



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

LA CENSURA EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS NOVENTA EN MÉXICO. DOS
ESTUDIOS DE CASO.

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
RUTH ESTHER RODRÍGUEZ TABOADA

DRA. ANA GARDUÑO ORTEGA
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

MTRA. DIANA BRIUOLO DESTÉFANO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
DR. DANIEL MONTERO FALLAD
MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

MÉXICO, D. F. MAYO 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A mi madre Irene Taboada y mis hermanos Isaac, Froylán, María.

A mi abuelo Froylán Taboada.

A Jorge Octavio Juárez.

A mi comité tutorial, la Dra. Ana Garduño, la Mtra. Diana Brioulo y al Dr. Daniel Montero Fallad por su paciencia, dirección y apoyo.

A los entrevistados en este trabajo.

Los artistas Teresa Margolles, Yoshua Okón, Nahum B. Zenil, pero especialmente al creador Juan Zavaleta ex miembro del colectivo SEMEFO.

A todos ellos que creyeron en mí y por su puesto a todos aquellos que no lo hicieron, gracias.

Contenido

Introducción.....	I
1. Acerca de la censura	1
2. Una aproximación del arte en el México de los noventa	10
3. El cuerpo en los casos de Nahum Zenil y SEMEFO	14
4. DERMIS	18
5. ¡Oh Santa Bandera!.....	28
6. Conclusiones.....	39
7. Bibliografía	45

Introducción

El presente trabajo aborda una visión de la censura artística en el contexto de la segunda mitad de los años noventa del siglo pasado, período que significó una escisión con respecto al discurso “oficial” de la cultura. La década estuvo marcada en el ámbito cultural por un cruce generacional, nuevas tecnologías, hibridación de técnicas, cierto desenfado y cinismo de una emergente generación de artistas que crearon sus propios contextos de exposición. Estas características lograron una transformación ante la parálisis institucional.

Los creadores que surgieron en la década, si bien se concentraron en gestionar sus propios espacios, se mantenían distanciados de cualquier postura política y/o social. No obstante, como veremos en este trabajo, dentro de esta “alternatividad” y apertura coexistió una metanarrativa donde la cuestión social fue puesta a debate. Dos propuestas artísticas ejemplifican esta afirmación. Las obras en cuestión, exhibidas con meses de diferencia, coincidieron en este cruce generacional, y pusieron de relieve este cambio de paradigma representacional. Una es *Dermis*, del colectivo SEMEFO, exhibida en 1996 en la galería *La Panadería*. Tal fue el impacto de esta exposición que por mucho tiempo se rumoró que fue confiscada por la policía el mismo día de su inauguración, debido al carácter matérico de las piezas.

La segunda creación motivo de este trabajo es *¡Oh santa bandera!*, del no menos polémico artista Nahum B. Zenil. Esta pintura de gran formato fue realizada *ex profeso* para la Semana Lésbico Gay en el Museo del Chopo (1997), y un asunto que llama la atención sobre esta pieza es el secretismo en la que está envuelta. Después de presentarse en esa ocasión, no volvió a ser expuesta hasta 2013, y sólo he podido encontrar, después de una ardua búsqueda, dos reproducciones: la primera en el libro conmemorativo de los *XV años de la Semana Cultural Lésbica- Gay*¹, y la segunda es una pequeña réplica en blanco y negro publicada en la revista *Curare, espacio crítico*

¹ s/a, Una exposición, varias exposiciones, un tiempo de inauguraciones: 15 años de la Semana Cultural Lésbica- Gay, Catálogo de la Semana Cultural Lésbica- Gay. Ediciones XI- XV, Ed. UNAM- Círculo –Cultural Gay- INDESOL, México D.F., 2002.

para las artes; sin embargo, el texto que la enmarca no realiza mención alguna acerca de esta pintura usándola sólo de ilustración.² Esta obra permite abordar la discusión sobre el uso y/o modificación de los símbolos patrios en el arte que, recordemos, en México está penado legalmente. Al contrario de *Dermis*, *¡Oh Santa Bandera!* sí se retiró de la Semana Lésbico- Gay, bajo el argumento de “alteración indebida de la bandera nacional”.

Las obras *Dermis* y *¡Oh Santa bandera!* se realizaron en el marco contextual de los años noventa, cuando gracias a la apertura comercial y la globalización en México, los discursos del arte se abrían aún más. Tratar de plantear un paralelismo entre estos dos artistas parecería imposible, en buena medida porque pertenecen a generaciones diferentes y, además, la manufactura de sus trabajos son diametralmente opuestas. No obstante, al hacer una investigación más profunda, veremos que de manera contingente los articula el discurso identitario, al usar el cuerpo como exégesis de sus propuestas. De hecho, la muerte y la homosexualidad son proyectadas como ese *Otro*. Para tales creadores, la representación del cuerpo no es sólo un motivo plástico, sino el eje rector de sus distintas perspectivas. Comparten inquietudes análogas en lo conceptual, ya que por medio de sus obras construyeron *otras* representaciones de la realidad, planteando nuevas perspectivas que activaron la réplica social. Ambos erigieron una estrategia visual que apostó por una construcción que dislocó las representaciones normalizadoras.

Mientras *¡Oh santa Bandera!* fue retirada parcialmente de la muestra LGTB en el Museo del Chopo, *Dermis* no sólo fue exhibida, sino que gracias al poder de convocatoria del colectivo SEMEFO y de la galería “La Panadería”, el día de inauguración acudió un público numeroso, dando como resultado la llegada de la policía que arribó para evitar cualquier *perturbación del orden público*³. A pesar de esto, la exposición se llevó a cabo sin mayores contratiempos. Estos hechos nos obligan irremediablemente a hacernos el cuestionamiento ¿Por qué una de las piezas devino en

² Osvaldo Sánchez, “El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización”, *Curare*, número 17, enero- junio de 2000, pp. 138-139.

³ En referencia al Artículo 6° Constitucional.

retiro, si ambas obras se separan del resto de la experiencia normativa? Esta es una de las interrogantes que surgió al investigar este tema, y que intenté develar en este trabajo.

Observé en el caso de Nahum B. Zenil que la censura siempre tiene muchos matices, y como se verá más adelante, ésta tiene que ver con una moralidad que no está dentro del orden jurídico, contraponiendo la idea de que todo discurso acallado proviene necesariamente del poder institucional, llámese Estado, director de museo, funcionario público, etc. En el primer apartado de este trabajo intenté dar una certeza a la noción de censura para estos dos casos de análisis, recurriendo principalmente al filósofo Michel Foucault, quien ha sido uno de los principales estudiosos en la temática del poder y su inserción sobre el individuo. Corresponde también a este primer apartado una pauta muy general acerca de los años noventa, la conformación de una nueva generación de artistas, así como de los espacios que permitieron estas muestras. La segunda parte de este ensayo analiza este fenómeno ocurrido en el caso de *¡Oh Santa Bandera!*, y el supuesto decomiso de la exposición *Dermis*; con base en esto, tracé una limitada cartografía que me ayudó a explicitar los mecanismos pulsionales que devinieron, por un lado, en un interdicto que obligó al retiro de una de las obras, y por otro, en la aceptación de un nuevo discurso.

Para abordar el tema de la censura y el arte se deben tomar en cuenta varios factores, a saber: el contexto social que censura (¿por qué? y ¿cómo?), qué discurso y qué imagen son censuradas. Además surgen entrecruzamientos entre acepciones como costumbre, moral, tabú, tradición, poder y libertad de expresión, que están íntimamente ligados a este tema, pero en cada caso surge la necesidad de definir y delimitar qué es censura a nivel interpretativo, epistemológico y representacional.

Los ataques a la libertad de expresión se ejercen sobre el cuestionamiento y la crítica de toda forma conocida de poder: Iglesia, Estado, familia, gobierno, matrimonio, patria, ejército, etc. Recordemos que para Max Weber en su libro *Ensayos sobre la sociología de la religión*, “la esfera estética es tachada de antirracional, tanto por la ética religiosa,

por el Estado y/o grupos de presión, es subversiva pues el arte no sólo carece de valor, sino que es directamente sospechoso en sí mismo”.⁴ La editora de la revista *Exit*, Rosa Olivares expresa que:

La censura se ha aplicado a aquellos campos en los que la inteligencia, la imaginación y la creatividad pueden usarse para realizar una crítica o deconstrucción de la situación social, cultural, económica y de cualquier otro tipo, que esté implantada por el poder establecido. En las últimas décadas, de una forma silenciosa, porque no parece muy correcto que a este tipo de situaciones se les dé publicidad, se han prohibido obras concretas, anulado ayudas a la creación. Todo ello justificado en nombre de un bien común.⁵

Los movimientos de liberación llámense artísticos, políticos o intelectuales se han esforzado por encontrar alternativas que contribuyan a la construcción de la libertad de expresión. Pero quien increpa ciertos temas aplicados en el arte es una conjunción de individualidades, configuradas previamente bajo ciertos criterios (morales, éticos, religiosos, políticos, etc.) La decisión sobre lo que es correcto o incorrecto es el contexto social el cual refrena, reprime o incluye las pautas generales de conducta. A veces no hace falta la censura institucional, si se han creado estructuras (sociales, jurídicas o de algún otro orden) capaces de hacer innecesaria la coerción estatal. Para este trabajo es crucial entender que estas individualidades decantaron en la noción “tiranía de la mayoría” que fue la encargada de retirar *¡Oh Santa Bandera!* Al disponer de los medios necesarios esta tiranía activó instancias legales impidiendo la continuidad de exposición de esta obra.

No se puede generalizar el fenómeno de la censura, ya que ésta depende de cada imagen y su relación con la visualidad, es decir, su reciprocidad con el espectador, si bien el acto censor puede ser el mismo, en otras palabras, conlleva un gesto de condena, el acto de reprobación no va a ser igual en todos los casos ya que existen “grados” de condena como el encarcelamiento⁶, agresiones físicas y/o verbales, destrucción o

⁴ Citado por Juan Manuel Ramírez Sáiz, Renée de la Torre Castellanos, “El respeto a las creencias religiosas y la libertad de expresión artística. El caso de “La Patrona” en Guadalajara”, *Espiral*, Vol. XV No. 44, Universidad de Guadalajara, Enero / Abril de 2009, p. 208.

⁵ Rosa Olivares, “Esto no se mira, esto no se toca, esto no se dice”, *Exit*, número 8, Noviembre 2002- enero 2003, versión electrónica, <http://www.exitmedia.net/prueba/esp/articulo.php?id=50>, consultado el 15 de enero de 2013.

⁶ Por ejemplo en el 2012 en Rusia, el grupo “Pussy Riot”, banda de punk, fue considerado como extremista y dos de sus miembros fueron encarceladas por dos años al ser declaradas culpables, según la autoridad, de “gamberrismo motivado por odio religioso”. Este grupo ejecutó una “oración punk” dentro de una iglesia

mutilación de obra, esto en situaciones extremas, hasta otras formas menos drásticas que incluyen acciones como la negación de la difusión, del espacio de exposición, del apoyo monetario, etc.; estas últimas acciones son muestra de la diversificación y transformación de la censura, por medio de una coerción que es menos evidente e incluso puede llegar a ser imperceptible.

católica ortodoxa, “rezando” por la no reelección del hoy presidente Vladimir Putin. Estas tres chicas usando coloridas minifaldas y bailando ante el altar principal de la catedral ortodoxa de Moscú, cantaban a la Virgen María, “llévate a Putin”. Incluso sus videos en internet, los sitios que los difunden y los servidores rusos fueron obligados a quitarlos, debido a una ley destinada a evitar mensajes nazis y terroristas Pero este es un caso extremo de represión. Ver. “Ahora prohíben video de Pussy Riot en Rusia”, *Etcétera*, versión electrónica, <http://www.etcetera.com.mx/articulo.php?articulo=16566>, publicado el 12 de diciembre del 2012, México, consultado el 04 de mayo del 2013.

1. Acerca de la censura

Por censura generalmente se entiende la desaprobación de un contenido de una o varias obras de cualquier manifestación artística o científica para, en correspondencia con intereses específicos –políticos, sociales o religiosos- de determinados grupos o clases, aprobar o no su consumo. “El término censura no es de ninguna manera estático, ya que se aplica a diversos fenómenos que van desde lo psíquico hasta lo jurídico. No es lo mismo la censura que lleva a cabo el inconsciente sobre el deseo, que la que lleva a cabo el Estado en relación con las manifestaciones públicas”.¹

Varias aristas hay que considerar para develar la relación entre censura y arte, la visibilidad del discurso, el tabú social, la ofensa, el juicio del gusto, la transgresión del límite, la moral, el poder, la resignificación de iconos, sean religiosos o laicos, etc. Michel Foucault en su texto *El orden del discurso*, establece tres sistemas de exclusión que afectan al discurso: “la palabra prohibida, la separación de la locura y la voluntad de verdad”.² En el sentido que Foucault apunta, las formas de expresión verbal, ya sean orales o escritas, son las que sufren con más frecuencia represión y censura. La censura surge al rebasar las fronteras entre lo mostrable y lo decible, las interrogantes que surgen son: ¿qué límites? ¿quién los instituye? ¿en función de qué?; la respuestas a estas interrogantes va a dar cuenta no sólo del tipo de censura ejercida, sino de quién la instaura.

El *desbordamiento* de los límites, ya sea una reivindicación social, sexual, cultural, política, religiosa, de clase, o cualquier idea o expresión que denote heterogeneidad, es susceptible de censura. En el arte este argumento sirve para justificar su universalización, es decir, el arte puede ser un instrumento de manipulación, al enunciar premisas tales como: si es bello es universal.³ La alienación del conocimiento y del “gusto” estético, se convierte en lo que ha de ser aceptado por un grupo con poder que

¹ González, Valerio María Antonieta, Rosaura Martínez Ruíz, “Censura”, *Revista de la Universidad*, Núm. 65, formato en línea, <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6509/pdfs/65gonzalez.pdf>, consultado el 15 de agosto del 2009, p. 37.

² Michel Foucault, *El orden del discurso*, Tusquets, México D.F, 2009, pp. 11-12.

³ Cfr. Rían Lozano, *Prácticas culturales anormales: Un ensayo alter- mundializador*, col. Programa Universitario de Estudios de Género, Ed. UNAM, México, 2010, p. 70.

exigirá de todos los conocimientos codificados algo que justifique su detención así como su permanencia. Esta retórica deviene en el siguiente interdicto: lo bello es sinónimo de bueno, la *no* universalidad, no es bello ni bueno. Este argumento ha sido instrumento para la represión: lo feo, lo diferente, lo informe debe de ser suprimido. Todo sistema de ordenación en algún momento tiende a provocar alguna anomalía, esta es la razón por la que descubrimos varias medidas para enfrentarse a los acontecimientos ambiguos, anormales, irregulares o extraños. Así, la censura corresponde con el ordenamiento de lo expresado pero, por definición, toda manifestación de poder requiere una contrafuerza a la cual oponerse. “Cuando el poder se impone a través de manifestaciones ideológicas (sean religiosas o políticas), el aspecto moral⁴ se vuelve esencial”:⁵ Las expresiones que contravienen a la moral “mayoritaria”, las buenas costumbres y el *statu quo*, tradicionalmente suelen estar relacionadas con locuciones de creencias políticas, religiosas o sexuales. Por este motivo, la libertad de expresión y la práctica artística ha implicado, no en pocas ocasiones un cuestionamiento irruptor de toda forma conocida del poder.



“Arriba Juárez”/ Revista Pelos de cola.

⁴ Por *moral* entendemos un conjunto de valores y de reglas de acción que se proponen a los individuos y a los grupos por medio de aparatos prescriptivos diversos, como pueden serlo la familia, las instituciones educativas, la iglesia, etc. Se llega a tal punto que estas reglas y valores son explícitamente formulados dentro de una doctrina coherente y de una enseñanza explícita, pero también son transmitidas de manera difusa y que, lejos de formar un conjunto sistemático, constituyen un juego complejo de elementos que se compensan, se corrigen, se anulan en ciertos cruces, permitiendo así compromisos o escapatorias. Con tales reservas, podemos llamar *código moral* a este conjunto prescriptivo. Pero por *moral* entendemos también el comportamiento real y valores que se les proponen: designamos así la forma en que se someten más o menos completamente a un principio de conductas, en que obedecen una prohibición o prescripción o se resisten a ella, en que respetan o dejan de un lado un conjunto de valores. Michel Foucault, [tr. Martí Soler], *Historia de la sexualidad vol. 2 El uso de los placeres*, Ed. Siglo veintiuno, México D.F., 2011, p. 31.

⁵ Jorge Gómez Jiménez, “Luchando contra el silencio”, *Libertad de Expresión, poder y censura*, Revista electrónica *Letralia*, mayo del 2010, pág. de internet: http://www.letralia.com/ed_let/14, Cagua, consultado el junio 2011, p. 3.

En virtud de esto, “el poder se esfuerza en convencer al ciudadano de que su derecho a la libre expresión tiene límites, criminalizando toda manifestación contraria a sus



Andrés Serrano, “The Triumph of the Flesh”, 2000.

intereses y brindando a sus adeptos la ilusión de protección”.⁶ La re-significación de íconos religiosos, emblemas patrios, el desnudo, las preferencias abiertamente homosexuales y su representación, despiertan un *pathos* en las autoridades y en la ideología rectora de las mayorías, creando una reacción de superlativa zafiedad, abyección, de rechazo visceral. Por ejemplo el hombre convertido en objeto de deseo ha sido considerado un agravio a la moral, sobre todo si atenta contra los códigos de representación. El arte homoerótico reafirma esta noción. Andy Warhol, afamado en los años cincuenta del siglo pasado por sus trabajos en revistas como ilustrador y diseñador de escaparates, al tratar de incursionar en el arte con su producción explícitamente homosexual, provocó su rechazo para exponer en la prestigiosa galería Tanager, y la posterior vigilancia del FBI.⁷ Robert Mapplethorpe, no corrió con mejor suerte, no sólo encontrando resistencia a la exhibición comercial de su obra. Sus desnudos masculinos rebasaron los límites representacionales, causando la ira de

códigos de



Andy Warhol “Male couple”, 1950.

⁶ Jorge Gómez Jiménez, “Luchando contra el silencio”,... *op. cit.*, p. 3.

