

EROMENOFILIA

*Representaciones fotográficas del
hombre desnudo a finales del s. XIX
y principios del s. XX.*

*Homoerotismo en la obra de
Wilhelm von Gloeden,
Guglielmo Plüschow y
Vincenzo Galdi.*

Autor: Javier Moreno Pérez
Director: Daniel Tejero Olivares

Programa de Doctorado
Territorios Artísticos Contemporáneos
Departamento de Arte
Universidad Miguel Hernández



EROMENOFILIA
Representaciones fotográficas del
hombre desnudo a finales del s. XIX y
principios del s. XX. Homoerotismo en
la obra de Wilhelm von Gloeden,
Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi



Autor: Javier Moreno Pérez
Director: Daniel Tejero Olivares

Programa de Doctorado
Territorios Artísticos Contemporáneos
Departamento de Arte
Universidad Miguel Hernández de Elche

/ Agradecimientos

Tras años de duro esfuerzo y dudas abismales aparentemente inabarcables, puedo agradecer por fin la guía impagable de inmurables seres que me rodean y que, de un modo u otro, me han ayudado a terminar esta Tesis Doctoral. Tengo la grandísima suerte de vivir rodeado de personas a las que admiro no sólo por su profesionalidad y su integridad intelectual, sino también por su calidad humana. Muchos y muchas me han brindado momentos de aliento. Y por ello una parte de esta tesis también es suya:

A mi querido tutor Daniel Tejero Olivares por haber sido mi Profesor y haberme enseñado mucho de lo que sé. Por haber sido mi Tutor y haber hecho uso de esa pedagogía extrema que le caracteriza cuando ha sido necesario. Por ser mi Amigo y mi Hermano Mayor, cuidando de mí en los momentos de desesperanza; y también en todos los demás. Por haberme ayudado a convertirme en mejor artista, mejor profesor, mejor investigador y mejor persona. Muchas gracias porque otro tutor no habría sido posible.

A Tatiana Sentamans por haberme dejado preciosas llaves debajo de la almohada. A Carmen Muriana por haber sido tan buena compañera y ofrecerme un valioso ejemplo a seguir. A Bibiana por tantas conversaciones y vivencias: ahora te toca a ti. Al Club de Francés por compartir, y sobretodo por estar. A mis compañeros del Grupo de Investigación FIDEX, casi una Sociedad de Investigadores Anónimos sobre las que apoyarse y llorar en los momentos de tentación. A Reyes y Joan por ser los mejores galeristas que podría tener. A Rebeca Tejero por las valiosas traducciones. A Nicole Canet de la Galerie Au Bonheur du Jour por los aportes esenciales sobre la obra de los autores estudiados en esta Tesis y a todos los que antes que yo caminaron hacia el sur italiano dejando trazados valiosos mapas.

A Pablo porque otro mejor amigo no existe: te quiero a mi lado para siempre. A todos mis amigos y amigas, aquellos que me han sonreído cuando no quedaba otra opción. A Pascual por llegar.

A María Jesús, mi prima y mi hermana mayor, porque tu amor ha trazado un puente invisible sin el cuál esta Tesis no se podría haber impreso.

A mi querida familia, a todos y a todas. A mi tete porque hay palabras que sólo tú puedes pronunciar; y por tu corazón, que siempre me has regalado. A Carmen y a mis niños queridos del alma Yago y Enzo.

A mis maestras, a mis maestros y a mis guías espirituales.

A Pepe, mi padre, porque esta investigación empezó cuando tu todavía estabas, pero te ibas yendo. A ti, porque me has enseñado a escalar los puertos más difíciles. A ti, porque todavía estás y porque te amo.

A Julia, mi madre, porque tu amor incondicional y tu ayuda no se puede contar con todos los dedos de la mano. Por haber cargado con miserias que no te pertenecían. A ti, porque me has ayudado a cumplir un sueño: el de verte en este tribunal observando como tu hijo se convierte en doctor. A ti, porque estás, estuviste, y siempre estarás. Y porque te amo.

Y a mi amado Saúl, el hombre de mi vida, viva representación de mi paraíso particular. Sin tí, no habría podido hacerlo. Sé que he caído innumerables veces y que tú, siempre tú, has estado señalándome el camino con ternura. Has sabido sacar lo mejor de mí en cada momento de flojera. Y por ello esta tesis es medio tuya. Mi amor, por Confiar y Esperar que el futuro se convertiría en presente.

INDICE	Págs.
Introducción	15
1. Contexto histórico general entre el s. XVIII y principios del s. XX	34
1.1. La revolución industrial y la sociedad de clases	39
1.2. Modernidad, política internacional y nuevos sistemas de pensamiento	45
1.3. Colonialismo y auge de la antropología	57
1.4. Crisis, convulsiones sociales y primeras contiendas mundiales	67
2. Estado de los placeres entre el s. XVIII y principios del s. XX	76
2.1. Antecedentes históricos al estado de los placeres en el s. XIX y principios del s. XX	83
2.1.1. Pedagogía homosexual griega y relaciones pederástico-homosexuales en el Imperio Romano	87
2.1.2. Placeres medievales y la demonización eclesiástica del cuerpo	103
2.1.3. Teoría de la degeneración y control pedagógico del cuerpo adolescente	113
2.2. Estado de los placeres en el contexto británico del s. XIX	129
2.3. Estado de los placeres en el contexto germánico del s. XIX y principios del XX	145
2.4. Homosexualidad freudiana y latencia infantil en el siglo XX	161
3. Contexto cultural entre el s. XVIII y principios del s. XX	176
3.1. Contexto cultural germano entre el s. XVIII y principios del s. XX	185
3.1.1. Johann Joachim Winckelmann	187
3.1.2. Otros estetas germanos: entre el neoclasicismo y el romanticismo	194
3.1.3. Neoclasicismo germano entre el s. XVIII y mediados del s. XIX	201

3.1.4.	<i>Deutschrömer</i> : pintura y escultura germana en el s. XX	212
3.2.	Contexto cultural británico entre el s. XVIII y principios del s. XX	227
3.2.1.	Neoclasicismo y Dandismo británico en el s. XVIII y el s. XX	232
3.2.2.	Época victoriana y helenismo británico en el s. XIX	242
3.2.3.	Helenismo literario en el contexto británico del s. XIX y sublimación estética de lo pederástico	247
3.2.4.	Helenismo artístico en el contexto británico del s. XVIII y el s. XIX	261
3.2.5.	Henry Scott Tuke y la nostalgia homoerótica adolescente	279
3.3.	Contexto cultural italiano entre el s. XVIII y principios del s. XX	295
3.3.1.	El <i>Grand Tour</i> hacia el Mediterráneo	300
3.3.2.	Los descubrimientos de Pompeya y Herculano	307
3.3.3.	Neoclasicismo italiano entre el s. XVIII y mediados del s. XIX	314
4.	Representaciones del muchacho adolescente en la fotografía de finales del s. XIX y principios del s. XX	334
4.1.	Wilhelm von Gloeden / Estudio visual	347
4.1.1.	Biografía de Wilhelm von Gloeden	353
4.1.2.	Definición de una iconografía eromenofílica a través de las coartadas arcádica y etnográfica en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden	359
4.1.2.1.	<i>Iconografía floral y/o vegetal en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden</i>	360
4.1.2.2.	<i>Iconografía mitológica y/o pagana en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden</i>	376
4.1.2.3.	<i>Iconografía musical en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden</i>	384
4.1.2.4.	<i>Exotismo y etnografía en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden</i>	394
4.1.2.5.	<i>Feminidad, amaneramiento y travestismo adolescente en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden</i>	398
4.1.2.6.	<i>Influencia academicista del arte clásico en el estudio del cuerpo en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden</i>	411

4.1.2.7.	<i>Piezas arqueológicas en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden</i>	417
4.1.2.8.	<i>Iconografía religiosa en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden</i>	427
4.1.3.	Delimitación y visualidad del deseo eromenofílico en la obra de Wilhelm von Gloeden	441
4.1.3.1.	<i>Deseo homosexual y compañerismo íntimo entre muchachos en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden</i>	443
4.1.3.2.	<i>Pedagogía homosexual griega en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden</i>	460
4.1.3.3.	<i>Escenarios arqueológicos clásicos en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden</i>	472
4.2.	Guglielmo Plüschow / Estudio visual	487
4.2.1.	Biografía de Guglielmo Plüschow	492
4.2.2.	Definición de una iconografía eromenofílica a través de las coartadas arcádica y etnográfica en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow	503
4.2.2.1.	<i>Imaginería pornográfica homosexual en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow</i>	503
4.2.2.2.	<i>Influencia academicista del arte clásico en el estudio del cuerpo en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow</i>	510
4.2.2.3.	<i>Iconografía cristiana en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow</i>	522
4.2.2.4.	<i>Iconografía floral y/o vegetal en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow</i>	525
4.2.2.5.	<i>Piezas arqueológicas en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow</i>	529
4.2.2.6.	<i>Feminidad, amaneramiento y travestismo adolescente en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow</i>	532
4.2.2.7.	<i>Exotismo y etnografía en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow</i>	543
4.2.3.	Delimitación y visualidad del deseo eromenofílico en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow	547
4.2.3.1.	<i>Pedagogía homosexual griega en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow</i>	555
4.2.3.2.	<i>Paisajismo arcádico en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow</i>	558
4.2.3.3.	<i>Escenarios arqueológicos clásicos en la obra</i>	570

fotográfica de Guglielmo Plüschow

4.3.	Vincenzo Galdi / Estudio visual	579
4.3.1.	Biografía de Vincenzo Galdi	584
4.3.2.	Definición de una iconografía eromenofílica a través de las coartadas arcádica y etnográfica en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi	592
4.3.2.1.	<i>Iconografía mitológica en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi</i>	594
4.3.2.2.	<i>Piezas arqueológicas en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi</i>	600
4.3.2.3.	<i>Iconografía costumbrista y atrezzo grecolatino en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi</i>	602
4.3.2.4.	<i>Escenarios arqueológicos clásicos en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi</i>	605
4.3.2.5.	<i>Paisajismo arcádico en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi</i>	616
4.3.2.6.	<i>Deseo homosexual y compañerismo íntimo entre muchachos en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi</i>	619
4.3.2.7.	<i>Deseo heterosexual en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi</i>	627
4.3.2.8.	<i>Iconografía animal en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi</i>	631
4.3.2.9.	<i>Etnografía y exotismo en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi</i>	635
4.3.2.10.	<i>Pedagogía homosexual pederástica en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi</i>	652
4.3.2.11.	<i>Influencia academicista del arte clásico en el estudio del cuerpo en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi</i>	656
4.3.2.12.	<i>Feminidad y amaneramiento en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi</i>	668
4.3.3.	Delimitación y visualidad del deseo eromenofílico en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi	674
4.3.3.1.	<i>Imaginería pornográfica homosexual en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi</i>	674

Conclusiones	707
Índice de Figuras	719
Bibliografía	745
ANEXOS	761
ANEXO I: Wilhem von Gloeden / Archivo visual	
ANEXO II: Guglielmo Plüschow / Archivo visual	
ANEXO III: Vincenzo Galdi / Archivo visual	
ANEXO IV: Terminología utilizada	

[DVD adjunto]



À la jeunesse d'amour

De la dedicatoria en mármol del barón Jacques
d'Adelswärd-Fersen a la entrada de Villa Lysis, Capri

/

Durante el descanso, en el gimnasio, los niños debían
estirar una pierna hacia delante de modo que no mostraran
nada que pudiera chocar a los extranjeros. En aquel
entonces, jamás un chico se hubiera dado masajes con
aceite más allá del ombligo: con todo, ¡cuán refrescante
parecía el vello que recubría sus órganos: era terciopelo, un
vaho, un melocotón!

