo el resultado, y la decisión de construir imágenes que no resuelven el deseo, sino que lo sostienen en tensión.

Lo que la serie propone estéticamente es una imagen del homoerotismo que se aleja tanto de la pornografía como de la representación romantizada o sanitizada del deseo entre hombres. Las imágenes muestran cuerpos en tensión, en contacto, en dependencia, sin resolver lo que representan en una lectura única, dejando abierto el espacio para que quien observa complete el sentido desde su propia experiencia.

3.4 Conclusión general:

Lo que este proyecto demostró, en términos generales, es que la práctica artística puede ser también un proceso de investigación sobre los imaginarios que rodean a una experiencia y sobre las posibilidades de transformarlos desde adentro. No se trata de producir imágenes correctas o definitivas sobre el homoerotismo masculino, sino de ampliar el repertorio de formas en que ese deseo puede aparecer en una imagen con complejidad afectiva, corporal y simbólica.

El carboncillo sobre vidrio como técnica resultó ser mucho más que una elección formal: condicionó la manera en que los cuerpos podían aparecer, impidió la perfección anatómica,

obligó a trabajar desde la acumulación y la corrección, y produjo imágenes que llevan visible el rastro de su propio proceso. En ese sentido, el soporte y la técnica fueron coherentes con el concepto central del proyecto: la huella como evidencia de algo que ocurrió y que no desaparece del todo.

Finalmente, el título de la serie nombra con precisión lo que el proyecto encontró: el deseo deja huella en los cuerpos, en los gestos, en las imágenes y en el proceso mismo de construirlas y no es solo como metáfora, también como evidencia: algo estuvo ahí, insistió, y esa insistencia es visible en cada uno de los trazos que conforman la serie. Ahí, exactamente, es Donde Queda La Huella.

Referencias Bibliográficas

Alighieri, D. (1304 - 1321). *La Divina Comedia*. Italia.
<https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Dante%20Alighieri%20Divina%20comedia.pdf>

Balderston, D., Salazar Jiménez, C. y Vázquez Díaz, R. (Eds.). (2021). *Vidas escandalosas: antología de la diversidad sexual en textos literarios latinoamericanos de 1850 a 1950*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Bajtín, M. (2015). *Yo también soy (fragmentos del otro)*. Taurus editorial .

Bataille, G. (1957). *El erotismo*. Tusquets editores.
<https://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina31464.pdf>

Carmona, L. J. (2016). *Semiótica y erotismo* . Fondo Editorial “Mario Briceño Iragorry”.

Foucault, M. (1984). *Historia de la sexualidad 2- el uso de los placeres*. siglo veintiuno editores.
https://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/libros/Michel%20Foucault-%20Historia%20de%20la%20sexualidad%20II.%20El%20uso%20de%20los%20placeres.pdf

Genet, J. (1947). *Querelle de Brest*. Polifemo.
[https://www.festivalpepesales.org/2017/pdfs/Querelle de Brest.pdf](https://www.festivalpepesales.org/2017/pdfs/Querelle%20de%20Brest.pdf)

Spivak, G. C. (1998). *¿Puede hablar el sujeto subalterno?* Orbis Tertius.
<http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2018/05/%C2%BFpuede-hablar-el-sujeto-subalterno.pdf>

Vega, E. P. (2021). «*La verdad ignorada*»: homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936). Ediciones Catedra.

https://www.catedra.com/primer_capitulo/la-verdad-ignorada.pdf