⁷ Ramón Almela, “Homosexualidad. Entre la censura artística y aceptación”, Conferencia presentada en la semana cultural del orgullo LGTB en Puebla el 26 de mayo de 2004, texto consultado en internet en la página de criticarte, textos de crítica de artes plásticas, <http://www.criticarte.com/Page/file/art2004/CensuraHomosexualidadPrint.html#top>, consultado 12 julio 2012.

senadores conservadores en Estados Unidos por lo que tuvo que enfrentar cargos judiciales. Existe una clara relación entre libertad de expresión, intolerancia, poder y censura. Siempre que ésta disponga de los medios, activará instancias legales o de fuerza para impedir el *desbordamiento* de sus fronteras. La coerción jurídica, el chantaje, el terrorismo de Estado, la represión, y la tortura son algunas de las coacciones que utiliza el poder para frenar la circulación de los discursos y la disidencia. Coexisten de manera sutil otras formas de represión como sería la invisibilidad, la falta de apoyo, de presupuestos y de infraestructura. La resistencia y el mantenimiento del poder crea tensiones que han llevado muchas veces a enfrentamientos continuamente renovados entre un cierto número de individuos.⁸

Un aspecto más a considerar sobre la censura es el protagonismo de poder de quien la práctica. Con el ejercicio del poder éstos se defienden, afirman sus fronteras, y sus estructuras para permanecer en el sistema. Para Michel Foucault, el poder es ejercido a través de elementos tenues: la familia, el alojamiento, la vecindad, etc., e incluso en la más íntima relación en donde uno se sitúe, se encuentra el poder como algo que se ejerce, y se efectúa. De esta manera la sociedad también es considerada como una estructura *poderosa* que puede, y en muchos casos controla o excita a la acción. Manteniendo así el *statu quo* que recompensa la aquiescencia y rechaza la transgresión de sus límites que puede llegar a considerar como ataques.

La <<tiranía de la mayoría>> puede como las demás tiranías ejecutar, sus propios decretos; y si dicta malos decretos, en vez de buenos, o si los dicta a propósito de cosas en las que no debería mezclarse, ejerce una represión más formidable que muchas de las opresiones políticas. Se necesita también protección contra esta tiranía de la opinión y sentimiento prevalecientes; contra la tendencia de la sociedad a imponer, por medios distintos de las penas civiles, sus propias ideas y prácticas como reglas de conducta a aquellos que disientan de ellas e impedir la formación de individualidades originales y a obligar a todos los caracteres a modelarse sobre el suyo propio.⁹

⁸ Weber ha partido de la hipótesis genética siguiente: determinados hábitos de conducta, son interpretados como obligatorios y, a causa de su carácter extendido, son elementos fundamentales en las expectativas de los actores sociales, de forma consciente o inconsciente, en tanto acuerdos tácitos, convenciones o consensos. Sólo en último lugar se les añade algo que no tienen las convenciones: un aparato coactivo. Este es el último paso para que las convenciones sociales fundan expectativas suficientes en la lealtad a las mismas y así perdurar durante siglos. Manuel Méndez Alzamora, [editor], *Sobre el poder*, col. Biblioteca de historia y pensamiento político, ed. Tecnos, Madrid, 2009, p. 89.

⁹ Jonh Stuart Mill, *Sobre la libertad*, [tr. Natalia Rodríguez Salmones], col. Ciencia Política, Ed. Alianza, 2007, p. 61-62.

Esta *tiranía* ha protagonizado no pocos actos de censura en México, algunos de los cuales y de manera coercitiva han devenido en delitos: En la representación de la obra *Cúcara mácara* del dramaturgo Oscar Liera, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM, en 1981, un grupo de fanáticos religiosos no identificados por la justicia mexicana, al grito de *¡Guadalupanos!* tomaron el escenario y golpearon a los actores.¹⁰ La obra en cuestión, quizá la más polémica del autor, es una crítica acerca de las actitudes de algunos representantes de la Iglesia católica. En 1988, con motivo del *Segundo Salón de Espacios Alternativos*, en el Museo de Arte Moderno, la obra “El Real templo real” del artista Rolando de la Rosa, donde la fusión de imágenes sacras con profanas, como el de “la Virgen de Marylin”,¹¹ provocó la reacción de grupos católicos como Pro-vida, la UNS (Unión Nacional Sinarquista) y UNPF (Unión Nacional de Padres de Familia). La presión de estos grupos no sólo consiguió el despido del Director del MAM, el maestro Jorge Alberto Manrique, sino la cancelación del concurso *Espacios Alternativos*, recién creado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).



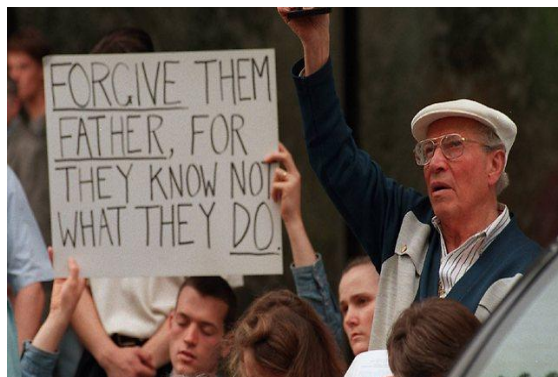
Rolando de la Rosa, “La Virgen de Marylin”, *El Universal Gráfico*, 1988.¹²

¹⁰ Cfr. Sebastián Liera (antes López Cruz), *Óscar Liera (un luchador por el teatro mismo)*, Centro Universitario de Teatro, Ed. UNAM, México, 2000, p. 5.

¹¹ Angélica, Abelleira “No quiero ser juzgado por una inquisición dice a *La Jornada*. Mi provocación, para que la gente vea mejor su realidad: Rolando de la Rosa”, *La Jornada*, México, 28 de Enero 1988, pp. 26 – 28.

¹² Beatriz Fregoso, “Blasfemos”, *El Universal gráfico*, México, 23 de Enero 1988, pp. 1ª plana-8.

La sinergia en estos casos nos hacen especular que existe o debiera existir una *estética normal*, esta sería tal, en tanto creación de alianzas con el poder de codificación y regulación, que incluye un juicio de gusto hegemónico y universal. Ya sea que el poder se ejerza por el Estado o por la sociedad, todo sistema disciplinario *normaliza y ordena* así, todo acto de poder iría dirigido a cumplir esa misma función.



Protestas por la obra *Piss Christ* en la Galería Nacional de Victoria, Melbourne Australia, *The Herald Sun* 2013.

De nuevo Foucault aborda este tema vinculando la reestructuración del sistema disciplinario y su relación con el saber, dando origen disciplinario a las ciencias humanas: las humanidades como *disciplinas*. Esta normalización del saber operaría mediante un proceso de homogeneización y estandarización que lleva implícitos otros mecanismos de exclusión, diferenciación y jerarquización.¹³ Si concebimos un conocimiento estético “normal” supondríamos que este conlleva a un saber naturalizado y universalizado. En oposición a esta *normalización* surgirán prácticas culturales y artísticas que se enfrentan a esta hegemonía. La censura opera como una prohibición sobre actos y acciones de los individuos en público y privado, que intenta y a veces lo consigue desaparecer aquello sobre lo que se aplica. El interdicto utilizado por esta tiranía se traduce en la siguiente argumentación: la "mayoría" tiene derecho a excluir o perseguir a quienes no comparten sus valores.¹⁴

Concebimos de esa manera a nuestra censura como la única válida e incuestionable, sustentada en nuestras más puras convicciones. Las costumbres, el tabú, las tradiciones, imposibilitan que se promueva algún cuestionamiento o duda respecto a las reglas de conducta impuestas por la sociedad dónde se insertan. La codificación de las opiniones

¹³ Ríán Lozano, *Prácticas culturales a-normales: Un ensayo alter-mundializador...*, *op.cit.*, p. 104- 105.

¹⁴ Todo juicio es juicio de lo particular. Lo que hacemos normalmente cuando emitimos juicios, es aplicar a una situación concreta un valor o un criterio general. Hannah Arendt piensa que esto es más un prejuicio que un juicio... Los prejuicios son una especie de protección, como son las palabras y sus sentidos frente a los requerimientos de la realidad, siempre cambiante. No podemos ante toda situación preguntarnos por la validez de las palabras o de los criterios. La función de los prejuicios es protegernos de tener que estar siempre pensando. Ahora bien, también hay situaciones críticas en las que todo el mundo se deja llevar irreflexivamente, y pensar se convierte entonces en algo perentorio. Maite Larrauri Max, *La libertad según Hannah Arendt*, Ed. Tándem, Valencia, 2004. p. 24-25.

de la comunidad de manera factual sobre lo que es condenable o aceptable están afectadas por causas tan numerosas como las que establecen sus preferencias sobre cualquier otro asunto. Diferencia, cambio e inseguridad y toda situación que produzca estas nociones son susceptibles de ser censuradas si halla en su camino a alguien con el miedo y el poder suficiente para ejecutar ese control. Coexiste una inclinación a extender los poderes de la sociedad sobre el individuo, por un lado por la fuerza de la sociedad sobre éste, y por otro la presión de la opinión pública, a todo esto se suma el apoyo de la ley. La legislación estaría encargada de conceder al individuo la certeza de que cierto proceder no se verá afectado por la conducta de los otros. Tratando de ordenar jurídicamente todo el acontecer social, para dirigir a la sociedad, se proponen “tres tipos de normas: las imperativas, que ordenan cierto estado de las cosas; las prohibitivas, que coaccionan directamente para impedir determinado estado de las cosas y, finalmente, las permisivas que no ordenan ni prohíben, sino que dejan la decisión de la actuación u otro actor”.¹⁵

Pero estas normas sólo han reflejado “*derechos*” subjetivos que acaecen en prohibir, imponer y no estorbar como acción u omisión, determinados comportamientos de los demás en el ámbito social, suprimiendo en la mayoría de los casos a las llamadas *minorías* y/o disidencias. La ley ha despertado muchas discusiones sobre el cuestionamiento: ¿la libertad de expresión tiene límites? El Artículo 6° de la Constitución Mexicana establece cuatro limitantes a la libertad de expresión:

i) Los ataques a la moral, ii) los derechos de terceros, iii) cuando se provoque algún delito, o iv) cuando se perturbe el orden público.¹⁶ Esta disposición jurídica ha resultado problemática a la hora de determinar cuándo y de acuerdo con el criterio de quién se produce la ofensa. La protección a la expresión deviene en debate siempre y cuando exista una expresión que proteger, las instancias legales que han salvaguardado esta libertad, lo hacen no porque le otorguen un valor positivo, sino porque no le han

¹⁵ Manuel Méndez Alzamora, [editor], *Sobre el poder*, col. Biblioteca de historia y pensamiento político, ed. Tecnos, Madrid, 2009, p. 85.

¹⁶ *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, Artículo 6° y 7° constitucionales, texto publicado en internet, <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1.pdf>, consultado el 12 febrero del 2012.

entregado valor alguno. Estas instancias incluso se han permitido hacer crítica de arte.¹⁷ El arte es una expresión debatible en muchos de sus aspectos, uno de los más polémicos ha sido la prohibición en la utilización y representación de algunos temas. “La censura icónica, explica David Freedberg, ha sido consecuencia de la eficacia emocional de las imágenes, y de su capacidad turbadora”.¹⁸ El que una determinada forma de expresión pueda tener efectos negativos no justifica, por sí sola, su restricción.¹⁹ El arte y los artistas que cuestionan y transgreden las fronteras representacionales revelan *de otro modo* la realidad circundante y en ese decir distinto, generan sus propios contextos de significación, que requiere por parte del interlocutor ser comprendido e interpretado en ese mismo *otro modo*. Así, se puede entender la creación como un acto de inflexión donde se cuestionan sistemas teóricos, de representación, de género, de producción de sentido regidos por principios universales y normativos.

¿Porqué el énfasis de este trabajo se centra en la censura moral? Porque la prohibición de los discursos plásticos analizados en este trabajo no provino de la autoridad, sino de la comunidad donde se insertaron tales expresiones que las vio como una provocación. Michel Foucault menciona: “La provocación, remite al carácter público de la cosa, lo cual va en contra de todos los discursos”.²⁰ Cabe recordar que es en la década de los noventa que comienza la disolución de la *dictadura de partido* que había gobernado México desde la primera mitad del siglo XX. ¿Cómo afectó esta fractura del poder en el arte? En un intento desesperado, esta hegemonía partidaria, procuró una “inclusión” hacia “lo nuevo”, y por otro, al haber un vacío de poder la sociedad se asumió como protectora del régimen, como afirma Roger Bartra: “sucede, que un sistema autoritario que aplasta a la sociedad durante decenios genera tolerancia entre quienes ejercen su

¹⁷ Ver. La opinión de la Suprema Corte de Justicia sobre el poema *La Patria entre mierda* de Sergio Witz tachándolo de “pseudo poema”. En Juan Antonio Cruz Parceró, “De poemas, banderas, delitos y malas decisiones. La sentencia de la Suprema Corte sobre el caso Witz”, Revista de la Facultad de Derecho de México, tomo LVI, n° 245, 2006, p. 423. Ver. Domingo Lovera Parmo, “El mito de la libertad de expresión en la creación artística”, Revista de Derecho, vol. XXIII, n° I, julio 2010, p. 168.

¹⁸ Román Gubern, *La patología de la imagen*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 11.

¹⁹ Didi -Huberman en su libro *Cuando las imágenes toman posición*, comenta: “las imágenes tienen casi siempre un más allá, en este sentido hay un buen número de artistas que en esta línea han desarrollado o están desarrollando diversas estrategias para sacar a la luz expresiones que se mantienen ocultas. Cfr. Alberto Martín, “Imágenes de la Violencia”. *Art&Co*, núm 4, Edita Asociación Amigos de ARCO- IFEMA, 2008. Texto consultado en internet, http://www.xavierribas.com/Contents/Nomads/AMartin-IMAGENES_DE_LAVIOLENCIA.pdf, consultado el 26 octubre del 2012, pág. 14-15.

²⁰ Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad. El uso de los placeres*, Ed. Siglo veintiuno, México D.F., 2011, p. 59.

poder como una droga que los habitantes consumen y hacia la cual desarrollan cierto hábito”.²¹

Aunado a esto, emergió una nueva generación que pulsionó como una alternativa favoreciendo una práctica de tolerancia referida al respecto de las diferencias ideológicas, políticas y culturales. Esta contradicción entre *apertura* y *conservación* generó un cambio de paradigma en lo social y en lo artístico. “Los discursos de estos nuevos grupos y espacios, se contextualizan a través de la noción del centro ausente de la ontología política”.²² El cambio de arquetipo en la estética en los años noventa correspondió con una forma de administración del Estado que gestionó una política neoliberal, privilegiando el “libre comercio” que devino en crisis en todos los ámbitos. Así, la apertura económica, la globalización, el mercado, las instituciones artísticas, la llegada de varios contingentes de artistas extranjeros, educación e itinerancia internacional tanto de creadores como de exposiciones, difusión y publicación artísticas, presupuestos para la cultura, emergencia de nuevas generaciones políticas, económicas, sociales y culturales fundaron una nueva narrativa en una sociedad cada vez más desencantada y escéptica.²³ Todo esto sumado devendrá en una sinergia de lo *irrepresentable* para el poder, un *pathos* al margen de las narrativas de la cultura oficial y la sociedad. Veremos que la particularidad de este contexto, hará de la cultura popular, del arte y de algunos medios de comunicación un recurso antielitista, que logró transgredir los cánones de la estética oficial.

²¹ Silvia Isabel Gómez, “La tolerancia un deber ético, por inventar”, *Reforma*, sección cultura, año 4, número 1327, México, p. 1C.

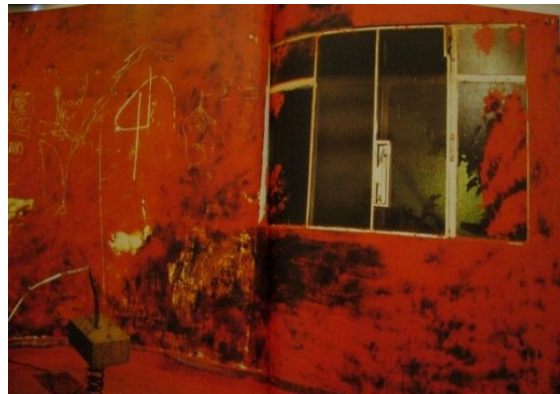
²² José Luis Barrios, “Los descentramientos del arte contemporáneo: De los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla, Tijuana), *Hacia otra historia del arte en México*, tomo IV, Ed. CONACULTA, México, 2004, p. 165.

²³ El asesinato del candidato oficial, el nacimiento de la guerrilla zapatista y una fuerte crisis económica, abrieron una nueva dinámica en las políticas culturales del Estado.

2. Una aproximación del arte en el México de los noventa

Ante las políticas de bajo presupuesto, la decadencia de los recintos de exposición, la crisis del 94, y la imposibilidad de exponer en museos, galerías y otros espacios culturales ya prestigiados, se hizo evidente la necesidad de nuevas organizaciones que gestionaran o autogestionaran la producción y la difusión del arte. La conformación de nuevos lugares representa la filtración de una reorganización simbólica del espacio urbano. Estas nuevas posibilidades de exposición se presentan en dos ámbitos: por un lado en el espacio público y, por otro en el espacio privado. En ámbitos privados sobre nuevas formas de circulación del arte, nacen los llamados *espacios alternativos*. En lugares públicos, la tendencia es hacia la posibilidad de inclusión de nuevas subjetividades. Así, el incremento de las representaciones no objetuales, incluyendo el arte conceptual, obligaron a instituciones

culturales como el INBA y el CNCA a establecer espacios dedicados exclusivamente a ellas.¹ Si bien desde el Estado se dispusieron lugares que incluyeran estas nuevas visualidades, estos se encontraban al igual que “*los espacios alternativos*” en la periferia de la ciudad o se salían del circuito tradicional cultural.² Beneficiando a ambas propuesta



Yoshua Okón, “Cuarto enchilado”, La Panadería, 1994.

espaciales, ubicándose en los *des-bordes* de la cultura, se favoreció la inserción y redefinición *contra-cultural*, donde las voces híbridas serán las posiciones protagónicas.

Pero como comentó la Ex directora del Museo del Chopo, Elva Macías: “albergar lo “*alternativo*” no es necesariamente recibir a las hermanas de la caridad, conlleva

¹ Nace en 1993 el museo Ex Teresa dedicado a las prácticas *performativas*; y en museos como el Carrillo Gil, se dio preferencia a los no objetualismos, en abierta oposición a las artes tradicionales.