ARISTÓFANES, Nubes

La presente tesis doctoral se contextualiza en el campo heterogéneo de tres investigaciones interrelacionadas en curso y de tres perfiles profesionales que revierten el uno sobre el otro:

En primer lugar como **investigador**, formando parte activa del Grupo de Investigación consolidado FIDEX (Figuras del Cuerpo y Políticas del Cuerpo) del Departamento de Arte de la Universidad Miguel Hernández. Dicho grupo realiza sus investigaciones en torno al trimonio sexo-género-sexualidad y profundiza en el estudio de las ecuaciones culturales y las prácticas artísticas de la pluralidad de los placeres, las experiencias y/o las identidades.

En segundo lugar como **artista plástico**, llevando a cabo una producción artística desde 2005 en torno a la (auto)representación del cuerpo del muchacho adolescente en la web 2.0. Dicho trabajo ha sido expuesto y estudiado en el contexto de diferentes exposiciones individuales como *</hipertexto2014>* (2014: Galería SET Espai d'Art, Valencia), *seedbed: failed.version* (2011: Homesession, Barcelona), *BOYS WILL BE BOYS* (2008: Sala Miscelánea, Barcelona) o *Fiesta de Cumpleaños* (2008: Centro Municipal de Exposiciones, Elche); exposiciones colectivas y ferias de arte como *JUST MAD 4* (2013: Stand Galería SET Espai d'Art, Madrid), *JUST MAD 3* (2012: Stand Galería N2, Madrid), *El Aula Invertida* (2014: Fundación La Posta, Valencia), *PUNTAS DE FLECHA. Nuevas Trayectorias en el arte contemporáneo valenciano* (2010: Lonja de Pescado, Alicante / 2009: Las Atarazanas, Valencia) o *Son Jóvenes y Maestros* (2009: Galería N2, Barcelona); y publicaciones como AAVV (2013): *We can't wait for better times. 5 years of art projects at Homesession, Barcelona*. Barcelona: Associació Cultural Homesession Arts Visuals o MIYARES, Bárbaro (2010): "En ese necesario vértica creativo" en *PUNTAS DE FLECHA. Nuevas Trayectorias en el arte contemporáneo valenciano*. Generalitat Valenciana: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

En tercer lugar como **docente** de la Facultad de Bellas Artes de Altea (Universidad Miguel Hernández), donde he impartido durante dos años la asignatura de

fotografía *Representación del Espacio a través de la Imagen Fotográfica* (cursos 2010/2011 y 2011/2012) y donde imparto actualmente la asignatura de Grado en Bellas Artes *Procedimientos Fotográficos* del Área de Escultura, Dpto. de Arte.



/ antecedentes:

Nuestra investigación versará sobre las representaciones fotográficas del muchacho desnudo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Indagaremos sobre la problemática que puedan entrañar dichas representaciones a través de la explicitación de los placeres homosexual y pederástico, tomando como ejemplo las obras de los autores Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi.

Los antecedentes publicados a la presente tesis doctoral son especialmente de carácter bibliográfico y webgráfico. Éstos agrupan, organizan, exhiben y teorizan sobre dichos materiales visuales en publicaciones, encontrándonos detrás de dichos estudios investigadores con una heterogeneidad de perfiles que pueden ir desde la figura del coleccionista, a la del galerista o investigador al uso. Por ejemplo la publicación *L'arte di Gloeden. Il barone fotografo* (Malambri, 1979) recoge la colección fotográfica de Wilhelm von Gloeden propiedad de Giovanni Malambri (Taormina) en el momento de su publicación. Este coleccionista fue quien adquirió toda la obra de Pancrazio Bucini *Il Moro*, asistente de Gloeden y heredero de su obra. El libro supuso en 1979 el redescubrimiento contemporáneo del fotógrafo, aunque se trate de una visión supeditada a la propia colección de Malambri y, por ello, sesgada.

Otro de los antecedentes a nuestra tesis doctoral es el catálogo *Wilhelm von Gloeden* (Amelio, 1978) el cual se articula a modo de registro a partir de un proyecto artístico de intervenciones y asociaciones plásticas entre la obra de Wilhelm von Gloeden y artistas contemporáneos como Joseph Beuys o Andy Warhol. Dicha exposición se realizó en la galería napolitana del coleccionista Lucio Amelio, la cual acabó siendo adquirida por la colección Malambri. Ésta finalmente pasó a formar parte del *Museo Alinari*. Consideramos esta publicación de gran interés ya no sólo por la relación que se establece entre la obra del autor y el lenguaje plástico contemporáneo, sino también por el prólogo de Roland Barthes acerca de la obra del fotógrafo. En dicho texto el escritor francés introduce la posible complejidad lingüística de la obra de

Wilhelm von Gloeden, interviniendo con conceptos como lo *camp* o lo *kitsch*. Pero ante todo introduce la posibilidad de que el esteticismo de Gloeden supusiera una herramienta de visibilización y erotización de cuerpos adolescentes más allá de la mera berborrea esteticista. Sin embargo se trata de una obra-ensayo con una subjetividad muy marcada.

Taormina, Wilhelm von Gloeden (Woody, 1986) Este catálogo sobre la obra de Wilhelm von Gloeden tuvo una gran repercusión mediática. Incluía el texto de Roland Barthes, pero aportó sin embargo más confusión que claridad al estudio de la obra del fotógrafo: en dicha publicación se confunden obras de Gloeden con otras de Galdi o Plüschow. Al tratarse un libro de referencia al respecto, muchos de los investigadores posteriores perpetuaron dichas erratas en sus estudios.

Por otro lado la obra *Guglielmo Plüschow* (Weiermair, 1994) aportó una importante recolección de imágenes de obra de Guglielmo Plüschow, menormente conocido que su primo Wilhelm von Gloeden y con imágenes en ocasiones más polémicas. En el contexto de nuestro estudio que se encuentra centrado tanto en Gloeden, como en Plüschow o Galdi, la obra monográfica de Weiermair nos aporta una serie de trabajos sobre los que volcar la mirada, pero a la vez abrió la compuerta a investigaciones posteriores sobre este autor.

De gran importante para la presente tesis doctoral se encuentran las publicaciones de la galerista Nicole Canet, galerista especializada en fotografía homoerótica del siglo XIX y XX. *Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow, Vincenzo Galdi. Paradis Sicilien. Paysages, Portraits, Nus 1890 – 1905* (Canet, 2008) por ejemplo recoge las obras que fueron presentadas en la exposición que llevaba el mismo nombre en la Galerie Au Bonheur du Jour de París. Esta publicación aporta nuevos datos en cuanto a fechas, autoría y datos técnicos de las obras por la cercanía de la autora con la obras y también con los propios coleccionistas o casas de subastas a partir de donde adquirió dichas piezas fotográficas. Si bien se encuentra bajo un punto de vista galerístico

enfocado a una única exposición y por ello el valor documental de dicho catálogo resulta parcial. *Galdi secret. Photographies, portraits et nus 1890-1920* (Canet, 2011) sin embargo no es el mero archivo visual de la muestra realizada en la Galeria Au Bonheur du Jour de París en 2011, sino que aporta informaciones inéditas y contrastadas al respecto de la producción de Vincenzo Galdi. La obra de dicho autor con frecuencia ha sido confundida con la Gloeden y con la de su mentor Plüschow.

Uno de los máximos estudiosos acerca de la vida y obra de Wilhelm von Gloeden, pero también de Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi es Giovanni Dall'Orto. Podemos entender como antecedente a nuestra investigación su sitio web *La Gaya Scienza* donde aborda diferentes consideraciones en torno a la cuestión gay en el contexto italiano, ofreciendo informaciones básicas y/o periféricas sobre las obras de los tres fotógrafos. Se pueden encontrar diversas cartas escritas por los autores o por famosos coleccionistas acerca de sus obras, además de listados bibliográficos. Toda la información descrita conserva sus referencias bibliográficas u orales, según el caso.

Si bien prácticamente toda la información que aporta Dall'Orto resulta de carácter documental y textual, encontramos que visualmente el mayor archivo visual digital en torno a la obra de estos autores es facilitado por Matt & Andrej Koymasky en su página web. Encontramos diferentes secciones para cada uno de los autores con biografías y agrupaciones por fotografías individuales (*solo boys*), por parejas (*couple*), grupos (*groups*), retratos (*portraits*) o imágenes en ruinas arqueológicas romanas. Encontramos una gran cantidad de información pero se omite o no se define el origen preciso de dichas imágenes, junto con otros datos técnicos que dificulta la labor investigadora en torno a estos autores.

A pesar de que existen muchos más antecedentes en cuestión de publicaciones sobre los autores analizados, los estudios mencionados aportaron valiosas informaciones y establecieron un antes y un después en el conocimiento de los fotógrafos y sus obras.

Dichos antecedentes poseen un valor crítico y documental, tanto por la recopilación de imágenes como por los textos generados *ex professo*. Para nuestra tesis doctoral constituyen un antecedente claro dado que recogen gran parte de las producciones fotográficas realizadas por Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi; si bien también dejan abiertos muchos campos por tratarse generalmente de obras ensayísticas o registros de exposiciones. Al respecto debemos matizar que no existe ahora mismo en el mercado ninguna obra publicada en lengua castellana que aborde a estos autores de manera monográfica, y que muchas de las obras publicadas en lengua extranjera se hallan descatalogadas. Por ello, y sin pretender hacer un archivo exhaustivo de la obra de los autores, se pone de relieve la importancia de contrastar diferentes fuentes y optar por los datos técnicos más verosímiles en el contexto de nuestra investigación.



/ estado actual de conocimientos:

Junto a los antecedentes descritos, el estado actual de conocimientos de esta tesis doctoral se fundamenta en la investigación realizada por los que suscriben este texto, denominada *WILHELM VON GLOEDEN. (Re)visiones arcádicas y representaciones del adolescente desnudo en la fotografía a finales del siglo XIX y principios del siglo XX*. Dicha investigación fue defendida en 2011 ante el Tribunal del Programa de Doctorado *Territorios Artísticos Contemporáneos* (UMH), obteniendo con ella el Título de Estudios Avanzados y partía de la hipótesis de la imposibilidad de la representación de la pederastia en el arte contemporáneo. Si bien el trabajo se fundaba únicamente sobre parte de la obra de Wilhelm von Gloeden.

/ hipótesis:

A partir de los antecedentes y del estado actual de conocimientos, en nuestra tesis doctoral partiremos de la hipótesis de si pudo darse la creación de una iconografía homoerótica y pederástica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX.

Dados los antecedentes y estado actual de conocimientos, frente a esta hipótesis se plantea el estudio visual de las obras de los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi como posibles artífices de dicha iconografía.