² Inicia en el Zócalo con el Museo del Templo Mayor en la parte de atrás se encuentra el Museo de San Ildefonso, prosigue con el MUNAL (Museo Nacional de Arte) y que terminaba en la Alameda Central con el Museo Mural Diego Rivera, posteriormente en el año 2000 se incluiría el Museo Laboratorio Arte Alameda.

riesgos”.³ Sobre este respecto, Miguel Calderón co- fundador de la galería “La Panadería” comentó: “Los vecinos se quejaron con la delegación en innumerables veces, porque no entendían bien qué estaba sucediendo allí. Incluso llegué a estar encerrado en la delegación a causa de esas quejas”.⁴ Así, la conformación de estos espacios obligó a fijar la atención en las necesidades de los propios creadores.

Las poéticas giraban en torno a “la hibridación de géneros y estilos, coexisten simultáneamente y son apropiados, recontextualizados y mezclados creando obras llenas de nuevas significaciones, mientras que los lenguajes tradicionales pervivieron al replantear los propósitos proyectivos de sus temáticas”.⁵ La mezcla de conceptos como: lo *pop*, lo feo, la apropiación, lo abyecto, la transgresión erótica y escatológica sustituyeron la experiencia estética hacia *otra* dimensión experimental, donde el arte fue planteado como *otro tipo de racionalidad*, como una *alternativa* que se resistió al orden dominante. Dentro de esta metanarrativa, debe de tomarse en cuenta adicionalmente el discurso político del arte de género y la diferencia sexual que se produce en los últimos años en México. El arte alternativo de los noventa de manera contingente se nos muestra como una práctica *a- normal*,⁶ que representó una transformación, un encuentro y una opción ante la parálisis de las instituciones y de las industrias tradicionales, pero sin que esta oposición representara una postura política.

Esta nueva generación de artistas hizo de lo “artístico” una vía de diferenciación ante “la simulación de la horizontalización de la cultura a través de la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; la descentralización de la política cultural hacia zonas estratégicas del país: Guadalajara, Tijuana, Monterrey, el temblor del 85, puso en claro la necesidad de organizaciones que gestionen o auto gestionen la producción y la difusión del arte. Este impulso conocerá sus límites con la crisis del 94”.⁷

³ Elva Macías, “Han pasado quince años”, *Una exposición, varias exposiciones, un tiempo de inauguraciones. Quince años de la Semana Cultural Lésbica- Gay*, Ed. UNAM- Círculo Cultural Gay, México, 2002, p. 14.

⁴ Alex Dorfsman, “Entrevista a Miguel Calderón”, *Panadería 1994- 2002*, Ed. Turner libros, México, 2005, p. 32.

⁵ Cfr. Luis Carlos Emmerich, “Por el Arte. Con o sin crisis”, sección *Imágenes*, *El Día*, México, 26 de enero de 1996, p. C11.

⁶ Rían Lozano, *Prácticas culturales a-normales: Un ensayo alter- mundializador*, Ed. UNAM, México, 2010, p. 79. Lozano utiliza el término a- normal como contingente; donde estas prácticas serán aquellas capaces de transformar los límites tradicionales de las disciplinas artísticas y del conjunto del proyecto artístico.

⁷ José Luis Barrios, “Los descentramientos del arte contemporáneo: Los espacios alternativos a las nuevas capitales. (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)”, *Hacia otra historia del Arte en México: Disolvencias (1960- 2000)*, Tomo IV, CONACULTA, México, 2001, p. 158- 159.

¿Cómo funcionó la censura dentro de estas nuevas visualidades y cuál fue su relación con el poder? A pesar de la apertura, fomentada entre otras cosas por los artistas, paradójicamente la década noventa está marcada por la ambigüedad y contradicción, por un lado, desde el poder y para tratar de evitar su inminente colapso, no sólo se crea el CONACULTA, detrás de su construcción vendrían las convocatorias a las becas culturales, instaurando con ellas una cooptación hacia el medio artístico.⁸ Por otro lado, la resistencia y el mantenimiento del *status quo* crearon tensiones que el Estado no pudo contener; en este caso, en vez de un enfrentamiento, el poder ya fuertemente diluido generó filtraciones donde se afirmaron estas subversiones en el arte. “El arte de los noventa se centra más en las estéticas de la disolución y de simulación... que centraba su atención en los problemas de la representación y la autoridad”.⁹

La importancia de esta generación deviene, no sólo de su actividad alternativa, sino en la anagnórisis de una nueva *episteme*. “Así la irreverencia, lo marginal, la crítica a las instituciones, la diversidad sexual, el cuerpo y la violencia conformaron el repertorio artístico de los discursos alternativos. Temas como la pobreza, la miseria y la violencia se conglomerarían bajo la mirada externa de la marca nacional”.¹⁰ Pero donde el Estado falló para controlar esta nueva discursividad, la sociedad fue la que se asumió como reguladora de estas narrativas.

Algunas de estas noveles propuestas vieron mermada su libertad de expresión¹¹, tanto en la Ciudad de México como en el interior de la República, lo que resulta interesante, ya que por lo menos en la capital los espacios se estaban “liberando”. Así, durante años se comentó que la policía irrumpió en la galería “La Panadería”, en 1996, por la muestra

⁸ Cfr. José Agustín, *Tragicomedia mexicana III: La vida en México de 1982-1994*, Ed. Planeta, México, 1998, p. 259-60. Y Hernán Terrazas, “Los 90, el arte y sus detonadores”, *Diario digital UNAM*, página de internet: <http://www.cultura.unam.mx/index.html?tp=articulo&id=3064&ac=mostrar&Itemid=&ct=307&titulo=los-90-el-arte-y-sus-detonadores&espCult=muac>, México 30 octubre del 2011, consultado el 15 agosto de 2012.

⁹ José Luis Barrios, “Los descentramientos del arte contemporáneo”... *op.cit.*, p. 175.

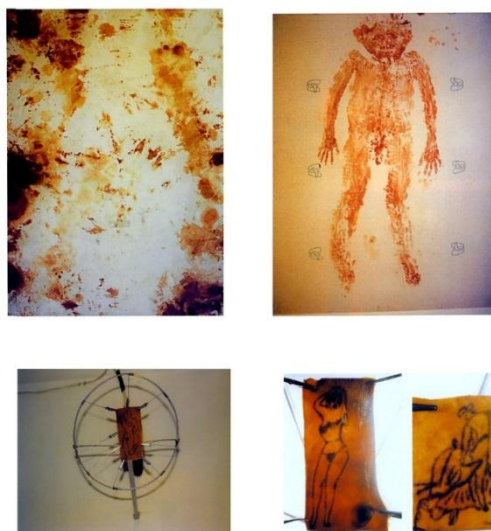
¹⁰ Mariana David, “Necropsia: Historiando al colectivo SEMEFO”, *SEMEFO: De la morgue al museo 1990-1999*, Ed. El Palacio negro/ UAM, México D.F., 2011, p. 16.

¹¹ Mucha de esta censura se realizó en el interior de la República debido, entre otras cosas, a que estas gubernaturas estaban dirigidas por el Partido Acción Nacional, en la Cd. de México se reportó las amenazas hacia los editores de la revista “Pelos de Cola”, el retiro de la obra/ espectacular “Ceder es extinguirse”, así como las protestas de los conciertos de Madonna en 1993 y Marilyn Manson en 1997, La obra de teatro “cuatro equis”, enfrentó muchas veces la cancelación del espacio teatral y funciones por “recomendación” de la “sociedad civil”, y/o algún funcionario menor ya que su título “sugería” una obra pornográfica.

Dermis, consistente en tatuajes tomados de cadáveres de la morgue¹²; y el retiro de la obra *¡Oh Santa bandera!*, en el Museo del Chopo en 1997, de Nahum Zenil, donde “se autorretrata de espaldas al espectador, inclinado, desnudo, mostrando el culo de frente, y con la bandera sodomizándolo”.¹³



¡Oh santa bandera!, 1997.



Dermis, Fragmento, 1996.

¹² Vania Macías, “*Espacios Alternativos de los Noventa*”... *op. cit.*, p. 368.

¹³ Iris México, “Arte y símbolos patrios I”, *Escáner cultural*, revista virtual, núm. 71, Año 7, Abril 2005, Santiago de Chile, <http://www.escaner.cl/escaner71/iris.html>, consultado el 26 de febrero de 2007.

3. El cuerpo en los casos de SEMEFO y Nahum Zenil

Convergencias

La “antiestética”¹⁴ noventera dislocó el orden representacional reescribiéndolo, formándose así una (*o*) *posición cultural* sobre el presente, que negó un dominio estético privilegiado. Dentro del cruce generacional, ubicamos la producción de Nahum Zenil y del grupo SEMEMFO, quienes lograron desestabilizar desde su producción artística el modo de ver (*único*) generado por el sistema hegemónico. Esto no quiere decir que estos artistas hayan querido provocar gratuitamente, lo que planteaban era una inquietud estética y estilística que respondía al contexto cultural de apertura que se dio en los años noventa en la ciudad de México.

¿Cuál es la retórica empleada por SEMEFO y Zenil al hablar del cuerpo? Ambas propuestas mostraron en su momento *lo que es* y, sobre todo, *lo que no se quiere ver*, es decir, la negación hacia ciertos agentes sociales. Sus representaciones, aparecieron como testimonio del convulso panorama ciudadano noventero, reiterando el vínculo entre el cuerpo individual y la sociedad. Por un lado, SEMEFO propone a partir de la violencia, la disolución corpórea (en la segunda etapa de este colectivo). En Nahum Zenil observamos, que su autorreferencialidad, es el testimonio dónde se cuestiona la identidad (homosexual) con una evidente carga erótica. El referente al que recurren estos artistas siempre “ha estado ahí”, evidenciando estas presencias. *Dermis* y *¡Oh Santa bandera!* son el resultado de estas reflexiones, y ante estas dos realidades, la presencia del *Otro* desequilibra la armonía inicial del espectador. Estas obras subvierten ya que no responden, no atienden, ni reproducen las normas de representación tradicionales, al dislocar el tabú representacional con la sodomía y la muerte, ampliaron el campo de lo posible.¹⁵

¹⁴ La *Antiestética* es utilizada por esta autora como una *posición cultural* sobre el presente que también señala una *práctica* que es sensible a las formas culturales engranadas en una política o arraigadas en un ámbito local, es decir formas, que niegan la idea de un dominio estético privilegiado. Ríán Lozano, *Prácticas culturales anormales...*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁵ El tabú implica la eliminación o supresión, y su referente está directamente relacionado con lo no deseado por una cultura determinada. La transgresión de uno o varios límites no sólo corresponde directamente con la noción de tabú, sino que se vincula con los mecanismos de control y obediencia, que van a evitar elementos y circunstancias peligrosas con el fin de proteger al individuo y a la sociedad en su conjunto. El tabú tiene, por tanto, dos dimensiones. Por un lado está el *tabú negativo* que origina ritos de *marge* (marginación) y de defensa; por otra, el *tabú positivo*, que da lugar a ritos

La utilización corpórea en SEMEFO y Nahum Zenil, responde a una necesidad que viene desde los años sesenta, cuando el cuerpo en el arte se convirtió en lugar de reivindicación social. En la década de los noventa, el cuerpo es utilizado como soporte simbólico, proponiendo una solución a la normatividad convirtiéndolo en receptáculo de demandas políticas y sexuales.

El cuerpo es el centro de las estrategias narrativas que se establecen en las artes visuales, ya que es la sede de la experiencia sensorial, que permite la construcción y reconstrucción de significados... El cuerpo se convierte en el centro ficticio del fenómeno artístico: por medio de sus experiencias simultáneas y a menudo contradictorias a la experiencia colectiva e individual, por medio de la modulación histórica de los significados y relaciones jerárquicas entre las diferentes formas de identificación corpórea y, por medio de los diálogos intersubjetivos que se establecen entre el espectador y el creador, crítico y lector, lector –espectador. Es a la vez la condición en que se fundamenta la creación artística y el objeto de análisis. Esta reflexión sobre la corporeidad es sumamente relevante para el estudio del arte mexicano de finales del siglo XX, no sólo por la importancia de la representación el cuerpo humano para el *corpus* artístico de estos momentos, sino porque la representación del cuerpo juega un papel central en las construcciones teóricas de la identidad social.¹⁶

Para estos artistas el sexo y la muerte ofrecían mayor potencial estético y poético. Mostrándose con un mayor grado de explicitud ambas reflexiones dislocaron los códigos tradicionales representacionales del cuerpo. Uno y otro cuestionan y denuncian situaciones alienantes, donde su tratamiento corporal es no sólo violentado sino violento. A través del cuerpo manifiestan su propia vulnerabilidad, poniendo de manifiesto la tesis foucaultiana del cuerpo como producto de la acción tecnológica del poder.

Podemos “localizar” al cuerpo como “origen” del poder y en cuanto tal, como sujeto de múltiples estrategias de disciplinamiento. Michel Foucault comenta que: Si el poder hace blanco del cuerpo es porque existe una red de bio-poder, de somatopoder del cual nos reconocemos y nos perdemos a la vez. Y es a partir de un poder sobre el cuerpo como un saber fisiológico, orgánico que ha sido posible su domesticación, utilizando

activos en los que se transgrede ritualmente el tabú. El tabú no puede “ser un peligro” sino que es, en cierto número de casos, un medio para preservar el peligro... El tabú se manifiesta y opera en gran número de ámbitos de la cultura y de la sociedad y, sin duda, en los más determinantes, existen actos tabuados, personas tabuadas y palabras tabuadas. Es decir, ciertos alimentos, el contacto con personas importantes, con cadáveres, con individuos que están en los márgenes de la sociedad o en transición social, ciertas relaciones sexuales y algunos objetos son peligrosos y por lo tanto tabú. En Adolfo García Martínez, “El tabú: una mirada antropológica”, *El tabú: la sombra de lo innombrable y contaminante*, Ed. Ocho y medio, Madrid 2005, p.144.

¹⁶ Karen cordero Reiman, “La invención de las neoindenticidades mexicanas: estrategias modernas y posmodernas”, *Hacia otra historia del arte en México: Disolvencias (1960-2000)*, Ed. CONACULTA, México, 2004, p.61.

para ello un conjunto de instituciones, reglas, *disciplinas*, aparatos, así como relaciones de fuerza donde el cuerpo se imbuye en relaciones de poder y dominación, esta materialidad hace aparecer el cuerpo social. Pero, desde el momento en que este ha producido este efecto, en línea misma de sus conquistas, emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder, la salud contra la economía, el placer contra las normas morales de la sexualidad, del matrimonio, del pudor. Y, de golpe, aquello que hacía fuerte al poder se convierte en aquello por lo que es atacado.¹⁷ El cuerpo se convirtió en el centro de luchas entre las instancias de control y su liberación, sirviendo como modelo para simbolizar cualquier frontera precaria o amenazada. Así, los restos humanos y la sodomía forman parte de ese *marge*¹⁸ corporal.

Con *Dermis* y *¡Oh Santa Bandera!* se acentúa un individualismo, donde el carácter ritual, sacrificial y sagrado, profundizó en la consideración social del cuerpo, atacando tabúes y censuras moralistas fuertemente arraigadas e incluso institucionalizadas, enunciando lo que Foucault llama la capacidad de resistencia a la uniformación de los cuerpos y su disciplinamiento. Así, parte del impacto de estas muestras radicó en desconocer lo que iba a suceder al ser mostradas en público.

La hiperrepresentacionalidad de *Dermis* y *¡Oh Santa Bandera!* interpelaron al espectador generando un *pathos* de lo obsceno, donde ambas expresiones rehúyen a la metáfora. En *Zenil*, mostrando una penetración anal. Sodomía ejecutada no por otro individuo, sino por un objeto (un asta) donde pende al final un lábaro semejante al de México, dándole a esta pintura un carácter de “perversión”. En *SEMEFO* la corporalidad mortuoria, encarnada en tres trozos de piel humanos, magnificada por registros fotográficos de cuerpos en la morgue y por último diez telas/ sudarios, improntas anatómicas de lo que fue un ser vivo, estas piezas al ser sacadas de su “lugar de origen” le da un carácter igualmente “perverso” a esta obra.

¹⁷ Cfr. Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Ed. La Piqueta, Madrid, 1980, p. 104-107, 156.

¹⁸ Adolfo García Martínez en el ensayo “El tabú: una mirada antropológica”, menciona el estado de *marge* como de marginación, pero también como un periodo de tránsito del alma donde el difunto no es ancestro ni tampoco vivo, por lo cual era un ser contaminante y peligroso... *op. cit.*, p. 43.

La realidad presentada por SEMEFO aluden a la clara descomposición social y corrupción insertas en una gran ciudad como la del Distrito Federal. Mientras que en Nahum B. Zenil, se observa su victimización por una “normalidad” que niega al cuerpo diferente en pro de un sistema moral mayoritario. Ambas propuestas se asocian tanto al desbordamiento de los límites como a la conservación del orden, en uno y otro caso se hace patente la vulnerabilidad del cuerpo humano, ya que estas *otredades* revelan una visión desconocida de nuestra propia corporalidad provocando aversión, repugnancia, incomodidad, molestia e incluso horror. Haciendo evidente el cuestionamiento fronterizo entre lo admisible, lo posible y lo reprensible. Las obras de Zenil y SEMEFO son perturbadoras, como explica Arthur Danto:

Se puede hablar, por tanto, de perturbación en el sentido estricto del término cuando las fronteras que separan el arte y la vida se traspasan de una forma que no se puede lograr mediante la mera representación de las cosas perturbadoras, ya que son representaciones y se responde a ellas como tal. Es esta la razón por la que la realidad debe ser, de algún modo, un componente verdadero del arte perturbador y ha de funcionar, en líneas generales, como una realidad en sí misma perturbadora: obscenidad, desnudos, sangre, heces, mutilación, peligro real, auténtico dolor y posibilidad de morir. Y estas realidades han de ser siempre partes integrantes -y no sólo experiencias adjuntas a su producción o recepción- del arte.¹⁹

Percibidas como anómalas, la transgresión del tabú en *¡Oh Santa Bandera!* y *Dermis* es la expresión de un *desorden* o de una *contra-orden*. Al vulnerar estos márgenes los artistas se convirtieron en agentes doblemente peligrosos primero por desbordar un límite y segundo por poner en peligro a los demás. Cuando una representación artística rompe la continuidad narrativa y pone en *crisis la representación*, hacen de la imagen un aspecto de la realidad que no queda más oculto.

¹⁹ Arthur Danto, “Arte y Perturbación” en *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo.*, Pedro A. Cruz Sánchez [coord.], col. Seminarios, Murcia, CENDEAC, 2004, p. 10.

2. 1 SEMEFO/ DERMIS



SEMEFO/ “Dermis”/ galería *La Panadería*/ 1996.¹

“Dermis, una exposición de tatuajes tomados de cadáveres de la morgue, que sólo se exhibió unas cuantas horas, antes de la irrupción de la policía”.²

¹ Teresa Margolles, “Dermis”, *La Panadería 1994- 2002*, Ed. Turner, México, 2005, p. 95.

² Vania Macías, “Espacios Alternativos en los noventa”, *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, IIE- UNAM, México, 2007, p. 366.

2.1 SEMEFO³

Dermis se presentó el 3 de septiembre de 1996 en la galería *La Panadería*, por invitación expresa de Miguel Calderón⁴ a Teresa Margolles.⁵ Esta exposición nació como resultado de la convocatoria a la beca Jóvenes Creadores del FONCA en el mismo año. La *política* de



SEMEFO/ “Dermis”/ Invitación galería *La Panadería*/ 1996.

“La Panadería” era sencilla: dejar que el artista se encargara de todo (organización, difusión y curaduría), como si fueran dueños temporales de la galería. Al respecto, Miguel Calderón comentó: “Nuestras propuestas no eran bien aceptadas y la única manera de llevarlas a cabo, era sin preguntar... Recibimos a mucha gente que se era considerada inadaptada o desagradable y los apoyamos para que pudieran desarrollar sus proyectos”.⁶ Sumada a esta postura, se deben de considerar las siguientes directrices: la ubicación del lugar, que en ese entonces se encontraba en un circuito no cultural, el público asistente a la galería, que estaba conformado mayoritariamente por jóvenes y público especializado.

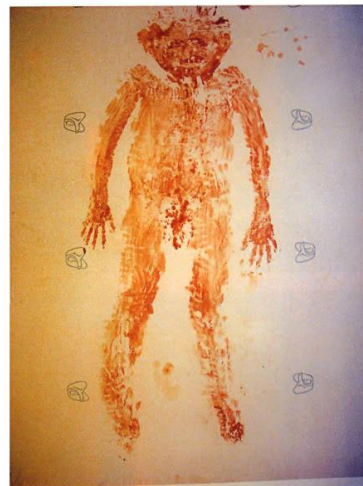
³ Acrónimo oficial del Servicio Médico Forense. El colectivo nació en 1990, en sus primeros años utilizó el *performance* que se caracterizaba por su funcionamiento transgresor, en la segunda etapa sus poéticas transitaban hacia la instalación. Entre sus influencias se encuentran: revistas de nota roja como *Alarma*, el teatro de Artaud, Bataille, Bourroughs, Bacon, el Accionismo Vienes, Joseph Beuys, Gina Pane, La Fura Dels Baus, así como las pinturas del Bosco. Fue su tajante anti-humanismo lo que los diferenció del conjunto de los otros artistas y colectivos del momento.

⁴ Miguel Calderón, artista visual y miembro co-fundador de la galería “La Panadería”.

⁵ Teresa Margolles miembro fundador de SEMEFO.

⁶ Alex Dorfsman, “entrevista a Miguel Calderón”, *La Panadería 1994- 2000*, Ed. Turner, México, 2005, p. 32.

La convergencia de estos factores hizo posible que se llevara a cabo una exposición como *Dermis*,⁷ Conformada por tres partes: la primera, varias fotografías de cuerpos en la morgue; la segunda: diez sábanas impregnadas por fluidos corporales de todas aquellas personas trasladadas al SEMEFO; y la última, de pieles/pinturas:⁸



“recortes de piel tatuadas, trazos que antes fueron portados como

SEMEFO/“Dermis”/ galería *La Panadería*/ 1996.

insignia de individualidad. A modo de timbales, los segmentos de piel estaban hilvanados y extendidos en unos pequeños aros de metal”.⁹ Ambos colectivos conocían los alcances jurídicos que podrían resultar de la exposición, dadas las implicaciones

⁷ La obra itineró después en España en la galería El ojo atómico en Madrid, en El Lucernario en Oviedo; y en La Escuela de Artes y Oficios (fragmento), también en Oviedo, en 1997. Posteriormente fue incluida en la exposición *Las transgresiones del Cuerpo* (fragmento), MACG, Ciudad de México en 1997. *Cuerpos marcados*, Museo de la Ciudad; Querétaro; Galería BF 15, Monterrey 1998. *FIAC*, París 1999. *Arte Sacro*, Museo Laboratorio Arte Alameda, Ciudad de México 2001. Mariana David [coord.], *SEMEFO 1990- 1999. De la morgue al museo*, Coedición El Palacio Negro/ UAM, México, 2011, p. 142.

⁸ Según Teresa Margolles, las epidermis expuestas fueron “donaciones”, Ruth, Rodríguez Taboada. Conversación a Teresa Margolles, MUAC/UNAM, México 30 de junio del 2012.

⁹ Lourdes, Morales Mendoza, *De la oscuridad a la Metonimia. Un ensayo sobre SEMEFO y Teresa Margolles*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2006, pp. 66-67.

legales, éticas y morales que pudieran conllevar extraer, montar y exhibir piel humana.¹⁰ Al respecto Juan Zavaleta¹¹ apunta:

Sí, conocíamos perfectamente las implicaciones legales, y sabíamos también que el “establishment” jugaba un juego de complicidad pues dentro del neo liberalismo, el apoyo al arte era una de las estrategias de gobierno, y nuestra propuesta era tan fuerte que no podía ser ignorada y menos censurada.¹²

La creciente expectativa hacia las presentaciones de SEMEFO, así como el poder de convocatoria que poseían ambos colectivos, logró que a la inauguración asistieran alrededor de 500 personas.¹³ Debido a la gran afluencia de público la policía acudió, posiblemente a petición de los vecinos de la zona, para ver qué sucedía ante la multitud reunida. Sin embargo, nunca llegó a subir a la galería, y mucho menos confiscó parte de la obra. De manera factorial, convergieron varios elementos que alimentaron el rumor acerca de la censura de la exposición: la duración de esta, el contenido de la muestra, los mitos que rodeaban desde ese entonces al grupo, la numerosa concurrencia, todo esto reforzado por la presencia policíaca que sólo acudió para evitar cualquier desorden en la vía pública. ¿Por qué esta especulación censora sobre esta muestra? *Dermis*, utilizaba por primera vez material orgánico, y existía, una cierta incertidumbre acerca de la repercusión de la exposición que: “Según semefo por su contenido podría ser objeto de algún tipo de censura”.¹⁴

Nuestro trabajo a veces es caro, y legalmente riesgoso. No por el material, sino por el costo de sacarlo a la luz pública...Esas sábanas las sacamos directamente de la morgue, pagando una “mordida” (un soborno). Aparentemente son las sábanas de los hospitales en las que envuelven a los muertos sin identificar antes de enviarlos a la morgue. Cuando vimos la acumulación de la sangre sobre las sábanas dijimos: “esto es suficiente”. Y así las expusimos.¹⁵

¹⁰ La disposición oficial prevé el uso de cadáveres sólo para fines educativos. “Capítulo 5 Cadáveres”, *Ley General de Salud*, portal de internet Justicia México, <http://mexico.justia.com/federales/leyes/ley-general-de-salud/titulo-decimo-cuarto/capitulo-v/>, consultado 5 de agosto 2012.

¹¹ Juan Zavaleta miembro del grupo de 1992- 1998.

¹² Ruth Rodríguez Taboada. Entrevista a Juan Zavaleta por internet, Canadá- México 3 de julio del 2012, p. 2-3.

¹³ Ruth, Rodríguez Taboada, Entrevista a Juan Zavaleta..., *op. cit.*, p. 2.

¹⁴ Jimena Acosta Romero, *La panadería 1994- 1996: Un fenómeno sociológico, estético y generacional*, Tesis para obtener el título de Licenciada en Historia del Arte, UIA, México, 1999, p. 12.

¹⁵ Entrevista a SEMEFO (Arturo Angulo, Juan Luis García, Carlos López y Teresa Margolles) en Osvaldo, Sánchez, “SEMEFO: La vida del Cadáver”, *SEMEFO 1990- 1999. De la morgue al museo...*, *op. cit.*, p. 370-75.

Pese a la utilización del material, el único incidente que se reportó fue el comentado por Miguel Calderón y confirmado por Margolles en entrevista: “En el evento que invité a Tere Margolles, nos apedrearon las ventanas unos tipos en una pick- up porque



SEMEFO/“Dermis”/ detalle/ 1996.

les pareció ofensiva su exposición. Recuerdo que la gente veía unas pinturas abstractas y les cambiaba la cara cuando se daban cuenta de que eran sábanas del ISSSTE (sic) ensangrentadas”.¹⁶

La práctica artística del colectivo se inscribe en lo que se podría llamar “narrativas delincuentes”, reflejada en el acción de “sacar” a la muerte

de su lugar de origen, utilizando elementos que han sido violentados, cambiando su estatuto y revirtiéndolo en “eso” que transgrede. Con esta obra inicia la apropiación *cadavérica del cuerpo humano*, utilizando a la institución forense como estudio artístico. Su estética documenta que el cadáver no son sólo restos, más bien que se trata de un *algo*, una *substancia*, donde las pulsiones más fundamentales del sujeto se proyectan, haciendo evidente la disolución de la vida y lo que fue su identidad. Así, la separación muerte/vida se coloca como elemento vital y estético. En este sentido, la “vida del cadáver”¹⁷ está asumida con un registro orgánico, que devela la manera en que convergen las miradas *cargadas* ética, moral y emocionalmente como parte cardinal perceptiva y receptiva de la obra. El colectivo posibilita la mirada donde el cuerpo yerto, deviene en un *nuevo sujeto* artístico y político. Su producción con *Dermis* se

¹⁶ Alex Dorfsman, “Entrevista a Miguel Calderón”, *La Panadería 1994- 2002*, Ed. Turner, México, 2005, p. 32.

¹⁷ La “vida del cadáver” nació como una ironía: en el tema de la instalación se confundían así las nociones de vida y muerte. La obra mostraba en el acontecimiento de la descomposición, la trasgresión del límite de la representación donde se explica por qué el cadáver va más allá de sí mismo, es otra vida, y por qué esta otra vida y sus fluidos le dan un nuevo estatuto a la idea del arte como imagen.

conformó *en y a partir* de esta materialidad, dejando ver una existencia común, pero al mismo tiempo una situación marginal.

El contexto histórico en el que se desarrolló la exposición “la vida del cadáver” es crucial en las poéticas de SEMEFO: los asesinatos de jóvenes mujeres en Ciudad Juárez, el levantamiento zapatista, la desaparición de periodistas, la creciente delincuencia con la terrible consecuencia de la violencia. Y en última instancia, es a principios de esta década que México pasó de un país de tránsito para las drogas ilegales a ser un centro de distribución y consumo. Es esta progresiva violencia y corrupción que deriva de ella, así como su banalización (encabezada por el periodismo televisivo de nota roja), la que el grupo evidencia en sus obras.

Dermis no sólo denuncia la muerte anónima violenta, criticando la apología eufemística que realizaron “los intelectuales posrevolucionarios que le otorgaron un lugar de *honor* al juego con la muerte que legitimó un régimen político autoritario que naturalizó su propia inclinación a pisotear, destrozar y sofocar la vida y proyectó sus propias tendencias en el desdén de los mexicanos por la muerte”.¹⁸ La muerte se convirtió en una imagen de un proyecto estético y una (*re*) formulación de la explotación violenta, abordando, poética y cínicamente, las contradicciones culturales y sociales que los rodearon. A partir de esta obra, el colectivo estableció un diálogo crítico con el arte conceptual y minimalista dominante de su época.

El grupo no evita la muerte, antes bien la exorciza, la utilizan para confrontar la experiencia de la inevitable pérdida. Constatamos con sus obras que la muerte aparece como afirmación de vida. En términos generales, el trabajo con restos humanos se considera algo repulsivo, por un lado las emanaciones secretadas del difunto se consideran una suciedad, y en el caso de las pieles/pinturas de *Dermis* como “fuera de lugar” y, por esta razón, reprensibles.

¹⁸ Claudio Lomnitz, *Ideas de la muerte en México*, [tr.] Mario Zamudio Vega, col. Antropología, Ed. Fondo de Cultura Económica, México 2006, p. 52.

Esto explicaría la supuesta censura hacia la muestra. SEMEFO explota la noción de asco como una costumbre cultural y no como condición biológica. Donde, la violencia se vive como resultado de una política económica puesta por encima del “valor de la vida”. La obra actúa bajo

cuatro directrices: la prohibición alrededor de la muerte, la condena hacia el asesinato, la corrupción y, por último, el contacto con los muertos. *Dermis* aprovechó la corrupción estatal, redirigiéndola para sus fines estéticos. Pero como apunta el crítico de arte Cuauhtémoc



SEMEFO/ *Dermis*/ detalle.

Medina:

Lo más perturbador del arte mortuario no reside en sus imágenes y objetos, sino en las condiciones institucionales que permiten su creación. Estas obras describen la negligencia con que se tratan los restos humanos en los forenses mexicanos y por extensión, la crisis institucional que vive el sistema judicial en su conjunto. Que un artista pueda hurgar en el depósito y tomar fotografías, recoger muestras, utilizar los cadáveres para hacer impresiones sobre telas o moldes de yeso, sugieren la existencia a la relajación de servicios policiales mexicanos. Sus obras exponen con enorme franqueza la situación de ese aparato, al tiempo que son resultado de la complicidad del artista con el mismo sistema. En este sentido su obra es menos una transgresión que un reflejo deteriorado de la ley.¹⁹

Invirtiendo la *praxis* estética *des*-sublimándola, esta obra se centra en el acto mismo de “recuperación” de víctimas anónimas de la violencia ciudadana, evidenciando que la muerte es un complemento de un poder que se ejerce positivamente sobre la vida, intentando ejercer sobre ella controles y regulaciones precisas. La singularidad de las sábanas/ sudarios y de los lienzos/ tatuajes, le dan una vuelta de tuerca a la noción de “unicidad” tan valorada en el arte. Mientras que los tatuajes forman parte de la expresión generalmente considerada marginal, sus portadores se asocian con

¹⁹ Cuauhtémoc Medina, “Zonas de tolerancia: Teresa Margolles, SEMEFO y más allá”, *SEMEFO 1990- 1999, op.cit.*, p. 31.

regularidad a criminales, reflejando así el tabú que socialmente se tiene de estas personas: Son monstruos sociales incorregibles. Así, “la salvaguarda de la sociedad, reside en matar legítimamente a quienes significan para los demás una especie de peligro biológico. Ejerciéndose un poder sobre el cuerpo... el poder de *hacer* vivir o de *arrojar* a la muerte”,²⁰ justificando la homogenización y control en defensa de la existencia de todos, estas nociones están representadas en las fotografías de los cuerpos en la morgue, las sábanas que ostentaban el logotipo del IMSS²¹, así como de las manchas resultado de la operación extra- artística del técnico forense que en todo momento repite una acción propia de su labor. Indiscutiblemente las siglas de un hospital público vienen *cargadas* de significado, ya que entre otras cosas, reflejan la invasión del poder sobre el cuerpo.²²

Dermis, desborda peligrosamente los límites impuestos por la ley haciendo énfasis en sus condición matérica y de producción, negando la violencia indolora y aséptica presentada en los diarios y la T.V. El grupo no sólo violó las normas sanitarias, sino que transgredió el tabú mortuorio. Para Michel Foucault: “El cuidado puesto en esquivar la muerte está ligado al hecho de que los procedimientos de poder no han dejado de apartarse de ella. En el paso de un mundo a otro, la muerte era el relevo de una soberanía terrestre por otra, singularmente más poderosa. Ahora es en la vida donde el poder establece su fuerza; la muerte es su límite, el momento que no puede apresar”.²³ Esto deviene en el temor hacia ella, ya que se cree que atenta contra el Estado de bienestar, es ese *Otro* que, con su presencia, desequilibra la armonía inicial del grupo.

²⁰ Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad: La voluntad de saber...*, *op.cit.*, p. 128.

²¹ Los lienzos que ostentaban el logotipo de una institución oficial (IMSS): “fueron adquiridas en los tiraderos del mega mercado de Santa Cruz Meyegualco. Las sábanas del IMSS no tienen nada que ver con la morgue”. Ruth, Rodríguez Taboada. *Entrevista a Juan Zavaleta...*, *op.cit.*, 2-3.

²² *Cfr.* Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad: La voluntad de saber*, vol. 1, Ed. Siglo XXI, México, 2011, pp. 130-131, 134.

²³ Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad: La voluntad de saber*, vol. 1, Ed. Siglo XXI, México, 2011, pp. 128-129.

Además, la impureza del cuerpo insepulto es una representación que se encuentra sumergida en un profundo miedo, ya que las pinturas/epidermis se consideraban en estado de *marge*, el cual devendría en fuente de contaminación. Por esta razón *Dermis*



SEMEFO/ *Dermis*/ detalle.

causa animadversión, no sólo extrae al cuerpo de su *zona de origen*, quebrantando el *memento mori* del rito mortuario. Existe la noción de que es ética y moralmente condenable el uso del cuerpo del difunto, porque “el muerto está privado” de cualquier facultad para oponer resistencia, lo cual implica una violación a su paz.

En el plano cultural, la negación hacia la muerte se aborda institucionalmente, salvo en los círculos profesionales, discutir el estado del cadáver es tabú. La condena que recae sobre las personas que se sienten atraídas por un cadáver, “es peor que la infracción de las leyes humanas, es deshonesto, y biológicamente rebaja al delincuente a un estadio inferior”.²⁴ Por último, SEMEFO pulveriza y confronta la noción del “desdén” que los mexicanos sentimos hacia la muerte, cuestionando el “lugar de honor” que los intelectuales posrevolucionarios ayudaron a legitimar.

Contrario a la especulación censora, esta exposición tuvo un gran éxito, desafiando la lógica ¿no será acaso que ese rumor censor, fue una manera de expiación por parte de los asistentes ante la fascinación que causó la obra? Vista por algunos como apóstrofe de corrupción y por otros como complacencia morbosa. “Tal vez opere un mecanismo que nos dice que conocer la verdadera violencia es un ético acto de compromiso con la humanidad, pero que contemplarlo en la ficción es algo reprobable, ya que nos movemos en los terrenos del placer estético”.²⁵

²⁴ Hans, Von Hentig, *Estudios de psicología criminal: El hombre necrotropo...*, op. cit. p. 125, 138.