/ objetivos:

Con tal de poder responder a nuestra hipótesis, planteamos una serie de objetivos que nos puedan facilitar el desarrollo estructurado de la presente tesis doctoral:

- Ψ Acuñaer términos que nos permitan nombrar y estudiar la representación de cuerpos y placeres invisibilizados por la historia del arte más allá de visiones moralizantes.
- Ψ Definir los condicionantes históricos entre el siglo XVIII y principios del XX como marco de influencias al trabajo fotográfico de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi.
- Ψ Estudiar el estado de los placeres del siglo XIX y principios del XX como contexto sexual del que pudieron partir las producciones fotográficas de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi.
- Ψ Rastrear culturalmente cuáles pudieron ser los antecedentes artísticos de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi.
- Ψ Realizar un estudio visual de las producciones fotográficas de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi a partir de diferentes archivos disponibles.
- Ψ Elaborar un archivo visual no exhaustivo de la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi con tal de esquematizar los temas y procedimientos visuales tratados por los autores que nos contesten a la hipótesis.
- Ψ Profundizar iconológicamente en las imágenes de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi rastreando las estrategias que pudieron poner en marcha para poder visibilizar el cuerpo desnudo del muchacho y observar las posibles similitudes metodológicas.

Ψ Elaborar una serie de conclusiones que nos permitan contestar la hipótesis de si pudo darse la creación de una iconografía homoerótica y pederástica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX.



/ metodología de trabajo:

Con tal de contestar a la hipótesis planteada y cumplir con los objetivos propuestos, metodológicamente estructuramos nuestra tesis doctoral en cuatro capítulos:

En el primer capítulo abordaremos los hechos más importantes acontecidos en Europa entre el siglo XVIII y principios del XX con tal de delimitar los posibles condicionamientos políticos, sociales, económicos y tecnológicos que pudieron determinar la obra de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi. Haremos especial hincapié en la revolución industrial, la estratificación social, el advenimiento de la Modernidad, el colonialismo, el desarrollo de la antropología, las crisis sociales, las anexiones territoriales y las principales contiendas bélicas acontecidas.

En el segundo capítulo delimitaremos el estado de los placeres, especialmente pederásticos y homosexuales, entre el siglo XVIII y el siglo XIX. Para ello revisaremos los posibles antecedentes a dicha situación comenzando por la pedagogía homosexual griega, el estado de los placeres en el Imperio Romano, la llegada de la religión cristiana y su consecuente invisibilización de los cuerpos, la teoría de degeneración y el control pedagógico del menor. A continuación demarcaremos el estado de los placeres entre el siglo XIX y principios del XX dentro de los contextos británico y germano, para acabar con un acercamiento a las teorías freudianas en torno a la homosexualidad y a la latencia infantil.

El tercer capítulo se dividirá en tres apartados que comprenden los contextos germano, británico e italiano respectivamente. De acuerdo al origen germano de Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow, en primer lugar se demarcarán las posibles influencias y antecedentes que pudieron condicionarles a la hora de realizar sus obras (la obra literaria de Johann Joachim Winckelmann, el neoclasicismo y el romanticismo germano a nivel literario, el neoclasicismo artístico y la obra de los

llamados *Deutschrömer*). Como contexto cultural de fuerte impronta helenista para el marco europeo se analizarán las posibles influencias británicas (a través del neoclasicismo artístico, el fenómeno del dandismo, la época victoriana y sus vicisitudes, el helenismo artístico y literario, y la obra homoerótica del pintor Henry Scott Tuke). Finalmente y de acuerdo al origen italiano de Vincenzo Galdi, se verán los posibles condicionantes culturales que, a su vez, pudieron influir sobre los fotógrafos germanos que estudiaremos (el descubrimiento de Pompeya y Herculano, el fenómeno del *Grand Tour* mediterráneo y el neoclasicismo artístico italiano).

El cuarto capítulo se dedicará a observar el modo en el que el muchacho pudo ser representado desnudo en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi. Separado en tres apartados de igual estructura se aportarán datos biográficos de los autores, se definirá el modo en el que pudieron elaborar una iconografía eromenofílica a través de coartadas arcádicas y etnográficas, y se delimitará visualmente el deseo homoerótico y pederástico en sus obras. A lo largo de estos apartados se observarán los posibles temas, recursos y procedimientos de los que pudieron valerse para representar al muchacho adolescente desnudo. Todas las imágenes comentadas pertenecerán a los diferentes archivos visuales realizados y adjuntos como anexos en el presente estudio.

A partir de los anteriores capítulos se procederá a elaborar conclusiones que permitan responder a la hipótesis de si puede crearse una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX. Igualmente se matizarán las posibles líneas futuras de investigación que el presente estudio y sus consecuentes conclusiones puedan abrir. En el apartado *Índice de Figuras* se incluirán las diferentes imágenes aparecidas a lo largo de la tesis doctoral, clasificadas según capítulos y mostrando las fuente de las que fueron tomadas. En la *Bibliografía* se introducirán las diferentes fuentes bibliográficas y/o webgráficas consultadas para la realización de la presente tesis doctoral. Ésta se dividirá en tres apartados: Bibliografía General (que

aglutinará ensayos en diferentes disciplinas relacionadas directa o transversalmente con el tema que nos ocupa), Monografías y catálogos (que se dedicará a recoger las monografías y catálogos de exposiciones sobre la obra de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi) y Webgrafía general (del mismo modo que el primer apartado, se recogen varias publicaciones relacionadas directa o transversalmente con el tema que nos ocupa).

Se incluirán también un anexo con la terminología específica y connotada utilizada en el contexto de la presente tesis doctoral (incluyendo algunas nominaciones creadas especialmente para el propio desarrollo de la investigación) y tres anexos adjuntos en DVD con los archivos visuales de la obra fotográfica seleccionada para el presente estudio de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi.

Al respecto de la metodología de trabajo matizaremos que nuestro punto de vista parte de un posicionamiento político concreto frente a las cuestiones de género, sexo o sexualidad, vertebrado por el estudio teórico del feminismo construccionista, el post-estructuralismo francés, el cyberfeminismo, los *men's studies*, la teoría queer o los estudios visuales. Asimismo realizaremos comparaciones iconográficas e iconológicas, pero partimos sin embargo del ámbito de los estudios visuales como aglutinación transversal contemporánea de disciplinas tales como la sociología, la filosofía, los estudios de género, la antropología, la iconografía y la teoría del arte.

/ límites del estudio:

Con tal de responder a la hipótesis planteada, cumplir con los objetivos y desarrollar la metodología planteada, establecemos una serie de límites a nuestra tesis doctoral que acote el objeto de estudio:

- Ψ Con tal de atender a la posible creación de una iconografía homoerótica y pederástica en la fotografía de finales de siglo XIX y principios del XX, limitaremos los estudios visuales de nuestra investigación a las obras de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi dado que su trabajo se centró de manera exhaustiva y casi exclusiva en torno al muchacho adolescente desnudo. No abordaremos a otros fotógrafos de la misma época donde dicho objeto de estudio pudiese aparecer de manera tangencial, prevaleciendo el estudio de unas coartadas y temas afines en un trío de fotógrafos que realizaron sus producciones fotográficas en la Italia de finales del siglo XIX y principios del XX.
- Ψ El estudio de una posible iconografía homoerótica y pederástica en las artes podría constituirse como un estudio demasiado extenso que acabaría desbordando los objetivos de nuestro estudio. Dado que vamos a abordar el trabajo fotográfico de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi, hemos decidido fijar cronológicamente dicho estudio un poco antes del inicio de la fotografía y con ello sujetarlo a la especificidad que propone el propio medio. A lo largo de la tesis haremos numerosas referencias a los antecedentes que pudieron definir el objeto de estudio pero sin abordar dichas cuestiones en profundidad, sino únicamente rescatando lo que resulte valioso para apoyar nuestra hipótesis.
- Ψ No crearemos un archivo exhaustivo ni un catálogo razonado de la totalidad de la obra de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow o

Vincenzo Galdi por las siguientes razones: en primer lugar porque dicha cuestión no contestaría a la hipótesis planteada, por lo que se buscarán y analizarán las suficientes obras para poder argumentarla. En segundo lugar por la dificultad y extensión que supondría dicho proyecto, puesto que la obra de estos autores se vendía generalmente de un manera privada y en muchas ocasiones de un modo clandestino, diseminándose sus imágenes en colecciones privadas. En tercer lugar porque de los tres la obra de Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow fue perseguida por la ley, destruida o expoliada. En el caso de Vincenzo Galdi gran parte de su obra es todavía inédita por encontrarse en colecciones privadas.



/ fuentes

En lo que se refiere a las fuentes documentales y bibliográficas que utilizaremos en nuestro estudio hemos considerado la utilización de una tipología heterogénea de fuentes impresas o digitales (tales como catálogos, monografías o ensayos) y de fuentes orales.

Asimismo dichas fuentes bibliográficas atenderán a dos posibles tipologías de investigación académica. Por un lado el *trabajo de campo* que se fundamentará en el estudio de las propias obras a través de sus reproducciones en catálogos, revistas, archivos y publicaciones especializadas, dando prioridad a las monografías. Dentro de esta tipología también incluiremos las posibles consultas de fuentes orales afines a los artistas que estudiaremos. Por otro lado el *apoyo teórico* que vendrá fundamentado por el estudio de textos directamente relacionados con nuestra hipótesis (ensayos, cartas de los autores o referencias biográficas) o más transversales (estudios y teorías que aporten un enfoque específico a nuestro estudio).

En cuanto a las monografías y catálogos que utilizaremos en nuestra tesis doctoral podemos mencionar por ejemplo *Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow, Vincenzo Galdi. Paradis Sicilien. Paysages, Portraits, Nus 1890 – 1905* (Canet, 2008), catálogo que nos permite acercarnos a la obra de los tres fotógrafos desde una óptica contemporánea y con datos contrastados, o *Galdi Secret. Photographies, Portraits et Nus 1890-1920* (Canet, 2011) que del mismo modo aborda la obra, en este caso de Vincenzo Galdi, de una manera más pormenorizada. Éstas obras han sido adquiridas a través de importación y algunas pueden ser consultadas en bibliotecas de museos nacionales. El hecho de que no existan publicaciones nacionales al respecto dificulta el acceso a dichas fuentes y encarece su adquisición¹. Dicha cuestión problematiza la correcta contrastación de algunas fuentes y encarece la investigación.

¹ Puesto que tendríamos que solicitar su importación y pagar portes desde Italia, Alemania o en algunos casos, desde Estados Unidos.

Frente a algunos de los textos que haremos uso, también podemos mencionar otro material bibliográfico: estudios diversos vinculados a la teoría *queer*, estudios feministas, antropología, *men study's* o estudios visuales. Todo ello crea el sustrato teórico a partir de donde se articulan nuestras estructuras de pensamiento y análisis. *Placer Visual y Cine Narrativo* (Mulvey, 1994) por ejemplo es una de las fuentes de la que bebemos sus teorías en torno al poder la mirada y sobre las que apoyamos nuestro estudio visual de los tres autores a partir de las tipologías de escoptofilia. *La pedagogía pervertida* (Schérer, 1983) por ejemplo nos sirve para calibrar una visión perversa postfreudiana no sólo del infante, sino también del proceso pedagógico; antónimo al *Emilio o de la Educación* (Rousseau, 1985) y su asociación de las nociones de la infancia y la inocencia. Otra fuente a señalar por ejemplo es la *Historia de la Sexualidad* (Foucault, 2005) donde el teórico francés plantea una genealogía de la sexualidad, interesándonos sobretodo el planteamiento de las fuerzas coercitivas del dispositivo sexual. En ese sentido *Sexo Solitario. Una historia cultural de la masturbación* (Laqueur, 2007) aborda la cuestión de la persecución antionanista adolescente, la cual nos influye para definir unos antecedentes al estado de los placeres decimonónico y del principios del siglo XX. Sin embargo, y más allá de puntualizar pormenorizadamente la importancia de las fuentes consultadas, se encontrará la bibliografía completa en el apartado de la presente tesis doctoral destinado a tal efecto, y se harán alusiones a la misma de manera concreta en diferentes citas o referencias bibliográficas a lo largo del texto.





**1. Contexto histórico general
entre el s. XVIII y principios del s. XX**

Partiendo de la hipótesis de si existió una iconografía homoerótica y pederástica¹ conformada fotográficamente en torno al cuerpo adolescente desnudo del muchacho entre el s. XIX y principios del s. XX, nos hallamos en el punto de necesitar información histórica y cultural concreta. Dado que precisamos contextualizar los hechos históricos, culturales y filosóficos que pudieron motivar la creación de unas obras concretas por parte de los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi, comenzaremos en este primer capítulo destinado a delinear el contexto histórico general entre el s. XVIII y principios del XX que nos haga entender la posibilidad de esta representación concreta.

Con tal de estructurar la información y clarificar cierta cronología histórica, este primer capítulo se dividirá en diferentes apartados. En el primero abordaremos cuestiones como la revolución industrial y la sociedad de clases con tal de observar el modo en que el desarrollo de los transportes y pudo favorecer un éxodo cultural al mediterráneo por parte de los fotógrafos que estudiaremos más adelante².

A continuación mencionaremos la cuestión del inicio de la Modernidad con el advenimiento de nuevas formas de pensamiento y el clima político internacional que dichos cambios generaron. De este modo intentaremos hacer inteligibles los antagonismos y paradigmas sociales que generaban una idea de modernidad sobre el que elaborar unas obras concretas en el caso de los autores de nuestro estudio.

También abordaremos el modo en el que se produjo el colonialismo y el auge de los viajes y estudios antropológicos y etnográficos, para entender el interés desarrollado entre el siglo XVIII y principios del XX por lo exótico en el contexto del

¹ A lo largo de la presente tesis doctoral, con tal de abreviar y evitar equívocos que nos alejen del perímetro del presente estudio, en la medida en la que los significados vayan parejos y describan partes de un mismo deseo, combinaremos los dos términos *homoerótico* y *pederástico* pasando a utilizar el término *eromenofílico*. Dicho tecnicismo ha sido elaborado, tal y como se describe en la introducción de esta tesis doctoral, de acuerdo a la necesidad de evitar que cuando hablemos de dicho deseo éste sea relacionado de manera unívoca a delitos de índole sexual. De este modo intentamos alejarnos de lecturas simplistas al respecto para poder estudiar dichos placeres como representables más allá de consideraciones morales y/o legales.

² Cuestión que como veremos más adelante se produjo en diferentes contextos culturales.

colonialismo y como esta cuestión podría haber favorecido cierto turismo cultural y/o artístico.

Finalmente estudiaremos al ámbito de las convulsiones y crisis que determinaron el advenimiento de primeras guerras mundiales como un modo de contextualizar el fin de las producciones fotográficas de algunos de los autores estudiados y de cómo el auge de ideologías totalitaristas pudieron influir sobre la representación de deseos y placeres concretos que se abordan en el presente estudio.





*1.1. La revolución industrial
y la sociedad de clases*

Como fenómeno definitorio, no sólo del siglo XIX, sino de toda la contemporaneidad, no podemos obviar el más inmediato: la industrialización. Hecho social y tecnológico que coincide temporalmente con el lapso temporal planteado por la hipótesis de la presente tesis y que sirve como telón de fondo a los hechos que en adelante estudiaremos. En una analogía pandémica, la industrialización pareció fraguar en Inglaterra y se expandió a continuación por el resto de Europa y también hacia otros territorios internacionales por parte de las potencias industrializadoras colonialistas. A partir de ahí el fenómeno de la industrialización acabó convirtiéndose en el dispositivo de progreso que define y estructura los cimientos sociedad actual tecnificada.

La revolución industrial, que comenzó a mediados del siglo XVIII en Inglaterra como parte de un proceso de cambio constante de las estructuras socio-económicas, se definió por un crecimiento continuo en el que intervino especialmente, y de manera definitoria, la tecnificación del trabajo y el desarrollo de nuevos sistemas de producción: la máquina de vapor en este caso resultó ser un importante punto de inflexión en lo que a al progreso se refiere (como evolución técnica del trabajo y desarrollo de las comunicaciones). Los avances tecnológicos y producción en serie de los telares así como la tecnificación agrícola serían otros ejemplos de significativa relevancia para el momento.

Con todo ello acaecieron profundas transformaciones sociales tales como el nacimiento de una clase obrera o proletaria, que migraba del campo a la ciudad en busca de una oportunidad laboral vendiendo su tiempo y su fuerza de trabajo a clases burguesas asalariadas (Marx; Engels, 2000). Movimiento favorecido por el perfeccionamiento de las comunicaciones y los transportes (donde el ferrocarril constituía el invento abanderado de dicha revolución industrial) y por una tremenda reducción de la mortalidad; contribuyendo todo ello a una expansión demográfica sin precedentes¹.

¹ Aumento de la población que encontró tres grandes frenos: la elevada mortalidad infantil, las

Uno de los factores clave dentro del proceso industrializador acaecido en el Occidente del s. XIX fue la definitiva mutación del *Antiguo Régimen* de estratificación social a la contemporánea sociedad de clases. A partir de entonces el rasgo diferenciador por el que se estipulaba la pertenencia a una clase social u otra ya no vendría determinada por el contexto social en el que el individuo ha nacido, sino por el propio capital que es capaz de acumular y generar (Marx; Engels, 2000). De esto se desprende la posibilidad de fluctuación de una clase a otra según el incremento o la disminución del patrimonio individual.



Fig. 1: *Coalbrookdale de noche*, 1801. Philip James de Louthembourg

hambrunas y la propagación de epidemias como el cólera o la peste.

Sin embargo esta nueva jerarquización social no parecía encontrarse libre del rastro permanente de la vieja sociedad estamental; dándose con frecuencia una traducción literal de estamentos a clases (dónde antes existía la masa popular y el campesinado ahora se encontraba un proletariado) y una verdadera lucha política por el poder (adquiriendo con frecuencia la burguesía la potestad que antes ostentaba la aristocracia). En lo que a los intereses de nuestra investigación se refiere, la estratificación social finisecular podría proponer cierta lectura marxista: Wilhelm von Gloeden y su primo Guglielmo Plüschow pertenecían a la aristocracia alemana y se beneficiaban de sus correspondientes títulos nobiliarios, desarrollando sus obras de acuerdo a un éxodo voluntario que tiene más de turismo primitivo² que de emigración. Así es como pudieron realizar sus diferentes trabajos fotográficos sobre los cuerpos quemados por el sol y el trabajo de adolescentes campesinos³.

En el contexto industrializador y como referencia concreta a nuestro estudio podemos anotar que la población siciliana de Taormina fue con posterioridad el escenario donde Wilhelm von Gloeden desarrolló su obra; un pueblo que, actualmente asfixiado por el turismo, en el siglo XIX estaba poblado por pescadores y campesinos. Dicha población era tan solo una prueba (las fotografías de Gloeden indirectamente son prueba de ello) de la industrialización y del éxodo a la ciudad. Fruto de este proceso, muchas de estas poblaciones fueron lentamente sumidas en la pobreza y el abandono por parte del gobierno italiano.

El desarrollo de los transportes, la tecnificación del trabajo y la estratificación social a partir del capital posibilitaron la creación de redes de comunicación. A su vez, y como veremos a continuación, esta situación desencadenó nuevos sistemas de pensamiento contemporáneo y situaciones de política internacional complejas.

² Como consecuencia colonialista, la aparición del ferrocarril que unía Taormina con Mesina en 1866 permitió asimismo la afluencia de turistas del norte de Europa al sur de Italia (Giuntini, 2002).

³ La estratificación de clases y la conformación de *otredades* en este caso resultaría contener, como veremos más adelante, ciertos paradigmas.





1.2. Modernidad, política internacional
y nuevos sistemas de pensamiento

Tras observar el modo en el que los restos del feudalismo fueron desterrados a partir de la revolución industrial y de la nueva estratificación social, estudiaremos ahora algunos eventos políticos de relevancia tales como la Revolución Francesa, el Imperio Napoleónico o las unificaciones de Alemania e Italia, que, si bien fueron anteriores al trabajo fotográfico de los autores que estudiaremos, pudieron definir el paradigma social sobre el que trabajaron. Junto a la industrialización, la Revolución Francesa resultó ser a la vez un factor determinante para socavar a su vez al Antiguo Régimen y comenzar a plantear la cuestión del reparto de riquezas:

A pesar del amor de los hombres a la libertad y de su odio a la violencia, la mayor parte de los pueblos se han resignado al despotismo [...] El lujo, pues, es necesario en los Estados monárquicos, y también en los Estados despóticos. En los primeros, es el uso que se hace de la poca libertad que se tiene; en los otros, es el abuso de las escasas ventajas del propio servilismo: un siervo, escogido por su amo para que tiranice a los otros siervos, ignorando cada día cuál será su suerte al día siguiente, no tiene más felicidad que saciar el orgullo, los antojos, los deleites de cada día (Montesquieu, 2010: 11, 21)

Fagocitada por la *Ilustración francesa*⁴ y como respuesta a la crisis política, social y económica que acontecía, la Revolución Francesa precedió la entrada del siglo XIX y se desarrolló a lo largo del mismo. Una masa popular, asfixiada por el hambre (ya no solo fisiológica sino también un hambre de derechos y libertades), tomó algunas ciudades⁵. Los estamentos más perjudicados, unidos a las diferentes Asambleas que se constituían con la misma rapidez que se disolvían, persiguieron a la monarquía y a la alta aristocracia. Tras diversos tribunales, ejecuciones, encarcelamientos, insurrecciones populares y asambleas, en 1789 la sociedad francesa llevó a cabo profundos cambios. Algunos de ellos fueron la abolición de los privilegios estamentales, la unificación de impuestos o la convocatoria de elecciones políticas. Si bien ni el clero ni la aristocracia fueron erradicadas, se produjo un tráfico

⁴ Aparato intelectual del proceso revolucionario con agentes ideológicos tales como Voltaire, Montesquieu o Rousseau.

⁵ Al respecto cabe reseñar el papel que desempeñó el sector más pobre de las ciudades. Los *sans-culottes*, (*desarrapados* en castellano), intervinieron y facilitaron movimientos populares tales como la Toma de la Bastilla y su influencia resultó decisiva en algunas de las Asambleas celebradas (Lafit, 2010).

considerable en lo concerniente a sus propiedades. En lo referente al patrimonio inmobiliario no cambió el régimen de propiedad y muchas de las propiedades *expropiadas* a la aristocracia fueron finalmente adquiridas por la alta burguesía, perpetuándose la diferencia patrimonial clasista.