²⁵ Roberto Cueto, “ARS moriendi: Breve historia de la representación de la muerte en el cine”. *Tabú: la sombra de lo innombrable y contaminante*, Ed. Ocho y medio libro, Madrid, 2005, p. 46.

Esto es lo que se cuestiona SEMEFO a partir de *Dermis* y obras posteriores: al desarticular el orden representacional, el colectivo nos confronta con la fascinación de esa pulsión escópica²⁶ de imágenes reales de violencia y muerte. Es esta mirada que se sustenta en el tabú la que descubre que resulta empobrecida si no implica una condena ética.

Mientras que la enunciación del cuerpo por parte del grupo SEMEFO, se observa desde la disolución corpórea, donde denuncia la violencia y la corrupción insertas en la sociedad mexicana, en el artista Nahum B. Zenil²⁷ su expresión procede de la representación pictórica del yo, marcado por la diferencia sexual.

²⁶ Por pulsión escópica se entiende: El impulso irrefrenable a no apartar la mirada, a ver cuanto más detalle y profundidad, mejor. Cfr. Germán L. García. "Cuerpo, mirada y muerte". Paula Croci, Alejandra Vitale (compiladoras). *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Ed. ABRN Producciones Gráficas, Buenos Aires, 2000, 160-161.

²⁷ Nahum B. Zenil nació en el estado de Veracruz en el poblado de Chicontepec en 1947. Sus pinturas son de carácter documental, y configuran una especie de diario inagotable, en ellas él es casi el único personaje.

2.2 ¡Oh Santa Bandera!

Con motivo de la XI Semana Cultural lésbico- gay realizada del 18 al 27 de junio en el Museo Universitario del Chopo¹ en 1997, Nahum Zenil presentó su obra *¡Oh Santa Bandera!*, tríptico vertical de gran formato realizado *ex profeso* para la muestra. Constitutivamente la primera parte de la pintura, vista de arriba hacia abajo, corresponde a la bandera creada por el pintor jalisciense Enrique Guzmán. En la segunda imagen se muestran dos pequeñas palomas portando en sus picos los nombres de ambos artistas, y por último está el autorretrato de Nahum Zenil sodomizado por el asta de una bandera.

Un día dentro de la muestra, el artista se acercó a leer las opiniones vertidas en el libro de visitas y se irritó al leer:

“Nahum B. Zenil, autor de Oh Santa Bandera, ojalá y te coloquen en el mástil como en tu obra. ¡Pinche apátrida y amátrida!”²

La simple alusión a un símbolo *semejante* a la bandera nacional, insertado en una obra de contenido claramente homosexual, provocó una airada reacción, exaltando los *ánimos patrióticos* lo suficiente como para amedrentar a la directora del Museo del Chopo, al coordinador de la Semana Lésbico- Gay, así como al artista, culminando en el retiro de parte del tríptico. La bandera presentada por Guzmán y por Zenil modificó la recepción de la obra, al generar una controversia sobre la reapropiación de los símbolos nacionales y su utilización en una expresión artística de corte sexual.



Nahum B. Zenil/ “¡Oh Santa Bandera!”/ 1996.

¹ El Museo Universitario del Chopo se fundó en 1975 bajo tres ejes rectores: Ser un museo de artes visuales, un foro de divulgación de la cultura académica y un espacio para grupos marginales y manifestaciones de la contracultura o de las minorías sociales. El museo fue el primer éxito de la Universidad en sacar la cultura universitaria del campus.

² Renato Ravelo, “Semana Lésbico- Gay: Por amenaza velada, Zenil descolgó parte de su obra en el Chopo”, sección cultura, *La Jornada*, México 24 julio 1997, p. 27.



Detalle de obra.



Enrique Guzmán/ "¡Oh! Santa Bandera"/ 1977.



Nahum B. Zenil/ "¡Oh Santa Bandera!"/1996.

De manera hiperbólica, Nahum Zenil no sólo se reapropia de la bandera de Guzmán, también de la carga discursiva que ésta detenta, confrontando al público con la discordia entre el comportamiento social (sobre todo de la disidencia sexual) y la horizontalidad discursiva del Estado. Esta configuración representacional fue la que provocó que la pieza fuera retirada de la muestra. Pero, aunque la intención del artista hubiera sido *antipatriota*, esta postura también habría representado una posición política.

“Según los vigilantes del museo, agentes de la Procuraduría General de la República acudieron por la mañana a dejar la “advertencia” de que enviarían “escritos” tanto a la directora del museo, Lourdes Monges, como al coordinador de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, Gonzálo Celorio. Aunque no especificaron qué tipo de papeles, éstos estaban relacionados con la obra de Nahum Zenil”. Dos días antes, asegura el coordinador de la Semana Cultural Lésbico Gay, José María Covarrubias, a él le tocó ver circulando por la exposición a un sujeto sospechoso con “pelo corto, cuerpo de judicial, de traje, lente obscuro y uno de esos aparatos para comunicarse” (*walkie talkie*). Zenil conoció la advertencia de los supuestos judiciales justamente en el momento en que llegaba la directora del Museo Universitario del Chopo a las instalaciones. Entre ambos decidieron descolgar la parte del tríptico del autorretrato, aunque les quedó la duda si la molestia era por utilizar los colores de la bandera nacional y un grito en lugar de escudo.³

Para el viernes 20 de junio a las 18:45 hrs. aproximadamente, a los dos días de ser montada, fue retirada una parte del tríptico ante la visita de elementos de la Procuraduría General de la República (PGR), que consideraron que la obra atentaba contra la bandera.⁴ Bajo el argumento jurídico sobre la utilización de los símbolos patrios se amedrentó a las autoridades del Museo del Chopo, quienes junto con el artista omitieron el autorretrato y las palomas con los nombres de ambos autores. Aunque en México existen leyes que protegen los símbolos patrios,⁵ estas mismas leyes especifican las características y disposiciones que estos símbolos deben detentar.⁶ Existe en esta obra un fuerte discurso subversivo por parte de Zenil, que deviene en contradicciones y

³ Renato Ravelo, “Semana Lésbico- Gay... *op. cit.*, p. 27.

⁴ s/a, “Piden restituir en su totalidad la obra ¡Oh! Santa bandera de Nahum B. Zenil”, sección el correo ilustrado, *La Jornada*, México 25 de junio de 1997, p. 2.

⁵ Ver. Artículo 191 del *Código Penal Federal*, “Delito de agravio a los símbolos patrios y la libertad de expresión”, *Serie de Crónicas relevantes del Pleno y las Salas de la Suprema Corte de Justicia de la Nación*, Amparo en revisión 26767 2003, texto consultado en internet, en la pág. http://www.scjn.gob.mx/Cronicas/Cronicas%20del%20pleno%20y%20salas/cr_del_simbolos.pdf, México, 2006, consultado el 6 de agosto 2012, p. 5.

⁶ Ver. Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno Nacionales, Artículo 2 del *Decreto: Ley sobre las características y uso del Escudo, la Bandera y el Himno Nacionales*, Secretaría de Relaciones Exteriores, texto en internet. http://embamex.sre.gob.mx/espana/index.php?option=com_content&view=article&id=66&Itemid=54, fecha de publicación de 03 agosto de 2003, fecha de consulta, 13 de marzo de 2012, p. 1.

posicionamientos al emitir un juicio con respecto a ella. En relación con los símbolos patrios Nahum Zenil comenta:

Aunque mi obra, algunas veces, parezca sacrílega está hecha con el mayor respeto, tampoco entiendo por qué hay esa limitante para juzgar una obra que tiene los colores o símbolos patrios: la bandera, el águila; los colores verde, blanco y rojo. Debería existir la libertad para que cada quien los utilizara sin prejuicio ni censura de ningún tipo. Si yo lo hago es por la necesidad de decir algo del país.⁷

¿Por qué se consintió retirar parte de la obra? Desafortunadamente cuando entrevisté al maestro Nahum Zenil solo comentó que la decisión de retirar el tríptico la tomaron la directora y él, pero sin ahondar en más.⁸ La nota de prensa refiere: a los implicados en este caso “les quedó la duda si la molestia era por utilizar los colores de la bandera nacional y un grito en lugar de escudo”.⁹ Aun así se decidió descolgar la sección del tríptico correspondiente al autorretrato del artista.

Evidentemente, el desmontaje de *¡Oh Santa Bandera!* correspondió a la representación de la penetración anal de la obra. La obra desborda el orden representacional del retrato masculino mexicano¹⁰ al mostrar abiertamente un acto sodomita, magnificado por un asta del que pende la bandera utilizada por el pintor jalisciense Enrique Guzmán. La (re)interpretación de un elemento unido no sólo a la vida cívica mexicana, y a la trayectoria de Guzmán¹¹, fundamenta una sinergia. Al no eludir su abierta homosexualidad subvirtiendo el concepto *normalidad*, entendida ésta como heterosexualidad.

¡Oh Santa Bandera! no es la única obra de Nahum que utiliza la simbología patria. Obras como *Yo también soy mexicano* y *Prisionero III* dan cuenta de esta reiconificación, develando que la forma en que la sociedad se relaciona con los símbolos patrios es sumisa, respondiendo a lo que Foucault llamaría la inserción del poder en el cuerpo. La obra de Zenil tiene un alto contenido político, en *¡Oh Santa*

⁷ Verónica Flores Aguilar, “Mi obra, búsqueda incesante para no sentirme solitario: Nahum B. Zenil”..., *op. cit.*, p. 2.

⁸ Un acercamiento con la ex- Directora del museo Lourdes Mongues no fue posible, y el ex –Coordinador de la Semana Lésbico- Gay, José María Covarrubias, falleció en el 2003.

⁹ Renato Ravelo, “Semana Lésbico- Gay”..., *op. cit.*, p. 27.

¹⁰ Silvia Navarrete Bounzard, “El cuerpo erótico: desnudo y pudor en el arte mexicano”, *El cuerpo aludido anatomías y construcciones*, texto consultado en internet <http://www.cnca.gob.mx/cuerpo/t11.html>, 12 marzo 2007.

¹¹ Sobre Enrique Guzmán, el maestro Alberto Manrique escribiría: Enrique Guzmán, dios suicida, el primero que usó en sentido negativo o ambivalente los adorados valores del mexicano medio y lo redujo a su dimensión de elemento catártico de una conciencia mal digerida. Alberto, Manrique Jorge, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, col. Lecturas Mexicanas, CONACULTA, México, 2000, p. 67.

Bandera! proyecta dualidades como inclusión/ exclusión, identidad/ disonancia, diversidad/ homogenización. Al detentar la bandera de su colega capitalizó su alteración iconográfica añadiendo un nuevo concepto de normalidad, focalizando la discordancia entre la *realidad* nacional y la *versión* oficial de tal realidad.

La obra se desdobra de lo privado a lo público. Por un lado la utilización de una bandera “*localiza*” a Zenil en un cuerpo social previamente constituido, pero al mismo tiempo refleja una desnacionalización, un no reconocerse dentro de una cultura dada, rechazando al igual que Guzmán, lastres formativos. La reconversión simbólica expresa en ambos artistas un malestar existencial, victimados por la normalidad, los *diferentes*, “que corren en los intersticios de la sociedad, perseguidos pero no siempre por las leyes, encerrados pero no siempre en prisiones”.¹²

De manera coercitiva la conducta sexual disidente se ha descalificado moralmente, y esta represión ha estado respaldada a través de aparatos jurídicos, condenas religiosas, omisión, estigmatización sanitaria, burlas así como agresión física y linchamiento moral que ha funcionado como “una condena de desaparición, pero también como orden de silencio, afirmación de inexistencia y comprobación de que todo eso nada hay que decir, ni ver, ni saber”.¹³ Nahum Zenil al representar una escena de sodomía, desarticula una construcción social del imaginario homosexual. La representación que se ha hecho del hombre homosexual en México se ha esgrimido como símbolo del *no-hombre*, deviniendo en la negación de la masculinidad, contribuyendo de esta manera a la conformación, definición y autoimagen de *el hombre*. ¿Por qué el acto de la penetración está tan cargado simbólicamente? La penetración en general, y sobre todo la anal, implica que la superficie corporal es atravesada.

La sodomización, significa un no seguir las normas, ilustra perfectamente una fantasía de dominación agresiva. Hay uno que penetra y otro que es penetrado, hay un miembro y un agujero... la penetración anal es un tabú porque: es la manifestación de un sexo ateo, relacionado por la sociedad católica con la homosexualidad, un sexo que ignora la meta de la reproducción y, por lo tanto, es sacrílego.¹⁴

¹² Michel Foucault, *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*, Ed. México siglo veintiuno, México D.F., 2011, p. 40.

¹³ *Ibidem*, p. 8.

¹⁴ Sergi Sánchez, “Trailer para amantes de lo prohibido o apuntes sobre Saló, tabús y censura”, *Tabú la sombra de lo prohibido innombrable y contaminante*, Ed. Ocho y medio, libros de cine, Madrid 2005, p. 312.

No sólo eso, ya que el ano nos relaciona con nuestros propios desechos, con lo que nuestro cuerpo rechaza, con lo que muere de nosotros mismos. Así se crea un temor de contaminación hacia la penetración, un hombre queda contaminado y deshonrado si es penetrado. La penetración es una transgresión de los límites del cuerpo en un sentido tanto físico como simbólico. El sexo homosexual implica una inversión en el orden que “presupone la existencia de algo impuro donde el participante activo está cometiendo un acto ofensivo y hasta delictivo en contra del pasivo, el cual es mayormente perseguido debido a que se le considera el peor de los pecados por la intención implícita de querer parecerse más a una mujer”.¹⁵ En el comportamiento sexual solo existe un rol al que se valora: el ser activo, dominante, el que penetra y ejerce así superioridad.

El ano del hombre debería ser un espacio cerrado, y al violarse esta frontera se crea un cambio del “yo” que es penetrado, *revirtiéndose* de esta manera en el rol pasivo que se asocia a la falta de poder. La transgresión del margen corporal, anal en este caso, trae contaminación del exterior al interior y viceversa. Michel Foucault explica que: “al cuerpo de la sociedad se le va a proteger de una manera casi médica: se van aplicar recetas terapéuticas, tales como el control de los contagiosos, y la exclusión no sólo de los delincuentes, sino de los “degenerados” (que en este caso serían las minorías sexuales como gays y lesbianas)”.¹⁶ La idea de contaminación se desarrolla para mantener tanto a hombres como a mujeres en las funciones claramente definidas, cualquier desvío de esta norma es prontamente castigado.

Así, mientras que la ley jurídica establece los actos en dos tipos: los permitidos y los prohibidos, el pensamiento mítico- donde el tabú encuentra su lugar- por el contrario, establece una clasificación de las cosas. Pero las clasifica no en buenas y malas sino en sagradas y no sagradas... La prohibición jurídica sólo afecta a los actos. Desde su punto de vista, los objetos son, en sí mismos, neutros. Lo permisible o penalizable son los actos que en relación con ellos pueden tener lugar. En el contexto simbólico en el que el tabú encuentra su lugar sucede todo lo contrario: lo sustantivo, lo esencial, no es el acto sino el objeto. Si cierto tabú prohíbe cierto acto, así por ejemplo mirar o tocar cierto objeto, ello no se debe a la índole del acto, sino a la del objeto. En otros términos: no hay actos en sí mismos tabú: lo que hay son objetos tabú. Y por eso, porque ciertos objetos son tabú, ciertos actos que tienen que ver con ellos quedan proscritos... La violación

¹⁵ Cándido la Villa Zaragoza, *La homosexualidad: Una forma de Expresión Sexual, Social y Cultural*, Facultad de Psicología, UNAM, México, 1977, p. 32- 33.

¹⁶ Michel Foucault, *Poder y Cuerpo, Microfísica del poder*, Ed Piqueta, Madrid, 1979, pp. 104- 109.

de la ley -la infracción- está totalmente prohibida, existen momentos en que la violación del tabú: la transgresión - el concepto de Bataille- debe tener lugar.¹⁷

En esta obra Nahum Zenil utiliza su representación corporal como portador simbólico de su identidad sexual, reflejado en la postura presente en la obra, asegurándose que su rostro sea claramente *identificado*, y donde la representación de este “yo” subyace en el encuentro, en la confrontación desafiante con el otro que al ser impactado lo hace ir más allá, forzando al espectador a cuestionar la continuidad cultural y narrativa que supuestamente constituye la esencia del mexicanismo. *¡Oh Santa Bandera!* se nos muestra desde un posicionamiento claramente sacrificial, exhibiendo la violencia misma del acto de penetración, más que como una escena de pasión y goce, pues la penetración es en sí misma una forma de agresión, de invasión del cuerpo del otro, de violación de la frontera del yo.

La violencia en el acto sodomita de Nahum Zenil revierte el objeto del deseo y lo convierte en una irrupción del tercero excluido.¹⁸ El carácter bidimensional y estático de la imagen contrasta con su fuerza emotiva que “más que limitarse a mostrar la construcción social sobre la homosexualidad, obtura el nivel perverso del deseo como pulsión sobre la que se erige el espacio obsceno del erotismo y el poder en la sociedad mexicana”.¹⁹ La penetración anal es catalogada como un acto de violencia, enunciando que ésta es incompatible con la igualdad. Esta idea se refuerza con la imagen de la bandera de Enrique Guzmán, expresando la presión social a la que está sometida esta comunidad, pero a la vez juega con la idea de sometimiento, de posesión del - o por - el otro, estado de indefensión enaltecido aún más por la representación de un Zenil sin brazos. El tema de la sumisión caracteriza a la obra como un *coming out* simbólico, que

¹⁷ Jesús González Requena, “El ideal ilustrado y el fin del tabú”. *Tabú la sombra de lo innombrable... op. cit.*, p. 228-229.

¹⁸ El principio del tercero excluido en la lógica aristotélica declara que: todo tiene que ser “A es B” o “A no es B”, es decir, en el principio del tercero excluido es preciso reconocer que una alternativa es falsa y otra verdadera y que no cabría una tercera posibilidad. Tomado de Elisabetta DiCastro Stringher (coordinadora), “El principio del tercero excluido”, *Conocimientos Fundamentales de Filosofía*, vol. 1, UNAM, México 2006, versión electrónica: <http://www.conocimientosfundamentales.unam.mx/vol1/filosofia/m01/t01/01t01s02c.html>, consultado el 05 enero, 2014.