Con el llamado *Golpe de estado del 18 de brumario* el 9 de noviembre de 1799 y su consiguiente nombramiento como Primer Cónsul de Francia, la figura militar de Napoleón Bonaparte acabó zanjando los años convulsos de la Revolución Francesa, rompiendo con la República y restituyendo el gobierno absolutista cuyo entero poder recaía sobre su figura militar. Libre de conspiraciones (tanto revolucionarias como monárquicas) convirtió el Consulado en el llamado Imperio Napoleónico. Rememorando la idiosincrasia y aspiración romana, Napoleón pareció comenzar una cruzada para convertir a París en la capital del mundo entero. Ante ello Inglaterra se convirtió en la gran competidora de Francia, sometiendo a ésta última a un bloqueo económico mediante el cierre de las comunicaciones marítimas entre los dos países. Tras diversos fracasos militares y desavenencias económicas en la Francia napoleónica, el imperio acabaría cayendo en 1815 para dejar paso a una etapa europea donde el Congreso se erigió como nuevo modelo legislativo (Horne, 2005). Las diferentes potencias europeas pretendieron zanjar con la época de guerras y revoluciones, ejerciendo un poder colectivo que diezmará cualquier signo de insurrección y volviendo en gran medida a posiciones prerrevolucionarias⁶. Dicho orden, establecido entre las potencias de Gran Bretaña, Rusia, Austria y Prusia junto con la Francia post-napoleónica, se dedicó a la reordenación geopolítica del territorio europeo, dejando al descubierto tensiones no resueltas⁷.

Así, la Restauración del Antiguo Régimen definió ciertos principios que marcaron decisivamente el devenir histórico europeo en los años siguientes. Uno de esos principios fue *el derecho de intervención*. Es decir que lo que sucede en el interior de un

⁶ Como el retorno a la soberanía nacional, el absolutismo y la restauración de privilegios para nobles y clérigos.

⁷ Tales como, por ejemplo, la disputa por la hegemonía de los estados alemanes por parte de Austria y Prusia.

país no es únicamente asunto suyo, sino que también atañe a los países vecinos. Parecía legitimarse así el intervencionismo político por parte de las potencias para restaurar a un soberano que haya sido destituido, por ejemplo. Igualmente ese derecho de intervención se extrapolaba al ámbito internacional regulando el orden colectivo transnacional.

El siglo XIX, como se aprecia a través de los diferentes sucesos de orden político-social y en la evolución de su pensamiento, pareció constituirse sobre la dicotómica tensión entre revolución y contrarrevolución (Hobsbawn, 2003: 15). La primera adoptó, más allá de las propias prácticas revolucionarias, diferentes estructuras discursivas; de las cuales algunas tuvieron más protagonismo que las otras. En este sentido fue el liberalismo el sistema de pensamiento económico-social más característico de la centuria decimonónica⁸. Ideología burguesa por antonomasia, el pensamiento liberal procuraba por la propiedad privada desvinculada del Estado y por el parlamentarismo, abanderando la proclama de libertades que, paradójicamente, mantendría la desigualdad social a través de la renta personal. Más subversivo con el Antiguo Régimen fue, sin embargo, el pensamiento democrático, llevando la libertad a una dimensión mayor donde se reclamaba el sufragio universal, la libertad de prensa y la enseñanza pública obligatoria. Otras manifestaciones de índole democrática y revolucionaria fueron el socialismo y el anarquismo, teniendo mayor protagonismo a finales de siglo. Los movimientos contrarrevolucionarios y tradicionalistas fueron, en cambio, la fuerza coercitiva ante las agitaciones del cambio. Éstos fundaron su legitimidad en la tradición y persiguieron la reinstauración del Antiguo Régimen una y otra vez. En la defensa del orden y del pasado, el tradicionalismo adoptó con frecuencia la forma de nacionalismo; derivándose éste, a lo largo del siglo, de una tendencia más democrática a otra más tradicionalista. Fue precisamente el pensamiento nacionalista el que acabó suscitando gran parte de los conflictos que derivaron en

⁸ Se pueden encontrar, en el origen heterogéneo del liberalismo, diferentes filósofos, juristas o economistas que de un modo más o menos directo intervienen en su formación e instauración social. Algunos de sus principales pensadores fueron Alexis de Tocqueville, Adam Smith, John Locke o John Stuart Mill (Hobsbawn, 2003).

diferentes guerras decimonónicas⁹. Como expresión conservadora, el imperialismo fue la expresión más acorde con el viejo orden y su potencia más perenne la Inglaterra victoriana¹⁰.

Culturalmente hablando, el Romanticismo revalorizó *lo irracional* como sistema de conocimiento y exaltó el pasado, la naturaleza, la tradición y la historia como un retorno ineludible del humano a su esencia y a sus raíces. Fue el movimiento preponderante hasta el final de la primera mitad del siglo XIX, aunque nuevos brotes de esta tendencia surgirían durante el resto de la centuria como reacción a tendencias realistas y positivistas. Sin ir más lejos, en pleno desarrollo impresionista, fue cuando Wilhen von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi desarrollaron una obra con reminiscencias permanentes al pasado clásico y, por ello, tangencialmente vinculadas a una tendencia romántico.

El romanticismo literario, el liberalismo burgués y el hastío de la clase obrera (todo ello junto a la artificiosidad de las distribuciones territoriales determinadas por los congresos europeos), estallaron en nuevos movimientos revolucionarios. La revolución griega iniciada en 1820 contra el imperio otomano y en la que tuvieron que intervenir países como Francia o Rusia; la revolución de 1820 en España o las revoluciones francesas de 1830 y 1848. Francia, a través de una coalición entre burguesía liberal y clase obrera, acabó instaurando por soberanía nacional al duque de Orleans Luis Felipe. A partir de 1832 Luis Felipe, generó un viraje conservador en su reinado, lo cual podría considerarse una consecuencia de una revolución excesivamente heterogénea. Polonia, Italia y Alemania también se vieron sacudidas por revueltas nacionalistas y liberales, triunfando sin embargo la contrarrevolución. Bélgica, en cambio, se independizó de Holanda definiendo un estado liberal más duradero.

⁹ Así como las contiendas, acuerdos y pactos que llevaron a las unificaciones de Alemania e Italia, correspondientemente.

¹⁰ La cuestión victoriana será abordada en posteriores capítulos.

Nuevamente el descontento ante un autoritarismo político y los problemas económicos definirían otro conjunto de revoluciones. Las ideas democráticas de 1848 reivindicaron el sufragio universal, la soberanía popular desvinculada de organismos jurídicos y la demanda de libertades donde la república se planteaba como sistema político idóneo para el nuevo orden. Se trataba de un momento en el que el aparato intelectual dirigía su mirada hacia la revolución como metodología, demarcando las precarias situaciones de las naciones industriales y ubicándolas en el punto de mira reflexivo¹¹.

Tras diversos enfrentamientos en la ciudad y varios miles de muertos, la burguesía, atemorizada ante la posibilidad de nuevas revoluciones, apoyó la elección del presidente Luis Bonaparte, sobrino de Napoleón, llevando a París de una República liberal a un orden autoritario donde la Asamblea quedó disuelta. *La primavera de los pueblos*, como así se dio en llamar a las revoluciones de 1848, también sacudieron Italia. Ésta acabó estableciendo una república y liberándose del dominio austríaco. En Viena, tras varias insurrecciones, acabó triunfando la regresión autoritaria. Lo que hoy conocemos como Alemania igualmente vivió episodios de sublevación popular y celebración de Asambleas¹² para, finalmente, y por las fuerzas del orden prusiano, volver a la situación prerrevolucionaria. La solidaridad entre monarcas en contraposición a la falta de unión entre revolucionarios, el temor burgués al proletariado y la mejora de ciertos aspectos económicos definieron el complejo marco en el que fracasaron las revoluciones del 48. Fue, sin embargo, y a través de ciertos méritos conseguidos, el germen de todo el devenir histórico de la segunda mitad del siglo XIX.

En 1852 Luis Bonaparte acabó instaurándose como emperador del estado francés y definiendo veinte años de paradójica política (Horne, 2005), decantándose entre la

¹¹ 1848 fue precisamente el año en el que apareció el *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels, hito en la complejidad de esta nueva revolución.

¹² La Asamblea de Frankfurt, de orden nacionalista, fue partidaria de la unificación de Alemania introduciendo Alsacia, Tirol e incluso Holanda y Suiza. La Asamblea de Prusia, más revolucionaria en cambio, se distinguió por la demanda de libertades para el campesinado o la soberanía popular.

supresión interna de libertades y el apoyo externo a los movimientos nacionalistas del resto de Europa¹³. Intervencionismo externo que también tomó la forma de colonialismo e intrusión en Senegal, Argelia, China o México y a través de la construcción del Canal de Suez. Entre contradicciones, el imperio francés se afaná por la gloria y se olvidó de la aplicación de iniciativas políticas que paliaran los problemas internos, derivando en la derrota a la que le somete Prusia en 1870. Será éste el contexto sobre el que se produzcan las grandes unificaciones de Italia y Alemania. Contextos ambos, el italiano y el alemán, que se relacionan directamente con la propia hipótesis de nuestra investigación. Partimos del planteamiento de si existió una iconografía homoerótica y pederástica conformada fotográficamente en torno al cuerpo adolescente desnudo del muchacho entre el s. XIX y principios del s. XX, y puesto que focalizaremos nuestra investigación en torno a las figuras de dos fotógrafos alemanes Wilhelm von Gloeden (nacido en Meckelenburgo en 1856) y Guglielmo Plüschow (nacido en Wismar en 1852) y la del fotógrafo napolitano Vincenzo Galdi (nacido en Nápoles en 1871), posibles artífices de dicha iconografía, consideramos de importancia contextualizar los escenarios sobre los nacieron y vivieron los años de juventud estos tres autores. Los diferentes hechos que conllevaron la unificación correspondiente de ambos estados definieron un clima ideológico y político que pudo condicionar el trabajo fotográfico y las motivaciones del mismo¹⁴.

Con respecto a Italia, desde 1848 se produjeron diferentes batallas (como la Guerra de Lombardía en 1859), se expulsó a los austríacos y, desde diferentes frentes políticos como Conde Cavour o Garibaldi, se consiguieron las anexiones de los siete estados italianos: Piamonte, reino lombardo-veneto bajo el yugo austriaco, ducados de Parma, Módena y Toscana, estados Pontificios con las Marcas y el Reino de las

¹³ Enfrentándose con Austria (1859) con tal de apoyar a los patriotas italianos y con Rusia en la guerra de Crimea (1854-1856) en la que, junto con Inglaterra, auxiliará a Turquía frente a la potencia rusa. Ésta última contienda acabó enfrentando a Francia con la Santa Alianza.

¹⁴ Que analizaremos más adelante en la presente tesis doctoral.

Dos Sicilias con trono borbónico. La unificación italiana centralizó en Roma el poder político y definió la realidad divergente de dos Italias: el Norte, depositario del poder gubernamental y con mayor aglutinación de riquezas, y el Sur, que si antes ya se encontraba deprimido ahora empeoraba convirtiéndose en mero proveedor de mano de obra para la nación. Al respecto Taormina parece encajar con esa descripción del sur italiano, definiendo la Sicilia pobre con la que se pudo encontrar Gloeden. De igual modo podemos considerar, como abordaremos más adelante, el caso de Plüschow y Galdi, que trabajaron en Nápoles; la cual formó parte del Reino de las Dos Sicilias.

Al igual que Italia, Alemania también se vio incentivada intelectualmente a conseguir su unificación, a lo que habría que sumar causas económicas. La confederación previa a su unificación, con sus 39 estados federales, desde 1815 es presidida por el emperador de Austria, haciendo tándem con Hungría, y seguida de muy cerca por la potencia de Prusia. En importancia les siguen los reinos de Baviera, Wurtemberg, Hannover y Sajonia. Con la creación de una red ferroviaria¹⁵ y la unificación aduanera entre los estados del norte de Alemania, Prusia se hizo con la hegemonía económica¹⁶, beneficiándose industrialmente de sus territorios y demandando a partir de entonces un Parlamento alemán establecido a través de sufragio universal. Frente a esta proclama prusiana se encontraba la Austria imperial y conservadora. Dicha rivalidad finalmente llegó a las armas en 1866 y finalizó con la derrota austríaca. El siguiente paso para la unificación fue la guerra franco-prusiana (1870): Francia deseaba la derrota austríaca para que culminara la unificación italiana, pero la candidatura del heredero de Hohenzollern al trono español y la tajante petición de Francia de que jamás se toleraría otro candidato alemán en España (notificación hábilmente deformada por Bismarck), hizo estallar definitivamente la guerra entre Prusia y Francia. La derrota del imperio francés

¹⁵ Desarrollada como vimos a partir de la Revolución Industrial.

¹⁶ Para el estado prusiano, el desarrollo ferroviario fue el primer paso para la unificación, anhelada por una necesidad económica y de comunicaciones, pues se hallaba aislada con respecto al oeste de Europa.

acabó con el hundimiento de Napoleón III y constituyó el último paso para la total unificación política de Alemania.

A partir de entonces tres potencias destacaron en la vida ya no sólo europea, sino también internacional: Inglaterra, Francia y Alemania. Posteriormente se les sumaron Rusia y Japón tras su tardía emancipación industrial. Inglaterra fue, durante prácticamente todo el siglo XIX, la potencia con mayor estabilidad política y bonanza económica. En la llamada era victoriana¹⁷ Inglaterra se convirtió en primera potencia mundial; superioridad impulsada a causa de una industrialización trepidante y una red transoceánica estructurada. Francia, por otro lado, vivió momentos de política convulsa con la III República. Alemania se hallaba en su etapa *bismarckiana* donde se palpaba una aceleración capitalista con aspiraciones imperialistas.

En este sentido, y con respecto a la hipótesis planteada en este estudio, observamos que desde finales del siglo XVIII y hasta principios del siglo XX, pero especialmente en el siglo XIX, se produjeron enormes cambios ideológicos y sociales a lo largo de Europa, en unas ocasiones germen y en otras consecuencia de numerosos hechos políticos como contiendas bélicas y unificaciones territoriales. Tal es el caso de la unificación alemana que vivieron tanto Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow durante sus años de juventud. Poco después, confirmada Alemania como una de las grandes potencias europeas y comenzando a demostrar cierto carácter conservador pre-bélico, estos fotógrafos pudieron emigrar a Italia para realizar sus obras¹⁸.

Por su parte Italia se hallaba unificada, pero fuertemente polarizada entre una Italia norteña y rica y una Italia sureña y pobre; lugar éste último el elegido para vivir y trabajar Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow. Al respecto abordaremos

¹⁷ La dilatada etapa cubre la larga vida de la reina Victoria, la cual fue entronizada en 1837 y continuó reinando hasta 1907, año en el que murió.

¹⁸ A lo que pudo colaborar el desarrollo de las comunicaciones internas e internacionales.

más adelante las diferentes razones que pudieron llevarlos a estos territorios; sin embargo se podrían apuntar ciertas razones de acuerdo a la situación geográfica-social: un territorio más focalizado al trabajo campesino y a la pesca, un lugar mediterráneo con ruinas de origen clásico y mayor facilidad para obtener modelos desnudos en entornos naturales de clima cálido (frente al duro clima alemán). El fotógrafo napolitano Vincenzo Galdi en cambio fue iniciado en la fotografía por Plüschow y al nacer ya se encontró con dicha Italia unificada y estratificada.

Inglaterra, como la potencia de mayor bonanza económica del siglo XIX, fue por otro lado el escenario donde se desarrolló con mayor fuerza una tendencia literaria de corte helenista y revisionismo clásico. De este modo, en un clima complejo de encuentros ideológicos, movimientos políticos y coexistencia de diferentes pensamientos y modos de representar la realidad, los fotógrafos que estudiaremos más adelante pudieron encontrar la posibilidad (gracias también a los transportes y a su posición mayormente acomodada) de hallar lugares que les fueran más afines o propicios a sus posicionamientos intelectuales y artísticos o que, por lo menos, les ofrecieran un material de trabajo. Un renovado gusto por lo exótico, por otras culturas no europeas y también por la arqueología clásica pudieron definir sus intereses, como veremos a continuación.





1.3. Colonialismo y auge de la antropología

Tras apuntar los avances tecnológicos, la nueva estratificación social a partir de las revoluciones francesas y la idiosincrasia ideológica del siglo XIX europeo, abordaremos ahora en este apartado la cuestión del colonialismo y del auge antropológico como puntos que pudieron definir el paradigma sobre el que se produjeron las obras que analizaremos en este estudio. El interés por otras culturas contemporáneas y/o arcaicas, pero en cualquier caso exóticas para la cultura eurocéntrica, fue otro de los factores que pudieron determinar la idiosincrasia y los intereses culturales del siglo XVIII y XIX¹⁹ junto a los movimientos políticos, reorganizaciones territoriales y al desarrollo industrial de la época. Para entender como se pudo originar fotográficamente una iconografía homoerótica y pederástica en torno al cuerpo del muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, realizaremos un acercamiento a la cuestión colonialista y antropológica decimonónica como tendencias diferentes de acercarse a una cultura extranjera y/o arcaica; el fin de dicho acercamiento será observar si dichas tendencias influyeron a los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi.

Tras observar en el anterior apartado las convulsiones sociales que acaecieron en la época, motivadas por diferentes modos de ver la realidad, entendemos que las ideologías imperialistas cristalizaron a lo largo la segunda mitad del siglo XIX y hasta 1914, en un contexto de *superdesarrollo* industrial bajo la forma del colonialismo. Debido a este fenómeno, en el resto del territorio internacional cierta europeización contemporánea. Generalmente el colonialismo ha sido acusado a una motivación capitalista que llevaba a las potencias a buscar fuera materias primas de bajo coste y a controlar las rutas comerciales marítimas, siendo una constante en otras ocasiones la cuestión política o bien las presiones demográficas internas. En otros casos, la nostalgia histórica fue el aparato legitimador para la intrusión en los territorios. Pero en cualquier caso se puede apuntar a un

¹⁹ Como veremos en siguientes capítulos, dichos intereses se pudieron desarrollar bajo el telón del llamado *Gran Tour* y especialmente con el descubrimiento de las ciudades de Herculano (1738) y Pompeya (1748).

conglomerado de motores políticos, económicos e ideológicos dentro de la lógica imperialista europea. En lo que respecta a sus consecuencias a largo plazo, se podría mencionar la derivación y asignación blanca del cuño *Tercer Mundo* en la contemporaneidad, a lo que en el pasado fueron colonias europeas²⁰.

Imperios pluricontinentales se desplegaron de acuerdo a unas posibles fases que habitualmente se repetían de modo lineal dentro del proceso colonizador: descubrimiento del lugar, conquista, organización y explotación económica. En una primera instancia, se trataba frecuentemente de territorios conocidos, pero nuevos medios de transporte permitieron el descubrimiento de espacios *vírgenes* para el europeo. Fue en este sentido donde el barco de vapor se erigió como medio de locomoción que mejor posibilitó el transporte de tropas a través del océano y la intromisión fluvial en las diferentes zonas. Una logística armamentística desarrollada hizo el resto frente a civilizaciones sin un aparato militar complejo. A continuación, y tras las conquistas, se planteaban diversas formas de organización política en las colonias. Aunque parecía existir cierta heterogeneidad en las estrategias administrativas de los imperios colonizadores, se partió generalmente de la premisa del establecimiento de organismos reguladores de poder en las colonias²¹. Una relación comercial de subordinación se implantó, de acuerdo a la lógica colonizadora, entre el país colonizador y el país colonizado, proveyendo éste último de materias primas al primero y comprando los productos manufacturados de los europeos.

A partir de 1885 y durante la Conferencia de Berlín se estipuló que un estado no podía colonizar parcialmente a otro territorio sólo por el mero hecho de establecer

²⁰ La palabra *solidaridad* en el contexto *mass*-mediático actual puede constituir la paradoja más apropiada para un proceso de amnesia histórica y blanqueamiento de la conciencia europea con respecto a la brutalidad colonial y el estado en el que los diferentes imperios sumieron a sus colonias. Otro hecho que constataría lo imperecedero del paso imperialista por dichos territorios es el mantenimiento actual de deudas externas.

²¹ Se recurrió en ciertas colonias a la implantación de protectorados y concesiones que respetaran la política interior del pueblo colonizado, pero donde los colonizadores se acababan envistiendo como totales reguladores en cuestiones militares y política exterior. En otras ocasiones se permitió la asociación o fueron las propias empresas privadas las que se encargaron de regular la explotación económica de la colonia y la política interna de la misma.

controles aduaneros en la costa, sino que debía procederse a la total conquista. Este hecho pareció constituir el pistoletazo de salida para la gran carrera imperialista de las naciones europeas a lo largo del territorio internacional. En esa dirección Inglaterra fue la primera en comenzar su expansión territorial y es la que cuenta con la historia más larga en lo que a imperialismo colonial se refiere: a principios del siglo XX prácticamente disponía de la cuarta parte de la población mundial. Una crisis en 1882 provocó que cientos de miles de ingleses emigraran todos los años en busca de mayor prosperidad hacia Estados Unidos y hacia el amplio repertorio de colonias del que disponía Inglaterra.

El imperio inglés de una parte poseía zonas de población inglesa autonómicas (denominadas *dominios*) e instituciones parlamentarias importadas de Gran Bretaña, entre las que se contaba Canadá, Nueva Zelanda, Australia y la Unión Sudafricana. Por otra parte estaban *las colonias de explotación*, que como indica su nombre eran territorios subyugados a la nación colonialista sin autonomía política y destinados a funcionar como proveedores de materias primas.

Francia, por su parte, preocupada por recuperar el prestigio perdido por la derrota en la guerra franco-prusiana de 1870, encontró en el colonialismo un apoyo al lastre económico que la contienda había provocado. Su atención se dirigió al control del norte de África²², sobretodo en la zona mediterránea, la isla de Madagascar y algunos territorios del sur de China; sin embargo su alcance expansivo nada tuvo que ver con la magnitud del Imperio Inglés.

En lo que respecta a Alemania, su expansión se extendió entre 1871 y 1918²³, constituyendo un imperio más bien modesto con algunas colonias en África, Oceanía y Asia. Sin embargo, más allá de las extensiones colonizadas entendemos,

²² En el entramado de intereses geopolíticos y económicos de finales del siglo XIX y principios del XX, África se erigió como paradigma del proceder colonialista, disputándose sus tierras las diferentes potencias europeas. Francia, Alemania, Bélgica, Italia y a la cabeza Inglaterra se repartieron colonialmente la casi totalidad de la geografía africana.

²³ Perdiendo sus colonias durante la Primera Guerra Mundial y con el Tratado de Versalles.

de acuerdo a la hipótesis de la que partimos en nuestro estudio, en el posible planteamiento de un paradigma colonial dicotómico que parcelaba el mundo entre el *poseedor* de cultura, dueño del discurso y de la historia, y *otro*, el colonizado, cuyo discurso le sería ajeno. Esa alteridad y extrañeza a un saber *cultural* (creado por el europeo) es la que pudo convertir al colonizado en un *salvaje moderno*²⁴ para el colonizador; y de ahí una posible legitimación del acto colonialista. Dichas actitudes no parecieron ser ajenas al territorio alemán. Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow iniciaron sus viajes hacia Italia favorecidos por el desarrollo de los medios de comunicación. A pesar de que Italia también desarrolló un pequeño imperio colonial tardío en el siglo XX, dicho sentimiento también pudo tener su correlativo *intracolonia* italiano (donde se ejercía un poder entre el rico y el pobre). En ese sentido ambos fotógrafos, de la aristocracia alemana, realizaron su obra en una zona pobre de Italia a la que tuvieron que desplazarse. Y de ahí podría resultar extensible cierta lógica colonial en su proceder plástico frente a unos modelos italianos de clase baja y representantes de un ideal corpóreo y sexual de origen griego.