¹⁹ José Luis Barrios, “El lugar sin límites y mil nubes de paz cercenan el cielo, amor jamás acabarás de ser amor. Símbolos y desterritorializaciones de la mirada: Deseo y representación del cuerpo homosexual en el cine mexicano”, *XXIX Coloquio internacional de Historia del Arte; Miradas disidentes géneros y sexo en la historia del arte*, IIE, UNAM, Puebla- Puebla, 2007, p. 176.

llevó al terreno pictórico aquello que ha sido objeto de severa condena, al mismo tiempo que se muestra como un acto violento contestatario. *¡Oh Santa Bandera!* es abiertamente provocadora, exhibe antes que ocultar bordeando el límite con la pornografía. El acto sodomita en esta obra aparece no como una perversión, sino como una reconfiguración, rechazando la práctica alienada del *deber ser* moral/ pudoroso impuesto por la *tiranía de la mayoría*.

La obra hecha por la borda el sitio privilegiado del orden patriarcal. El Estado representado por la bandera de Guzmán se nos muestra como un padre agresivo que se desentiende de la suerte de su hijo, mostrándose demasiado presto a alejarse para no descubrir “algo” que pueda sacudir su mentalidad, y negándole el reconocimiento a manos de este patriarca/ estado/sociedad.

El trabajo autorreferencial de Nahum Zenil deviene en potencia como un “marco escenográfico” que acentúa la fría exposición de los hechos. A pesar de la frontalidad de la obra, su aproximación carece de placer *voyeurístico*, ubicando al espectador en una intimidad incómoda. Así, la penetración de ese lugar tan vulnerable, y para algunos intocable de la masculinidad, el ano, yuxtapone lo *homoerótico* con lo políticamente incorrecto. La desnudez de Zenil en *¡Oh Santa Bandera!* equivale a un desamparo, como una traducción simultánea de su desprotección, haciéndose vulnerable a la mirada y consideración de los demás. Se revela no como diferente, sino como *territorio de diferencias*, divergencias que constituyen *un todo* y que pretenden sensibilizarnos hacia la inclusión de la otredad. La sinergia en estas obras cuestiona no sólo la subversión del tabú representacional por parte del artista “al transgredir las leyes no escritas de lo que se considera obsceno, sino la responsabilidad del espectador. Freud fue el primero que habló de la censura del súper- yo, que actúa como guardián moral influido por las convenciones de su cultura”.²⁰ *¡Oh Santa bandera!* esboza una condena hacia el anonimato en el que el homosexual se suele ocultar como medida precautoria, elisión que contrasta con la explicitación del acto sexual. Su obra saca a la luz el tema que reclama si no aceptación, sí visibilidad.

²⁰ Sergi Sánchez, “Trailer para amantes de lo prohibido o apuntes sobre Salò, tabús y censura”, *Tabú la sombra de lo prohibido innombrable y contaminante*, Ed. Ocho y medio, libros de cine, Madrid 2005, p. 315- 319.

“Si bien el arte, en lo básico, no se determina por las inclinaciones sexuales, sí acepta entrecruzamientos temáticos, como lo ratifica el ámbito de la cultura lésbico- gay con sus cuestionamientos hacia la rigidez institucionalista”.²¹ La imbricación en esta obra, posiciona en el retrato Zeniliano hacia el derecho de hacer la elección sexual por la que se sienta inclinado. Esta retórica que corresponde a la interrogación de su propio ser, consigo mismo, en relación con los demás, y sobre su erotismo. Pero la problemática del sexo y casi todo lo que lo involucra ha estado constantemente presente en el arte. En la actualidad, la difusión de la representación de la sexualidad y la identidad han alcanzado un grado superlativo de tolerancia, siempre y cuando no transgreda algún tabú representacional.

Hoy, a pesar de la diversidad cultural, de las vanguardias artísticas y de la contracultura de los años sesenta; a pesar de las herramientas modernas del conocimiento, llámense psicoanálisis, cultura cibernética o teorías posmodernas, sigue dominando el pudor. Es un pudor ya no tanto social, más bien individual y todavía religioso, que admite gustoso la banalización y la comercialización a ultranza del cuerpo de la mujer, pero que todavía se escandaliza ante la reinterpretación del arte sacro y la aparición de un hombre desnudo en cualquier imagen. El hombre convertido en objeto de deseo sigue siendo en México una afrenta a la moral y a los códigos de representación.²²

Michel Foucault se acerca al tema de la perversión como una sexualidad periférica, abordándolo como parte de las relaciones del poder con el sexo y el placer. La perversión, a fin de cuentas, parece presentarse en grados, lo que confirma lo planteado por Foucault. Si bien la Universidad y el Chopo fueron los lugares “obvios” para la exhibición de la obra de Nahum Zenil y la muestra LGTB, como sabemos debido a que la UNAM se ha mantenido como un lugar de apertura a todo pensamiento, esto no quiere decir que no haya habido cierta preocupación o temor, resultado de las expresiones de y sobre la Semana.

El miedo a la acusación actúa como un termostato sobre cualquier persona. La acusación funciona como un arma de control que sirve para aclarar y fortalecer la estructura. De tal manera que permite que la culpa se adjudique a la fuente de confusión y ambigüedad.²³

²¹ Carlos Monsiváis, “Diez y va un siglo”, *Diez y va un siglo*, libro conmemorativo de los diez años de la Semana Cultural Lésbica- Gay, UNAM, México D.F, 1996, pp. 11-13.

²² Silvia Navarrete, “El cuerpo erótico: desnudo y pudor en el arte mexicano”. *El cuerpo aludido anatomías construcciones*, <http://www.cnca.gob.mx/cuerpo/t11.htm>, consultado el 12 de marzo de 2007.

²³ Cfr. Douglas Mary, *Pureza y peligro: Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, [tr.] Edison Simons, ed. Siglo XXI, Madrid 1973, p. 145, 150.

La acusación en este caso funcionó como se esperaba, provocando el retiro parcial de la obra. La decisión de *censurar* el autorretrato del artista se consideró como falta grave, no sólo por quienes la observaron sino por quienes tomaron la decisión de retirarlo. No es la primera vez que “Nahum Zenil ha debido enfrentar fuertes críticas a sus trabajos por diversos motivos. Su claridad representacional ha tenido que afrontar no pocos intentos de censura, desde clausura de exposiciones, hasta destituciones de directores de museos”.²⁴ Después del retiro de *¡Oh Santa Bandera!* apareció en el diario *La Jornada* una carta firmada por varios artistas e intelectuales en apoyo del restablecimiento de la pintura, que por cierto se volvió a restituir dos días antes de la clausura de la muestra Lésbico- Gay.

La difusión del evento de la semana fue escaso y solo algunos diarios de la ciudad le dieron un pequeño espacio en sus páginas; *La Jornada* fue el principal medio escrito que, bajo la pluma del maestro Jorge Alberto Manrique le dio un espacio mayor. Además, fue el único diario que denunció estos hechos y que publicó la carta de apoyo al maestro Zenil. Si la difusión de la Semana Lésbico- Gay fue escasa, la crítica de arte sobre la muestra es aún más exigua, de nuevo sólo el maestro Manrique en diario *la Jornada* escribió sobre la pintura: “agrega un punto a la fuerza y a la delicadeza de su obra”.²⁵ Eduardo González Rivera en *El Día*, y Antonio Ambriz de *El Financiero* mencionan la muestra pero sólo en términos generales,²⁶ y sobre la obra tema de este trabajo no existe indicación alguna. A todo esto se suma que sólo hasta mediados del 2013 esta obra volvió a exhibirse.²⁷ Además sólo dos publicaciones de las que tengo conocimiento la han reproducido, una de ellas fue el libro conmemorativo de los 15 años de la Semana Cultural Lésbica Gay,²⁸ y posteriormente la revista *Curare: espacio*

²⁴ Santiago Espinoza de los Monteros, Amor distante, Amor cercano. La Pintura de Gustavo Monroy y Nahum Zenil”, *XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México 2001, p. 238.

²⁵ Jorge Alberto Manrique, “Expo Gay en el Chopo”, sección cultura, *La Jornada*, México 2 de julio de 1997, p. 30.

²⁶ Antonio Ambriz, “Inconformidad con aspectos de la semana lésbica- gay”, sección cultura, *El Financiero*, México 12 junio de 1997, p. 64. Eduardo González Rivera, “Inauguraron la XI Semana Cultural del Chopo. Los aspirantes del gobierno temen abordar el tema lésbico- gay”, sección cultura, *El Día*, México 20 de junio de 1997, p. 25.

²⁷ *¡Oh Santa Bandera!* Se presentó con motivo de la exposición “Pulso Alterado. Intensidades en la colección del MUAC y sus Colecciones Asociadas” inaugurada el 17 de agosto del 2013 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo. UNAM, México D.F. Con una duración de 5 meses, la obra se expuso al parecer sin mayores contratiempos.

²⁸ *Una exposición, varias exposiciones, un tiempo de inauguraciones: 15 años de la Semana Cultural Lésbico- Gay*, Ed. UNAM- Círculo Cultural Gay, México D.F., 2002, p. 74.

crítico para las artes,²⁹ como ya había anotado. Las autoridades del Museo del Chopo dieron todas las facilidades para la exposición y a la posterior restitución de la obra, pero no debemos olvidar donde se encuentra el MUCh: está enclavado en la colonia Santa María la Ribera, lejos de las zonas de mayor afluencia cultural, lo que admite que mucho del público que asiste pertenezca no sólo a especialistas y amantes del arte, sino a vecinos de esta colonia y aledañas, dando a este espacio un halo heterogéneo de personas que van a responder de diferente manera a lo que a este público se le presenta. Al actuar en los bordes de la cultura, el lugar jugó en favor al aprovechar los intersticios de ésta. Este argumento es un arma de dos filos, ya que si bien había una libertad de contenidos, también es cierto, como señala Foucault, que con frecuencia la preocupación moral es fuerte allí donde, no hay obligación ni prohibición.³⁰ Bajo esta óptica podríamos aventurar la hipótesis de que alguno o algunos de estos vecinos fueron los que se sintieron ofendidos al ver *¡Oh santa bandera!* Si bien se debe tomar en cuenta la posibilidad de que los vecinos, de alguna manera, estuvieran “acostumbrados” a ver expresiones alternativas dado el carácter de este museo y su inclusión de heterogeneidades,³¹ estoy convencida que además de todas las implicaciones que tiene recurrir al tema de la sodomización (y que ya abordé arriba), es fundamental recordar que muchas sociedades incluida la de México, se muestran reticentes a mirar con buenos ojos la homosexualidad. Ésta, aunque no se relaciona con el daño a terceras personas o a la sociedad en sí, es condenada por ser contraria a la costumbre de esa cultura, por considerarse pecaminosa e inmoral. Por último, la articulación discursiva en el caso de Nahum Zenil devino en la prohibición de su reflexión estética, que no provino de la autoridad, sino de la comunidad donde se insertó y que las percibió como una ofensa. Él o los quejos confundieron lo erótico, lo pornográfico y lo obsceno (vinculados principalmente con el exhibicionismo y el desenfreno), deviniendo en prohibición de corte moral.

²⁹ Osvaldo Sánchez, “El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización” *Curare*, número 17, enero- junio de 2000, pp. 138-139

³⁰ Cfr. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad, vol. 2 el uso de los placeres*, Ed. Siglo XXI, México D.F., 2011, p. 16.

³¹ Conversación con la Dra. Ana Garduño, México agosto 2013.

CONCLUSIONES

La censura en el arte tiene que ver con un *orden representacional*, es por este motivo que no se puede hablar de censura con mayúsculas, sino que corresponde a cada contexto su (*re*)definición en términos de representación del poder. Al contextualizar podemos observar que existen diferentes órdenes epistemológicos e interpretativos que corresponden a las nociones hablante- oyente, es de esta manera que la censura se ejerce sobre dos elementos: el discurso y la imagen. Y es la circulación de ambos la que hay que suprimir. Aunque la pretensión del arte sea la libertad, está resulta condicionada por el yo- receptor. De esta premisa resulta que: Uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, no puede hablar de cualquier cosa.¹ Para los casos que se analizaron en este ensayo la existencia del mensaje no dependió del nivel interpretativo del espectador, sino de la supresión de la metáfora que fue la que dinamitó el discurso.

Para el contexto particular de México en los años noventa del siglo pasado, la apertura que se hizo desde el Estado, coincidió con el proyecto económico que promovía al país como potencia económica; así algunas de las expresiones que transgredían y/o cuestionaban los límites fueron bien recibidas al darle legitimación a este sistema, sobre todo después del levantamiento en 1994 del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). La “inclusión”² promovida por el gobierno se articuló bajo la premisa: Si, verdaderamente hay que dejar espacio a las expresiones periféricas, esta inserción estaría condicionada en lugares donde se pudieran reinscribir, es decir, alejadas de las zonas de importancia cultural.

¹ Michel Foucault, *El orden del discurso*, Ed. Tusquets, México, 2013, p. 14.

² Como lo mencioné en el segundo apartado de este texto, el gobierno creó instancias como la creación del Museo Ex Teresa Arte Actual que se dedicó principalmente a la exposición y promoción del *performance*, la creación de las becas de jóvenes creadores de la cual el colectivo SEMEFO obtuvo en dos ocasiones, entre otras.

¿Cómo funcionó la censura dentro de las nuevas visualidades de los noventa? Esta naciente generación artística buscó *sus propios* espacios de autenticación, mientras que la “inclusión” gestionada desde la política cultural se relegó hacia la periferia, lejos de las zonas culturales de mayor envergadura y consideradas turísticas. La censura correspondió al reordenamiento del poder Estatal, pero también social e individual. Al hacer concesiones la *tiranía de la mayoría* fue la que se asumió como reguladora de los discursos y funcionó ahí donde el Estado no actuó. Así, la censura no parecería ser otra cosa que el control físico de alguna anomalía. Las representaciones de Nahum Zenil y SEMEFO, correspondieron a este cambio de paradigma sistemático de ideas no sólo estéticas sino culturales, políticas y sociales. Lo que estas imágenes reflejan es una coyuntura de la época en que fueron creadas. Podemos afirmar que en estos dos casos, generó una desestabilización de la mirada en el espectador que percibió como radical aquello que se presentó. Si concebimos el tabú en relación con las representaciones visuales, nos daremos cuenta que éste se mueve contradictoriamente en dos dimensiones, entre la fascinación y la repulsión. Sin duda alguna este sería el caso de *Dermis* y *¡Oh Santa Bandera!* donde el tabú y su transgresión cambian y refuerzan el orden.

Nahum Zenil y SEMEFO, actúan por medio de sus obras en una transgresión, situándonos en la necesidad de preguntarnos el por qué de nuestra incomodidad. Enfrentándonos a nuestros atavismos sociales. Su potencialidad radica no sólo en ese cuestionamiento, deviene además de la noción de impureza obligándonos a recordar y replantear los límites de lo visualmente permitido, sus obras son imágenes de lo real, lo que ni siquiera la ficción hegemónica tenía (o ¿tiene?) el poder de representar y mostrar. En estos casos podemos puntualizar que hay individuos en ocasiones específicas quienes pueden romper las reglas, por desgracia esta irrupción, por lo menos en el caso de Nahum B. Zenil, solo sirvió para la intensificación de mecanismos de defensa, control y conservación del *status quo*, ya que su obra, no se volvió a exponer sino hasta el verano del 2013.³ Aunque en el caso de SEMEFO se podría esperar una reacción igual, en su

³ *¡Oh Santa Bandera!* Se incluyó en la Exposición *Pulso Alterado*, en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo en la Ciudad de México y que se presentó del 17 de agosto 2012 al 12 enero del 2013.

lugar observamos que *Dermis*, no sólo se exhibió en varias ocasiones, incluso se exportó a España, es decir su condición de propuesta marginal hizo que se adueñara del espacio no sólo público, sino institucional.

En ambos casos, la visualidad exacerbada de las obras plantea el siguiente cuestionamiento ¿porque mientras *¡Oh santa Bandera!* se retiró, la obra *Dermis* que parecería legalmente más riesgosa no fue reprobable? Por un lado se deben considerar los lugares en que ambas muestras se presentaron: El Museo del Chopo y la galería La Panadería, ambos espacios se encontraban insertos en espacios residenciales, pero mientras el MUCCh era un espacio con una permanencia mayor, situación que deriva en heterogeneidad en cuanto a público se refiere, y hace de la Semana Lésbico- Gay un “foco” de atención por la llamada “tiranía de la mayoría”, encargada de vigilar y castigar.

Se tiene a bien pensar que un museo está regulado por una política estatal, dado el carácter paternalista de nuestra sociedad, que “por lo menos desde 1921, el Estado tuvo el dominio cuasimonopólico en materia cultural y en todo lo relacionado con el sistema de museos”,⁴ así ha quedado grabado en el inconsciente colectivo que los museos dependen de la partida presupuestal, es decir se mantienen con impuestos. Esto causaría un efecto de “pertenencia” ¿cómo fue posible que en un espacio estatal financiado con *nuestro dinero*, se pueda exhibir un hombre sodomizado por el mástil de una bandera *semejante* a la efigie nacional? El razonamiento es simple, en un espacio creado por un poder fáctico no se puede (o debe) atentar contra el *statu quo* cuando él es el encargado de preservarlo. Aunque el carácter de autonomía de la UNAM, se extiende hacia sus museos, pervive ese sentimiento donde el espacio es de todos y, siguiendo esta retórica, de nadie a la vez.