El sentimiento civilizador europeo, en el orden de un discurso colonial, pareció estipular relaciones de poder con respecto al colonizado, situándolo siempre en un status de inferioridad, de casi *animalidad*, y sobre el que confluían un conglomerado de estereotipos que legitimaron la regulación de sus sociedades y territorios. La estructura esclavista se encargó de la construcción de dicha *otredad colonial*²⁵ y de las producciones en torno a la diferencia de raza.

En este contexto y durante el siglo XIX la antropología²⁶ pareció tener asimismo un importante desarrollo: diferentes disciplinas se agrupaban e interrelacionaron para

²⁴ El cual representaría un tipo de entidad exótica cuya otredad podría haber permitido al europeo erigirse sobre ella jerárquicamente y convertirla en objeto de estudio, exhibición, medición y colonización.

²⁵ Noción que en adelante se identificará habitualmente con la lucha de clases de corte marxista y que, ampliamente, las teorías poscoloniales convertirán en objeto de estudio. Tal es el caso de la noción de lo subalterno desarrollado por Gayatri Spivak (Spivak, 1985).

²⁶ Desarrollada primeramente en el marco de las ciencias sociales durante la Ilustración.

estudiar al ser humano desde puntos de vista biológicos, lingüísticos, culturales, étnicos o históricos. Vinculada al pensamiento positivista y colonial decimonónico y de principios del siglo XX, produjo infinitud de estudios etnográficos en las colonias intercontinentales. Extensas narraciones que, una vez introducidas de nuevo en Occidente a modo de manuales y narraciones, pudieron producir dos tipos de acercamientos al objeto de estudio. Por un lado, toda la información recogida aportó una óptica global y contextual al estudio del ser humano que ayudó, asimismo, a encontrar parámetros que definieran e hicieran más inteligible la cultura del propio antropólogo. Por otro lado, dichas narraciones vincularon de una manera dicotómica Estados Unidos o Europa, efigies del progreso, frente al supuesto *primitivismo* o *atraso* de las colonias. Inevitablemente, y como órgano científico, dicha cuestión produjo un empoderamiento del investigador frente al objeto estudiado.

Numerosos hallazgos recogidos por la antropología y sobretodo por la etnografía, fueron mostrados en las capitales del Primer Mundo en las llamadas Exposiciones Universales²⁷; muestras que empezaron a celebrarse a partir de mediados del siglo XIX, deudoras de las exposiciones francesas nacionales, y que aún se celebran hoy en día a lo largo de todo el globo. Éstas, en su origen, tenían el objetivo de mostrar a los ciudadanos los últimos avances tecnológicos de una era industrial, obras artísticas y diferentes manifestaciones culturales del país que acogía la feria, pero también los propios *trofeos* del imperialismo colonial. Ese era el momento en el que el poder institucional hacía campaña publicitaria con tal de legitimar las diferentes invasiones y explotaciones de otros países, mostrando elementos culturales de las colonias, materias primas e incluso poblados enteros. Éste último fue precisamente uno de los aspectos más polémicos de dichas Exposiciones: los llamados *Zoológicos Humanos*, donde se mostraban los últimos descubrimientos etnográficos extirpando, por así decirlo, a los propios habitantes de las colonias y mostrándolos en una suerte de recreación de su hábitat, potenciando, con una fuerte carga racista, la idea del

²⁷ La primera Exposición Universal, conocida como *Gran Exposición de los Trabajos de la Industria de Todas las Naciones*, se celebró en 1851 en el Palacio de Cristal de Hyde Park (Londres).

salvaje y de la dicotomía entre civilización occidental y primitivismo colonial²⁸.

De este modo la antropología y otras manifestaciones culturales como las Exposiciones Universales de las grandes capitales, facilitaron el acceso de la población al conocimiento multicultural, pero siempre desde una óptica superlativa y lejana. En este sentido la especificidad de dicho momento histórico pudo contribuir, entre otras razones, a la creación del turismo contemporáneo tal y como lo conocemos hoy en día. Multitud de aristócratas y burgueses de clase acomodada pudieron ver en esta nueva ciencia y en el gusto por *lo exótico* la oportunidad de vivir aventuras extravagantes lejos del tedio metropolitano. Dicha cuestión, como veremos más adelante, puede encajar con el éxodo al mediterráneo preconizado por algunos de los fotógrafos de nuestro estudio²⁹.



²⁸ Los *Zoológicos Humanos* o también llamadas *Ciudades de negros* dejaron de producirse alrededor de la Segunda Guerra Mundial, con la caída de los grandes imperios.

²⁹ Como veremos más adelante, Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow pudieron seguir de algún modo uno de los itinerarios que diversos literatos, poetas y demás personalidades de la cultura ya habían trazado siglos atrás a través de sus viajes y de sus narraciones.



Fig. 2: Fotografía coloreada de la plaza del Château d'eau en la Exposición Universal de París de 1900

Otro hecho reseñable, parejo al imperialismo colonial y de interés para nuestra investigación, fue el expolio masivo de piezas arqueológicas y obra artística³⁰ por parte de las potencias europeas. Un éxodo de esculturas, mosaicos, cerámicas, monedas y momias desfilaron desde los lugares donde habían descansado por miles de años para llenar las salones visitados por la burguesía³¹, las Exposiciones Universales y, posteriormente, los museos de las grandes capitales. El expolio y, por tanto, el coleccionismo de obras de arte clásicas, no fue un suceso tardío del colonialismo pues ya Winckelmann en el siglo XVIII habló de obras que se encontraban en colecciones europeas. Al igual que en el caso del historiador alemán, y durante todo el siglo XIX, éstas obras inflamaron las almas de los

³⁰ Se ampliará dicha cuestión en un capítulo posterior.

³¹ Tras años de disputas coloniales, en los acuerdos de la Triple Entente Inglaterra se aseguró el monopolio de Egipto y Francia, por su parte, de Marruecos. De este modo ambas potencias evitaron la presencia germana en territorio mediterráneo.

eruditos y estetas europeos. Se respiraría un nuevo helenismo, clave entre los *círculos masculinos* tales como los de la Universidad de Oxford (de los que beberían indirectamente las obras fotográficas objeto de nuestras pesquisas). En este sentido la relación entre ambas cuestiones resulta simbólica y/o escenográfica: como veremos en la segunda parte de la presente tesis, Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi introdujeron directamente piezas arqueológicas o reproducciones (tales como vasijas, ánforas o estatuaria griega) en las escenas que fotografiaron.





1.4. Crisis, convulsiones sociales
y primeras contiendas mundiales

El desarrollo de la antropología, la celebración de Exposiciones Universales, el fenómeno del colonialismo imperialista y el expolio de obras artísticas pudieron definir una relación de supremacía y poder de las potencias occidentales frente a las colonias. Dicha situación convivió y, en parte, tuvo un carácter causal para un clima de tensiones políticas entre los diferentes países europeos del contexto finisecular y principios de siglo XX; intervalo espacio-temporal donde se pudo originar fotográficamente una iconografía homoerótica y pederástica en torno al cuerpo del muchacho adolescente desnudo. Por ello abordamos ahora dicho clima político.

A la vez que las diferentes potencias se iban expandiendo, también iban acrecentándose las tensiones por pugnas territoriales y por obtener monopolios económicos. EEUU y Japón, depositarios de un potente desarrollo industrial, entraron a formar parte de las rivalidades internacionales. Alemania, que había llegado tarde al reparto colonial, se creía merecedor de mucho más (dado su estatus económico). Todo ello, sumado a una confluencia de factores diversos de índole histórica, cultural, política y territorial que se prolongaban en el tiempo (siendo el hecho colonial un considerable agravante), acabaron por determinar el estallido de la 1ª Guerra Mundial el 28 de julio de 1914³².

Diferentes sucesos políticos³³ influyeron sobre las relaciones entre las potencias, estratificando frentes aliados y frentes enemigos, deviniendo así en agentes para el primer desenlace bélico internacional contemporáneo. La caída de los sistemas bismarckianos y la entrada de la *Weltpolitik*³⁴ del Káiser Guillermo II, derivaron en las aspiraciones germánicas de hegemonía mundial. Rusia se alejó de Alemania y acabó formando alianza con Francia. El creciente enfrentamiento con Gran

³² El Imperio Austro Húngaro declaró la guerra a Serbia por negarse dicho estado a investigar el asesinato del archiduque Francisco Fernando, heredero de la corona austro-húngara.

³³ De los cuales hemos mencionado algunos anteriormente, pero no los abordaremos todos puesto que estudiar la complejidad de las Guerras Mundiales desbordaría los límites de nuestra investigación.

³⁴ Término germano que se utiliza para nombrar la nueva estrategia política de Guillermo II frente a la *Realpolitik* o *Política de la realidad*, cuya política exterior se basaba más en la practicidad que en postulados éticos.

Bretaña por cuestiones económicas y competencia naval declinó en la conformación de la Triple Entente (formada por Inglaterra, Francia y Rusia), que tenía por misión frenar la política de supremacía propugnada recientemente por Alemania y que era, por tanto, antónima de la Triple Alianza (Alemania, Austria e Italia). Una vez definidos los bloques, cualquier fricción podía sembrar la posibilidad de un conflicto armado. Así, tras el advenimiento de varias crisis en diversos territorios³⁵, en 1914 estalló la Primera Guerra Mundial en Bosnia³⁶. Las tragedias bélicas a partir de entonces adquirieron tintes particularmente virulentos debido al desarrollo armamentístico en tecnologías de destrucción masiva (aviones, gases, minas, tanques, etc.) y a la prolongada temporalidad de los combates. Tras los enfrentamientos y las millonarias pérdidas humanas, siguió una época marcada por diversos tratados³⁷ que acabó transformando el mapa europeo en el marco de la *Sociedad de Naciones*³⁸. Según el Tratado de Versalles Alemania fue considerada la máxima agitadora de la guerra y, por tanto, la que tendría que pagar mayormente sus efectos: la pérdida de territorios, el desmembramiento del imperio austro-húngaro e imposibilidad de unirse al país germano, una gran deuda en cuestión de reparaciones, el desarme y la pérdida de las colonias. Todo ello acabaría marcando el derrumbe económico y moral de Alemania, además de generar un fuerte sentimiento de rencor hacia el resto de naciones³⁹.

Durante el período de entreguerras, la *Sociedad de Naciones* se instauró como organismo regulador de las relaciones internacionales, situándose paradójicamente entre aspiraciones democrático-pacifistas y ciertas apologías a la violencia. Fueron

³⁵ Como la disolución del Imperio Otomano, que fue aliado de Alemania y de la Triple Alianza.

³⁶ Como veremos en la biografía de Wilhelm von Gloeden en la segunda parte de la presente tesis doctoral, la Primera Guerra Mundial supuso un gran cambio en su experiencia vital y artística. Tuvo que abandonar Italia y regresar a Alemania. Para cuando la guerra acabó y pudo volver a Taormina, la ilusión por su producción artística había mermado considerablemente.