Mientras que la galería La Panadería era un espacio nuevo que estaba construyendo un público, su concurrencia estaría conformada de manera más homogénea (jóvenes mayoritariamente). Con un fuerte poder de convocatoria, su línea curatorial, así como su abierta (*anti*)estética y desenfadado fue lo que permitió el montaje de *Dermis*. Se conjugan además, la importancia que apenas empezaba a cobrar la colonia Condesa

⁴ Ana Garduño, “Lo privado y lo público: la Sociedad de Arte Moderno y la fundación del Museo Nacional de Artes Plásticas”, Revista digital *Discurso visual*, CENIDIAP, enero- abril, México, 2007, p. 8. Texto consultado en la página de internet. <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne08/agora/agoanagar.htm>, 20 de abril del 2013.

como circuito cultural, los miembros de la galería que permitieron la muestra (artistas todos ellos que comprendieron la importancia de la obra), la duración de la exposición contemplada sólo para un día, ¿hubiera sido diferente si el tiempo otorgado a la muestra fuera mayor? Probablemente sí. Como mencioné en el apartado correspondiente, los artistas Miguel Calderón y Teresa Margolles comentaron que apedrearon los vidrios de la galería “alguien montado en una pick up”. Pero sobre *Dermis*, se debe hacer una acotación, en la antes mencionada galería fue el ÚNICO lugar donde se presentó completa, de toda la itinerancia en la que se incluyó posteriormente, ninguna incorporó las pieles/pinturas. SEMEFO después de *Dermis* no volvió a utilizar de *esa* manera material orgánico.⁵

Michel Foucault menciona: “La provocación, remite al carácter público de la cosa, lo cual va en contra de todos los discursos”.⁶ Pero como se analizó, las muestras estuvieron contenidas en espacios claramente dedicados a mostrar este tipo de representaciones. Así, el efecto “provocación” quedaría automáticamente descartado. De esta manera, la censura corresponde con un *orden ideal* custodiado por un poder ya sea social, estatal, legal, económico y/o político. Esta vigilancia corresponde a peligros supuestos o reales que amenazan desbordar los límites de lo permitido, son estas creencias las que se emplean de manera coercitiva para someterse y colocar a otros fuera del peligro. Así, la conciencia social se proyecta por encima del individuo y si este no encuentra lugar dentro de este sistema social se convierte en un ser marginal.

Nahum B. Zenil y SEMEFO al utilizar el cuerpo como soporte de sus reflexiones cuestionan sus fronteras, las amenazas que se ciñen en torno a él y su precariedad, el cuerpo fue (*re*)cargado de simbolismo denunciando a otras estructuras, reflectando no sólo en la individualidad, sino como símbolo de una parte de la sociedad.

Aunque en algunos casos, las reglas de la moral se justifican por el temor a la contaminación explicando la exclusión y reorganizando la desaprobación moral allí donde flaquea. Las situaciones morales no son fáciles de definir, en algunas ocasiones

⁵ Cfr. Será años después que una de sus miembros en solitario, Teresa Margolles la quién volvería a utilizar así este tipo de material. *SEMEFO 1990- 1999. De la morgue al Museo*. Coedición El Palacio Negro/ UAM. México, 2011.

⁶ Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad. El uso de los placeres*, Ed. Siglo veintiuno, México D.F., 2011, p. 59.

están llenas de contradicciones y claroscuros; los entrecruzamientos entre contaminación y moral vienen a suplir la carencia de otro tipo de sanciones, justo en el punto donde el ultraje queda sin castigo, tal sería el caso de *Dermis*, donde la contaminación requirió de elementos como “el tratamiento” al que fueron sometidas las pieles/pinturas para deshacer sus efectos. La supuesta censura hacia el grupo se explica ya que sus obras eran consideradas como *provocaciones* voluntarias y perturbadoras, con afán de ganar notoriedad, es decir, actúan con la intransigencia de saber que sus obras serán un elemento de reprobación.⁷ Pero el colectivo revira esta impresión, sus obras en última instancia pueden ser tomadas como ingenuidades voluntariosas. Su manipulación del cuerpo es planteada como una reflexión estética y conceptual que exigen del receptor reflexión, pero también respuesta. Y, entre otros tópicos, esboza los problemas de la unidad humana y sus diversas relaciones dolorosas con el entorno y el prójimo.

Es de esta manera, el colectivo capitalizó su postura *marginal* aprovechando los intersticios de la cultura lograron una notable aceptación entre las instituciones y el público de la ciudad de México, aunque también existió un considerable número de detractores. Esta afirmación demuestra por un lado la libertad que tenían “los espacios alternativos”, y por otro la aceptación que tuvo esta obra el día de su inauguración (y único de exposición). Sus imágenes corporales se convirtieron en una prueba de denuncia; su obra jugó en un peligroso campo donde su representación podía ser minimizada por un placer morboso al contemplarla, anulando de esta manera su ejercicio racional.

Más que legalmente SEMEFO, cuestiona los linderos de lo ético, el cuerpo forma parte de un acervo común hondamente emotivo donde la muerte posee una fuerte carga simbólica en la mente de muchas sociedades, ello deriva en repudio. La problematización de *Dermis*, resulta más de su estadio ontológico más que legal. Al develar lo prohibido lo que tiene de execrable no sólo es la representación, sino que existió el gesto mismo. La presunción acerca del retiro de la muestra habla más de la sociedad en la que se insertó, que de la autoridad (que no se enteró de la exposición, ni de su contenido), promovida por la *rumorología* que siempre rodeó a este hoy mítico

⁷ Salvo un incidente en el Museo Ex Teresa, el colectivo SEMEFO no tuvo mayores problemas en los espacios donde se presentaron.

grupo. Sobre todo en un colectivo como SEMEFO que literalmente “perturbó” la escena artística de los años noventa en la Ciudad de México.

El caso contrario fue el de Nahum Zenil, su representación de una conducta considerada reprobable se consideró como una falta tan grave como para permitir que sobreviviera la ofensa. En este sentido la medida *precautoria* contra ese peligro procedió de los demás. La obviedad en la Censura de Nahum Zenil se remite a la sodomía mostrada. La supuesta desacralización de la bandera generó una tensión al crear una versión mundana de esta imagen, confundiendo un símbolo nacional con el objeto representado, esa era la intención del artista la transformación de un símbolo nacional, aunque en términos jurídicos no representase a la bandera de México.

Así, el rechazo de elementos inapropiados, en este caso el mástil de la bandera sodomizando al artista, nos conduce directamente al campo del simbolismo donde la noción de “suciedad” incluye todos los elementos rechazados por nuestro sistema de ordenación. La desnudez masculina y el sexo periférico (todo aquel que no es heterosexual), son parte de los tabúes presentes en nuestra cultura que se han resistido a varios intentos de representación confundiendo a muchas de estas expresiones como pornografía, o vedándolas a espacios claramente delimitados. El homosexual es percibido como un elemento conflictivo como un ser *externo o ajeno* que no pertenece a la “normalidad”, es el *Otro* que amenaza al grupo con su presencia. Esta noción es presentada como “una forma de control que la relaciona con la religión, la política y el derecho, lo que hace parecer que toda norma jurídica debiera tener una aprobación teológica. Al considerar a ciertas nociones como delitos, también se sugiere que éstas se hallen respaldadas como pecados”.⁸ Una desavenencia obligó al retiro de la obra de la Semana Lésbico- Gay, aunque debido al apoyo que recibió el artista por parte de la comunidad cultural volvió a exhibirse a solo dos días de que concluyera la muestra. Este caso llevó a la reflexión en torno a la libertad de expresión y sus alcances; en los hechos, se planteó la incompatibilidad entre la libertad de expresión y la utilización de los símbolos patrios que se mostraron como antagónicos.

⁸ César Octavio González Pérez, “Intimidad y ciudadanía. Experiencias desde la no heterosexualidad” *Caminos inciertos de la masculinidades*, Ed. INAH- CONACULTA, México D.F., 2003, p. 38.

Bibliografía

- ACOSTA, Romero Jimena, *La Panadería, 1994- 1996: Un fenómeno Sociológico, Estético y Generacional*, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, UIA, México D. F., 1999.
- ALBERTO, Manrique Jorge, *Arte y Artistas Mexicanos del Siglo XX*, col. Lecturas Mexicanas, Ed. CONACULTA, México D.F., 2000.
- ALIAGA, Juan Vicente, *Orden fálico: Androcentrismo y violencia en el arte contemporáneo*, col. La balsa de medusa, Ed. Machado libros- Móstoles, Madrid, 2005.
- ALVARADO, Chaparro Dulce María de, “La “vida” del cadáver es lo que estamos trabajando”, *Performance en México (Historia y desarrollo)*, Tesis de Licenciatura, directora; Teresa Del Conde Pontones, ENAP- UNAM, México D.F., 2000.
- ÁLVAREZ- Gayou, Jurgenson Juan Luis, *Homosexualidad: Derrumbe de mitos y falacias*, serie Sexualidad y cultura, Ed. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Pue.- Pue., 1997.
- ANGULO, Gallardo Arturo, *Experiencias del grupo SEMEFO en torno a su instalación escultórica Lavatio Corp.*, Tesis de licenciatura, ENAP- UNAM, México D.F., 1999.
- BLAS, Galindo Carlos, *Enrique Guzmán: Transformador y víctima de su tiempo 1952- 1986*, col. De arte mexicano, Ed. CONACULTA, México D.F., 1992.
- BARRIOS, José Luis, **Melanie Smith**, Catálogo de la 54 Esposizione Internazionale d’ Arte de la Biennale di Venezia, Mexican Pavillio at the Biennale Arte, CONACULTA-INBA, june- november 2011.
- BENAVENTE, Farías Carlos Alberto, *La rebelión contra el cuerpo: Acerca de la introducción del cadáver en las prácticas artísticas contemporáneas*, Tesis de licenciatura en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Santiago de Chile, 2005.
- BENÍTEZ, Dueñas Issa Ma., [coord.], *Hacia otra historia del arte en México: Disolvencias (1960- 2000)*, tomo IV, col. Arte e Imagen, Ed. CONACULTA- Curare, México D.F., 2004.
- BOARINI, Vittorio, Augusto Torres- Belén Díaz, *Erotismo y destrucción*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1983.
- CANTERO, Garrido Sara, *El Rock mexicano en los noventa: contra el malestar económico y cultural*, Tesis de Licenciatura en Periodismo, UNAM- ENEP Acatlán, México D.F., 2003.

- COVARRUBIAS, José María [coordinador], *Diez y va un siglo: Conmemorativo de los 10 años de la semana Lésbico- Gay*, Ed. Círculo Cultural Lésbico- Gay- FONCA-UNAM, México D.F., 1997.
- CROCI, Paula y Alejandra Vitale [compiladoras]. *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*. Ed. ABRN Producciones Gráficas, Buenos Aires, 2000.
- CRUZ, Sánchez Ana Lilia, *La homosexualidad en México: su presencia en los cómics*, Tesis de Periodismo y Comunicación, ENEP Acatlán-UNAM, México D.F., 2001.
- DALLAL, Alberto [editor], “Las aboliciones de SEMEFO”, *XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte, La abolición del Arte*, IIE- UNAM, Oaxaca- Oaxaca, 1998.
- DAVID, Mariana, *SEMEFO 1990-1999. De la Morgue al Museo*, Coedición El Palacio Negro, A.C y UAM, México D.F., 2011.
- DEBROISE, Olivier, *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México 1968- 1997*, MUCA (Campus) - UNAM, México D.F., 2007.
- *DIEZ y van un siglo*, libro conmemorativo de los diez años de la Semana Lésbico-Gay, Ed. UNAM, México D.F., 1996.
- DOMÍNGUEZ, Vicente, *Tabú: La sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*, Ed. Ocho y medio libros, Madrid, 2005.
- DORFSMAN, Alex, Yoshua Okón, “Dermis”, *La Panadería 1994- 2002*, Ed. Turner, México D.F., 2005.
- DOUGLAS, Mary, *Pureza y Peligro: Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Ed. Siglo veintiuno, Madrid, 1973.
- DUSSEL, Enrique, *Filosofía de la liberación*, Ed. FCE, México D.F., 2011.
- FAÚNDEZ, Ledesma Héctor, *Los Límites de la libertad de expresión*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, México D.F., 2004.
- Felices Pesadillas: Los mejores relatos de terror aparecidos en Valdemar (1987-2003)*, col. El Club Diógenes, serie negra, Ed. Valdemar, Madrid, 2009.
- FLORES, Martínez Balbina, *El estado de la libertad de expresión en México*, Ed. IIDH- UNESCO, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Poder y cuerpo. Microfísica del poder*, Madrid, 1979.
- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets, Buenos Aires, 1992.

- FOUCAULT, Michel, *Historia de la Sexualidad. El uso de los placeres*, vol. 2 Ed. Siglo veintiuno, México D.F., 2011.

- FOUCAULT, Michel, *Historia de la Sexualidad. La inquietud de sí*, vol. 3, Ed. Siglo veintiuno, México D.F., 2007.

- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989.

- GUASH, Óscar, *La crisis de la heterosexualidad*, Ed. Laertes, Barcelona, 2007.

- GUBERN, Román, *La patología de la imagen*, Anagrama, Barcelona, 2004.

- HERRERA, Curiel Arnulfo [editor], *XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Amor y Desamor en las artes*, IIE- UNAM, México D.F., 2001.

- HILL, Ricardo, *Lo social/sexual/ inmortal: El "sadismo" en la vida cotidiana*, Lumen Ediciones, Buenos Aires, 1998.

- HUBERMAN, George Didi, Inés Bértolo [tr.], *Cuando las imágenes toman posición*, Ed. A. Machado libros, Madrid, 2008.

- JULIUS, Anthony, *Transgressions. The offences of Art.*, Ed. The University Chicago Press, Chicago, 2003.

- KRIEGER, Peter, [editor], *XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte: La imagen política*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, San Luis Potosí, 2004.

- LAGUARDA, Rodrigo, *Ser gay en la ciudad de México: Lucha de representaciones y apropiación de una identidad 1968- 1982*, Ed. Instituto MORACIESAS, México D.F., 2010.

- LARRAURI, Max Maite, *La libertad según Hanna Arendt*, Ed. Tándem, Valencia, 2004.

- LA VILLA, Zaragoza Cándido, *La homosexualidad: Una forma de Expresión Sexual, Social y Cultural*, Facultad de Psicología- UNAM, México D.F., 1977.

--- *Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno Nacionales*, texto consultado en internet,

http://embamex.sre.gob.mx/espana/index.php?option=com_content&view=article&id=66&Itemid=54, consultado el 13 de octubre del 2012.

- LIERA, Sebastián (antes López Cruz), *Óscar Liera (un luchador por del teatro mismo)*, Centro Universitario de Teatro, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F, 2000.

- LOMNITZ, Claudio, Mario Zamudio [tr.], *Ideas de la muerte en México*, col. Antropología, Ed. FCE- Ediciones Ciruela, México 2006.

- LOY, Nanni, *Erotismo y destrucción*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1983.

-LOZANO, Ríán, *Prácticas Culturales A- normales: Un ensayo alter mundializador*, Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, México D.F., 2010.

-MAÍZ, Ramón, [comp.]; *Discurso, poder, sujeto: Lecturas sobre Michel Foucault*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1987.

-MARQUET, Antonio, *¡Que se quede el infinito sin estrellas! La cultura gay al final del milenio*, UAM- Azcapotzalco, México D.F., 2001.

- MANRIQUE, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, col. Lecturas mexicanas, Ed. CONACULTA, México D.F., 2000.

- MIGNO, Borruso Marinella, *Caminos inciertos de la masculinidad. Intimidación y ciudadanía. Experiencias desde la no heterosexualidad*, Ed. INAH- CONACULTA, México D.F., 2003.

- MORALES, Mendoza Lourdes, *De la oscuridad a la metonimia: Un ensayo sobre SEMEFO y Teresa Margolles*, Tesis de Maestría, FFyL- UNAM, México D.F., 2006.

-MUÑOZ, Esteban José, *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*, vol. II, Ed. University of Minnesota, Minneapolis, 1999.

- NAVARRO, Bajar Rebeca Isabel, *De barbas femeninas y otras subversiones: Regodeos Neobarrocos de Nahum B. Zenil*, FF y L- UNAM, México D.F., 2007.

- OLIVARES, Morales Eduardo, *“Las delicias de SEMEFO”*, **Cultura y contracultura: 10 años de contracultura en México**, Plaza y Janés Editores, México D.F., 2000.

- OKÓN, Yoshua, *La Panadería 1994- 2002*, Ed. Turner Libros, México D.F., 2005.

- ORTEGA, Josefa, *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*, Museo de Arte Moderno, MAM, Salas 1- 4, Del 3 de febrero al 27 de mayo, 2012.

-PASCUAL, Soto Arturo, *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. "Arte y Violencia"*, IIE- UNAM, México D.F., 1995.

- PÉREZ, y Pérez Rafael Alfonso, *Confrontaciones. Nahum B. Zenil*, Secretaria de Hacienda y Crédito Público, Oficialía Mayor. Dirección de Promoción cultural, Obra Pública y Acervo Patrimonial en el Marco del XXIII Festival de México en el Centro Histórico. Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. México D.F. Marzo-julio del 2007.

-PHILIPS, Anita, *Una defensa del masoquismo*, Ed. Alba, Barcelona, 1998.

- PRIEUR, Annick, *La casa de la Mema: Travestis, locas y machos*, Programa universitario de estudios de género, UNAM, México D.F., 2008.

- ROJAS, Alba Mariano, *Las manos sucias: violación a los derechos humanos en México (1988- 1995)*, Ed. Grijalbo, México D.F., 1996.

- SANTAULARIA, Isabel, *El monstruo humano: Una introducción a la ficción de los asesinos en serie*, Ed. Laertes, Barcelona, 2008.

-SOTO, Cortés Alberto, *Reina y soberana: una historia sobre la muerte en México del siglo XVIII*, col. Posgrado, UNAM, 2010.

-STUART, Mill Jonh, Natalia Rodríguez Salmones [tr.], *Sobre la libertad*, Ed. Alianza, Madrid, 2007.

---- *Una exposición, varias exposiciones, un tiempo de inauguración. 15 años de la Semana Cultural Lésbico- Gay*, Ed. UNAM- Círculo Cultural Gay, México D.F., 2002.

- VON, Hentig Hans, José María Rodríguez Núñez [tr.] *El Hombre necrotropo: De la creencia en las ánimas a la atracción morbosa por los cadáveres*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1976.

Revistas y Periódicos

- ABAROA, Eduardo, “Una elegía panadera”, sección **Sacramentos**, revista *Curare*, número 21, México D.F, 2003, pp. 35-41.

- ABELLEYRA, Angélica, “No quiero ser juzgado por una inquisición dice a la Jornada. Mi provocación, para que la gente vea mejor su realidad: Rolando de la Rosa”, sección **cultural**, *La Jornada*, Año. 4, número 1209, México D.F., Jueves 28 de Enero 1988.

- AGUILAR, Julio, “Performance de la muerte: Conversación con el grupo SEMEFO”, sección **cultural**, *Uno más Uno*, México D.F, 9 de septiembre 1999.

- AMBRIZ, Antonio, “Inconformidad con aspectos de la semana lésbica- gay”, sección **cultural**, *El Financiero*, México D.F., 12 de junio de 1997, p. 64.

- ARGÜELLO, Grustein Alberto, *Pensamiento y arte en los 90: Debate, versiones, rupturas*, ADDENDA número 5, CENIDIAP, México D.F., julio 2003.

- BLAS, Galindo Carlos, “Incidentes/ III”, sección **cultural**, *El Financiero*, México D.F., martes 9 de enero de 1996.

- BLAS, Galindo Carlos, “Compromiso”, sección **cultural**, *El Financiero*, México D.F., martes 4 de marzo de 1997.

- CARRASCO, Araizaga Noberto “La típica sirvienta francesa que siempre dice Wee-wee”, sección **cultural**, *Uno más uno*, México D.F., sábado 24 de febrero de 1996.

- CARRIZALES David, Gerardo Rico, “La alcaldía panista de Guadalajara veta el anuncio del *sostén maravilloso*”, *La Jornada*, año doce, número 4223, México D.F., jueves 20 de junio de 1996.

- CORRALES, Soriano Dolores, “La violencia sangrienta mostrada en vivo y a todo color: SEMEFO”, sección **cultural**, *El Universal*, México D.F., 17 de marzo de 1994.

- CORONEL, Rivera Juan, “Las transgresiones del cuerpo”, sección **cultural**, *Uno más uno*, México D.F., lunes 30 de junio de 1997.

- CRUZ, Parcero Juan Antonio, “De poemas, banderas, delitos y malas decisiones: La sentencia de la suprema corte sobre el caso Witz, Revista *de la Facultad de Derecho de México*, Tomo LVI, número 245, México D.F., 2006, pp. 423 447.

- DEBROISE, Olivier, “Soñando en la pirámide”, sección **Revisiones**, revista *Curare*, número 17, México D.F., 2000, pp. 85-101.

-DEBROISE, Olivier, “Nahum, Nahum, Nahum”, sección **Nuestro artista invitado**, Gaceta Universitaria Veracruzana, número 57- 58, Xalapa Veracruz, texto consultado en

internet, <http://www.uv.mx/gaceta/57-58/quemar/Quemar13.htm>, consultado el 13 de marzo del 2012.

- EMMERICH, Luis Carlos, “Por el Arte. Con o sin crisis”, sección **Imágenes**, *El Día*, México D.F., viernes 26 de enero de 1996.

- FREGOSO, Beatriz, “Blasfemos”, **1ª plana**, *El Universal gráfico*, año LXV, número 21.187, México D.F., Sábado 23 de Enero 1988.

- GARCÍA, Canal María Inés, “La diversidad de la lectura en el arte”, Revista *Curare*, número 18-19, Junio 2001- Julio 2002, CONACULTA y Fundación Bancomer, México D.F., 2002.

- GUZMÁN, Benítez Rocío, “Introspección libertadora. La obra de Nahum B. Zenil”, Revista *Alforja*, número 43, Universidad de Sinaloa, Invierno 2007, texto consultado en internet, http://www.alforjapoesia.com/monografico/contenidos/monografia_43.pdf, consultado el 10 de octubre del 2012.

-GONZÁLEZ, Rivera Eduardo, “Inauguraron la XI Semana Cultural del Chopo. Los aspirantes del gobierno temen abordar el tema lésbico- gay”, sección **cultura**, *El Día*, México D.F., 20 junio de 1997, p. 25.

- HELGERA, Pablo, “Arte contemporáneo y educación política”, sección **Dogmas**, revista *Curare*, número 22, julio- diciembre, México 2003, pp. 21-22.

- LEY, Reyes Concepción, “Corripio: México despertó; no ronca. Y no pueden jugar con el pueblo”, sección **A**, *El Heraldo de México*, año XXIII, número 8031, México D. F., lunes 29 de febrero 1988.

- MALLEY, Ana, Malena, “Respuestas plásticas ante la incertidumbre”, sección **El gallo ilustrado**, *El Día*, México D.F., domingo 29 de junio de 1997.

- MANRIQUE, Jorge Alberto, “Censura”, sección **cultura**, *La Jornada*, México D.F., miércoles 26 de febrero de 1997.

- MANRIQUE, Jorge Alberto, “Expo Gay en el Chopo”, sección **cultura**, *La Jornada*, México D.F., 2 de julio de 1997, p. 30.

- MAYER, Mónica, “carta abierta: De Mónica Mayer a Luis Rius Caso”, sección **cultural**, *El Universal*, México D.F., domingo 28 de enero de 1996.

- MAYER, Mónica, “Pelos de cola”, sección **cultura**, *El Universal*, México D.F., sábado 9 de marzo de 1996.

- MAYER, Mónica, “Con dinero y sin dinero I”, sección **cultura**, *El Universal*, México D.F., lunes 7 de octubre de 1996.

- MAYER, Mónica, “Con dinero y sin dinero IV”, sección **cultura**, *El Universal*, México D.F., jueves 10 de octubre de 1996.

- MONSIVÁIS, Carlos, “Allí donde el pudor rugiente se encamina”, Revista *Libreta Universitaria*, número 40, ENEP- ACATLÁN, UNAM, Estado de México, Septiembre 1981.

- MORENO, Guerra Edwina, “La obra de Nahum B. Zenil: una aproximación a la pintura pornográfica y obscena”, ¿Qué hacer después de la orgía? El destino de la imagen en la cultura contemporánea, revista *Discurso visual*, ADDENDA- CENIDIAP, número 15, enero- abril del 2007, Texto consultado en internet <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne08/addenda/addenda8.pdf>, consultado el 10 de octubre del 2012.

- NOREÑA, Franco Aurora, “Balance: panorama visual Incierto”, sección **El gallo ilustrado**, *El Día*, México D.F., domingo 29 de diciembre de 1996.

- ORTEGA, Víctor, Mauricio Ortiz, “Publicidad: Ceder es extinguirse”, sección **jornada**, *La Jornada*, México D.F., domingo 4 agosto de 1996.

- PÉREZ, y Pérez Rafael Alfonso, *Confrontaciones. Nahum B. Zenil*, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Oficialía Mayor. Dirección de Promoción cultural, Obra Pública y Acervo Patrimonial en el Marco del XXIII Festival de México en el Centro Histórico. Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. México D.F. Marzo- julio del 2007.

- RAVELO, Renato, “Semana Lésbico- Gay: Por amenaza velada: Zenil descolgó parte de su obra en el Chopo”, sección **cultura**, *La Jornada*, México D.F., 24 julio de 1997.

- RIVERA, Víctor, “Pelos de cola sin pelos en la lengua”, sección **sábado**, *Uno más uno*, México D.F., sábado 21 de septiembre de 1996.

- ROQUE, George, “Aportaciones de la pragmática a la interpretación”, revista *Curare*, número 18-19, Junio 2001- Julio 2002, CONACULTA y Fundación Bancomer, México D.F, 2002.

- RODRÍGUEZ, M. Margarita, “¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias del México de los ochenta”, sección **Hoy en marco**, *En Marco voluntario*, año 13, número 145, revista del Comité de comunicación de voluntarios del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey- NL., febrero 2012, texto consultado en

internet, <http://www.marco.org.mx/programas/MaterialEstudioNeomex.pdf>, Consultado 10 de octubre del 2012.

- ROURA, Víctor, “Antidemocracia cultural”, sección **cultural**, *El Financiero*, México D.F., jueves 18 de enero de 1996.

- s/a, “Piden restituir en su totalidad la obra ¡Oh! Santa bandera de Nahum B. Zenil, sección **el correo ilustrado**, *La Jornada*, México D.F., 25 de junio del 1997.

- s/a, “SEMEFO”, **Revista: Los Universitarios**, número 17, IIE, UNAM, México D.F., noviembre 1990- 1991.

- SÁNCHEZ, Osvaldo, “El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización, revista *Curare*, número 17, enero- junio del 2000, pp. 138- 139.

- SCOTT, Fox Lorena, “Diversiones sintéticas”, sección **dominical**, *La Crónica de hoy*, México D.F. domingo 27 de abril de 1997

- TOVAR y de Teresa, Rafael, “La cultura como base de identidad y soberanía: Programa de cultura 1995- 2000”, sección **Textual**, *El Nacional*, México D.F., jueves 18 de enero de 1996.

- VÉLEZ, Gonzalo, “Nacidos en los 60”, sección **Sábado**, *Uno más uno*, México D.F., sábado 18 de enero de 1997.

- VILLAREAL, Rogelio, “Performance: El hoyo negro del arte”, sección **Jornada Semanal**, *La Jornada*, México D.F., domingo 3 de marzo de 1996.

- VILLAREAL, Rogelio, “Crónicas plásticas”, sección **crónicas**, revista *Curare*, México D.F., primavera de 1997.

Entrevistas

-RODRÍGUEZ, Taboada Ruth. Conversación con Teresa Margolles, MUAC/UNAM, México D. F., 30 de junio del 2012.

-RODRÍGUEZ, Taboada Ruth. Entrevista a Yoshua Okón por internet, México D.F., 25 de junio del 2012.

-RODRÍGUEZ, Taboada Ruth. Entrevista a Juan Zavaleta por internet, Canadá- México D.F, 3 de julio del 2012, p. 2-3.

-RODRÍGUEZ, Taboada Ruth. Entrevista a Nahum B. Zenil, en su casa en el Estado de México 18 de junio del 2012.

Páginas de Internet

- ALMELA, Ramón, “Homosexualidad. Entre la censura artística y la aceptación”, Conferencia presentada en la Semana cultural del Orgullo LGTB en Puebla, **Críticarte**, pág. de internet

<http://www.criticarte.com/Page/file/art2004/CensuraHomosexualidadPrint.html#top>, fecha de consulta 12 de julio del 2012.

- BARRIOS, José Luis, “SEMEFO: Una lírica de la descomposición”, **Revista Fractal** versión electrónica, número 36, enero- marzo 2005, página de internet: <http://www.fractal.com.mx/F36Barrios.html>, México D.F., fecha de consulta 02 noviembre 2011.

- BONILLA, María, “Libertad de expresión, poder y censura”, **Letralia**, Revista Electrónica, Pág. Internet: http://www.letralia.com/ed_let/14, consultado el 14 de Agosto de 2011.

- CONSTITUCIÓN Política de los Estados Unidos Mexicanos, <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1.pdf>, consultado 12 de febrero 2012.

- DEL Conde, Teresa, “Nahum B. Zenil: El gran circo del mundo”, **Universo: El periódico de los Universitarios** versión electrónica, año 5, número 170, Xalapa – Veracruz, publicado febrero 28 del 2005, pág. de internet, <http://www.uv.mx/universo/170/contra/contra01.htm>, consultado el 09 de abril del 2012.

- FLORES, Aguilar Verónica, “Mi obra, búsqueda incesante para no sentirme solitario: Nahum B. Zenil”, **La Jornada** versión electrónica, pág. de internet, <http://www.jornada.unam.mx/1999/04/06/cul-zenil.html>, consultado el 04 abril del 2012.

- GARDUÑO, Ana, “Lo privado y lo público: la Sociedad de Arte Moderno y la fundación del Museo Nacional de Artes Plásticas”, Revista digital **Discurso visual**, CENIDIAP, enero- abril, México D.F., 2007, p. 8. Texto consultado en la página de internet. <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne08/agora/agoanagar.htm>, 20 de abril del 2013.

- HAM, Ricardo, “Arte con agallas: Teresa Margolles levanta ámpula con sus trabajos; nos lleva a reflexionar más allá del morbo”, revista **Alarma**, formato electrónico, http://alarma.mx/nota/criminarte/1378-Arte_con_llagas, consultado el 22 de marzo 2013.

-LEY General de Salud, portal de internet Justicia México, <http://mexico.justia.com/federales/leyes/ley-general-de-salud/titulo-decimo-cuarto/capitulo-v/>, consultado 5 de agosto 2012.

- MARZO, Jorge Luis, “Neo, post, ultra, pre, para, contra, anti. Modernidad, barroco y capitalismo en el arte contemporáneo mexicano”, Conferencia en el Congreso internacional de crítica de arte latinoamericano, Universidad Carlos III, Madrid, 18-19 de octubre de 2011, texto consultado en internet, http://www.soymenos.net/arte_contemporaneo_mexico.pdf, consultado 09 de octubre del 2012.

- MEDINA, González Cuauhtémoc, “Espectralidad materialista”, Revista *des-Bordes*, número 5, texto consultado en internet, pág., www.des-bordes.net, julio 2009, consultado el 14 de junio de 2012.

- MEDINA, González Cuauhtémoc, “Espectralidad materialista”, Revista electrónica *Salón crítico*, texto consultado en internet, pág., http://salonkritik.net/09-10/2009/11/espectralidad_materialista_cua.php, publicado el 3 de noviembre de 2009, consultado el 1 abril 2012.

- MEDINA, González Cuauhtémoc, “Ironía, barbarie, sacrilegio”, texto en línea pág. <http://zonezero.com/magazine/essays/distant/zironia.html>, consultado el 20 de mayo 2012.

- Dirección General de Asuntos Jurídicos, *Acuerdo del Pleno de la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas tomado en la sesión 91 celebrada el 12 de agosto de 1994*. Secretaría de Gobernación, México D.F., 22 de septiembre de 1994, texto consultado en internet en el sitio de la SEGOB, pág. <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/549.pdf>, consultado el 20 octubre de 2012.

- DEBROISE, Olivier, “Un posmodernismo en México”, *México en el arte* revista electrónica, número 16, primavera 1987, texto en internet, <http://www.latinartcritic.com>, consultado el 15 de marzo del 2007.

- GARCÍA, Cinthya, “Revisan el contexto social que permitió el auge del arte en los noventa”, *Diario Digital de la UNAM*, página de internet: <http://www.cultura.unam.mx/index.html?tp=articulo&id=2952&ac=mostrar&Itemid=&ct=307&titulo=revisan-el-contexto-social-que-permiti%C3%B3-el-auge-del-arte-en-los-noventa&espCult=muac>, México D.F., 26 de Septiembre del 2011, consultado el Consultado 15 agosto 2012.

- GONZÁLEZ, Ruiz Edgar, *La sexualidad prohibida: Intolerancia, sexismo y represión en México*, Grupo Interdisciplinario de Sexología, México D.F, 1998, texto consultado en internet, pág.

<http://www.laneta.apc.org/cidhal/lectura/sexualidad/texto5.htm#titulo>, consultado el 26 de febrero de 2007.

- GONZÁLEZ, Ruiz Edgar, “Variables políticas de la represión sexual”, Archivos Hispanoamericanos de Sexología, volumen III, número 1, Grupo de Información en Reproducción Humana, A.C. México D.F., 1997, texto en internet. pág. http://48horasdigital.com/imesex/articulos/III_1/varpolireprsex_III_1.pdf, consultado 6 octubre 2012.

- GONZÁLEZ, Ruiz Edgar, “Juan Manuel Oliva, gobernador yunquista”, Revista **Contralínea**, número 221, México D.F., publicado el 20 de febrero de 2011, texto en internet, pág. <http://contralinea.info/archivo-revista/index.php/2011/02/20/juan-manuel-oliva-gobernador-yunquista/>, consultado de 8 de octubre del 2012.

- GONZÁLEZ, Valerio María Antonieta, Rosaura Martínez Ruíz, “Censura”, **Revista de la Universidad**, Núm. 65, formato en línea, <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6509/pdfs/65gonzalez.pdf>, consultado el 15 de agosto del 2009.

- GÓMEZ, Jiménez Jorge, “Luchando contra el silencio”, **Letralia**, Revista Electrónica, pág. de Internet: http://www.letralia.com/ed_let/14, consultado el 14 de Agosto del 2011.

- LÓPEZ, Cuenca Alberto, “El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90”, sección **crítica de la cultura**, **Revista de Occidente n° 285**, Madrid, febrero 2005, <http://www.revistasculturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/260/1/el-desarraigo-como-virtud-mexico-y-la-deslocalizacion-del-arte-en-los-anos-90.html>, consultado el 7 de mayo del 2012.

- MÉXICO, Iris, “Arte y símbolos patrios I”, **Escáner cultural**, revista virtual, núm. 71, Año 7, Abril 2005, Santiago de Chile, <http://www.escaner.cl/escaner71/iris.html>, consultado el 26 de febrero de 2007.

- NAVARRETE, Silvia, “Censura 10 casos de la vida real”, revista electrónica **Réplica 21**, pág. de internet, http://www.replica21.com/archivo/articulos/m_n/111_navarrete_censura.html, consultado el 26 de febrero del 2007.

- NAVARRETE, Silvia, “El cuerpo erótico: desnudo y pudor en el arte mexicano”, **El cuerpo aludido anatomías y construcciones**, pág. de internet, <http://www.cnca.gob.mx/cuerpo/t11.htm>, consultado el 12 de marzo del 2007.

- PRIETO, Antonio S., “Pánico, performance y política: cuatro décadas de acción no-objetual en México”, **Revista Conjunto (Casa de las Américas)**, número 121, abril-junio, La Habana, Cuba, 2001. Texto consultado en internet, pág. <http://hemi.nyu.edu/eng/about/Antonio.essay.shtml>, Fecha de consulta, 28 de mayo del 2012.

- SARALEGUI, Cristina, http://www.cristinaonline.com/spanish/Cristinabio_sp.html, publicado 2001- 2012, consultado el lunes 22 de octubre del 2012.

- SEPÚLVEDA, Luz María, “Las artes visuales en los años 90”, **Réplica 21** revista electrónica, texto consultado en internet, http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/045_sepulveda_artes90.html., publicado 01/12/ 2000, consultado 21 junio 2007.

- *The Marilyn Manson Encyclopedia*, publicado el 18 de agosto del 2012, http://www.mansonwiki.com/wiki/1997/09/16_Mexico_City,_Mexico, consultado el 15 octubre del 2012.

- TERRAZAS, Hernán, “Los 90, el arte y sus detonadores”, **Diario digital UNAM**, página de internet: <http://www.cultura.unam.mx/index.html?tp=articulo&id=3064&ac=mostrar&Itemid=&ct=307&titulo=los-90-el-arte-y-sus-detonadores&espCult=muac>, México D.F., 30 octubre del 2011, consultado el 15 agosto de 2012.

- Tarrés, Julieta, El rumor como sustituto de la Noticia, texto consultado en internet, <http://www.monografias.com/trabajos11/rumonot/rumonot.shtml>, consultado el 05 de octubre del 2012.

-s/a, “Madonna en Latinoamérica- The girlie show 1993”, sección **Foros> Música, Univisión**, texto consultado en internet, <http://foro.univision.com/t5/Madonna/MADONNA-EN-LATINOAMERICA-THE-GIRLIE-SHOW-1993/td-p/284500082>, publicado el 17 de septiembre del 2008, consultado el 15 agosto del 2012.