³⁷ Como el de Versalles, Saint-Germain o Sèvres.

³⁸ Creado por el Tratado de Versalles 28 de junio 1919, punto y final de la Primera Guerra Mundial. Su intención era la establecer una nueva política internacional entre los países y asegurar la paz. Fue integrado por numerosos países de todo el globo y sus colonias.

³⁹ Germen que, unido a otros antecedentes ideológicos, pudo favorecer el desencadenamiento del nazismo y de la Segunda Guerra Mundial.

precisamente estas últimas las que acabaron fraguando en lo que se conoce como la Segunda Guerra Mundial, iniciada en 1939.

Otra de las principales causas desencadenantes de la Segunda Guerra Mundial fue la crisis de 1929. Los llamados *jueves negro* (24 de octubre de 1929) y *martes negro* (29 de octubre de 1929) marcaron dos fuertes caídas de la bolsa de Nueva York que iniciaron una crisis en todo EEUU; también denominada usualmente como *Gran Depresión*. Dicha crisis se prolongó hasta principios de la década de los cuarenta (siendo la más larga de todo el siglo XX) y se extendió rápidamente a nivel mundial. A consecuencia de sus efectos, EEUU planteó nuevas políticas económicas y sociales, poniéndose incluso en tela de juicio el liberalismo como sistema unívoco de gestión del capital; EEUU e Inglaterra abandonaron la Triple Alianza y en diversos países se fomentó una gestión económica proteccionista. Sin embargo uno de los puntos clave en el advenimiento de los enfrentamientos bélicos que estaban por venir fue la puesta en duda de la democracia y la desconfianza ante el liberalismo político, poniéndose en auge ciertos sistemas totalitarios.

Tras la Primera Gran Guerra y la crisis de 1929, y en lo que concierne al marco italiano, el fascismo fue el primer régimen totalitario contemporáneo. Junto a la crisis, diversos factores como el nacionalismo del siglo XIX (enarbolado ahora por intelectuales conservadores) y, muy probablemente, el temor de la masa a la irrupción armada del socialismo, fagocitaron el ascenso de Mussolini como figura de poder incuestionable. La grave crisis que azotaba a Italia tras la guerra y la no obtención de las reivindicaciones territoriales que reclamaba el país se pueden contar entre otras de las causas del fascismo. Éste inicialmente se levantó bajo la forma de revolución, pero tomó rápidamente la posición prototípica de un régimen de extrema derecha. En el sentido del presente estudio, el régimen fascista persiguió duramente la obra de Wilhelm von Gloeden, considerándola mera pornografía y destruyó más de la mitad de su producción.

El Duce, exaltado como máxima autoridad italiana, propuso constantemente estratagemas políticas conjugadas con terroríficas campañas de violencia contra los enemigos del régimen. Fue considerado por sus seguidores como una encarnación heroica y simbólica de la nación; laureado a través de toda una publicidad con reminiscencias a la Roma imperial, Mussolini ejerció y amplificó su política del miedo a través de los nuevos medios de comunicación. Sin embargo durante su régimen Italia no acabó despegando económicamente (salvo en los territorios más cercanos a Roma). El ostracismo de su sistema fascista, alentado por campañas como la *Batalla del Trigo* o la *Batalla de la Lira* no lo llevaron sino a nuevas quiebras; con lo que las zonas rurales italianas se encontraron con una situación que imposibilitaba cualquier oportunidad de mejora y progreso económico.

Poco tiempo después llegó el nazismo alemán; éste se desarrolló conteniendo numerosos puntos de encuentro y referencia con respecto al régimen de Mussolini, aunque el totalitarismo germánico poseía otras especificidades que le eran propias y que acabaron derivando en la Segunda Guerra Mundial. El nacionalsocialismo ascendió al poder por elecciones democráticas y en cambio devino rápidamente en el paradigma del totalitarismo dictatorial contemporáneo. Desde la invasión alemana de Polonia, el repudio racista a la comunidad judía, la apología aria y las pretensiones imperialistas del *Tercer Reich*, Alemania entró en conflicto con prácticamente toda Europa en lo que fue la guerra más mortífera de toda la historia. Por otro lado el Imperio Japonés también atacó a los EEUU. Se definieron dos grandes frentes: los Aliados (Reino Unido, Irlanda del Norte, Francia, EEUU y la Unión Soviética) y las Potencias del Eje (Alemania, Italia y Japón). Tras años de contiendas militares a lo largo del mundo y del exterminio, la guerra acabó en 1945 con la rendición alemana y la rendición japonesa (tras el ataque nuclear de Hiroshima y Nagasaki). De esta contienda y del triunfo de los Aliados, resultó la creación de la *ONU*, Organización de las Naciones Unidas, cuyo objetivo principal fundacional fue evitar que se repitieran contiendas de tal magnitud. Otros importantes efectos de la Segunda Guerra Mundial fueron el establecimiento

definitivo de la enemistad entre Unión Soviética y EEUU⁴⁰ o el inicio del proceso paulatino de descolonización⁴¹ de Asia y África. Además los países afectados por la guerra comenzaron a plantear nuevas políticas con tal de regenerar la economía maltrecha por los gastos y abusos de las contiendas.

El origen germano de Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow, las implicaciones familiares y los bienes patrimoniales que conservaban con su país, fueron factores que pudieron afectar a los fotógrafos de un modo u otro. Por la propia cronología de sus vidas, ninguno llegó a vivir directamente la Segunda Guerra Mundial, pero sí la Primera. Vincenzo Galdi, más joven, sin embargo vivió hasta 1961. Si bien, más allá de que dichas contiendas afectaran, de un modo más o menos directo, a los autores que estudiaremos en la segunda parte de nuestra tesis doctoral, las contiendas bélicas y el régimen totalitario italiano definieron un clima social, político, ideológico, económico y cultural europeo concreto en el que éstos tuvieron que convivir. Todo ello, como abordaremos más adelante en posteriores capítulos, pudo contribuir a la delimitación de unos puntos de vista concretos y posicionamientos críticos en torno al cuerpo del muchacho adolescente desnudo; la búsqueda de una iconografía homoerótica y pederástica de tintes clasicistas contrastaba sin embargo con un clima social tan agitado.

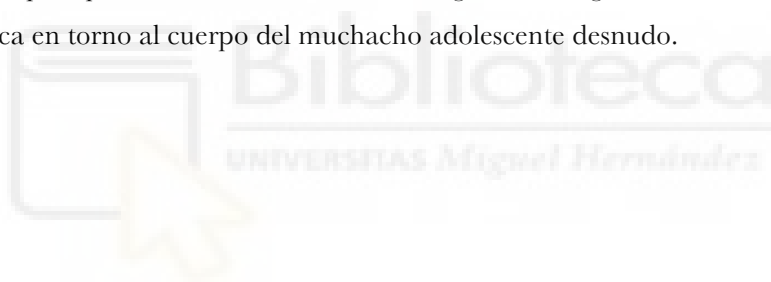
Hasta aquí hemos realizado una aproximación histórica general al siglo XIX y principios del XX. De una parte, la industrialización generó la producción de medios de transporte rápidos como el ferrocarril y los barcos de vapor. Ésta condición facilitó el proceder colonialista y el desarrollo del turismo por parte de la aristocracia y de la nueva clase burguesa. La burguesía, con nuevos poderes adquisitivos, pudo realizar viajes alrededor de Europa (y fuera de ella) además de encontrarse detrás del desarrollo de la antropología, que como hemos visto, coincidió cronológicamente con el desarrollo del imperialismo colonial. El gusto

⁴⁰ Que derivaría en la llamada Guerra Fría.


⁴¹ Proceso que posibilitaría posteriormente el desarrollo intelectual del movimiento poscolonialista y del consiguiente empoderamiento discursivo *del otro* no europeo a través de teóricos como Homi K. Bhabha, Gayatri Spivak, Edward Said o Frantz Fanon.

estético por otras culturas, por *lo exótico* (como abordaremos más adelante en este estudio) vino determinado por el progreso tecnológico, económico y por los cambios políticos del momento. De otra parte, el auge de diferentes ideologías políticas, sociales y económicas a nivel internacional, sumado a diferentes crisis y tensiones entre los diferentes países, acabó por determinar el advenimiento de las dos grandes Guerras Internacionales.

Hemos realizado esta contextualización histórica con el fin de describir el escenario donde realizaron sus producciones fotográficas los autores estudiados en el cuarto capítulo de la presente investigación, como medio para discernir como fue posible la creación de una iconografía eromenofílica en el contexto decimonónico y de principios del siglo XX. En el siguiente capítulo abordaremos el estado de los placeres y/o las sexualidades en dicho marco temporal como otro aspecto de un contexto social, político, cultural e ideológico amplio sobre el que Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi desarrollaron unas producciones artísticas que pudieron definir una iconografía fotográfica homoerótica y pederástica en torno al cuerpo del muchacho adolescente desnudo.







**2. Estado de los placeres
entre el s. XVIII y principios del s. XX**

En el capítulo *1.1 Contexto histórico general en el s. XIX y principios del XX* hemos realizado una aproximación a los aspectos sociales, políticos y económicos que pudieron constituir el telón de fondo para la producción fotográfica de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi. Vimos cuestiones como el desarrollo de los medios de comunicación y de los transportes en tanto que medios que facilitaron tanto el desarrollo de un turismo decimonónico entre las clases pudientes, como el de los viajes científicos de carácter etnográfico y antropológico como, a su vez, el acontecer colonialista de los grandes imperios occidentales; hecho este último que fue acompañado de un expolio masivo de obras artísticas por parte de dichas potencias. Dentro de dicho marco temporal nos encontramos asimismo con el desarrollo de una serie de crisis económicas y tensiones políticas que avivaron la pujanza de ideologías nacionalistas como antesala de las Guerras Mundiales.

Con tal de entender cuales pudieron ser las variables que posibilitaron, o imposibilitaron, una representación fotográfica del muchacho en su desnudez dentro del contexto temporal estudiado, en el presente capítulo analizaremos el estado de los placeres en dicho marco temporal. En lo que se refiere a la propia semántica del placer¹ (del lat. *placēre*) encontramos que en una de sus acepciones se describe como:

1. m. Goce, disfrute espiritual.
2. m. Satisfacción, sensación agradable producida por la realización o suscepción de algo que gusta o complace.
3. m. Voluntad, consentimiento, beneplácito.
4. m. Diversión, entretenimiento.

En ese sentido el goce, satisfacción o placer se podría clasificar de acuerdo a las fuentes que lo producen (objetos, pensamientos, personas, actos, etc.) y a los sentidos de percepción a través de los cuales dicho placer es codificado por el organismo. De acuerdo al planteamiento de nuestra hipótesis de estudio que aborda

¹ RAE <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>> [última consulta: 21/12/2014]

si se dio la creación de una iconografía homoerótica y pederástica conformada fotográficamente en torno al cuerpo adolescente desnudo del muchacho entre el s. XIX y principios del s. XX, nos centraremos en el placer sexual en sentido amplio; fuera ya este motivado por una práctica corporal específica, por un placer y/o deseo sexual de orden psíquico, por un dispositivo sexual (Foucault, 2005) o por el mismo placer voyeurístico de la mirada (Mulvey, 1994). Dada la especificidad de la hipótesis y con tal de no exceder los límites de nuestro estudio, a la vez nos centraremos fundamentalmente en el estudio de los placeres y/o sexualidades fundamentadas en el deseo homosexual y en el deseo pederástico.

Puesto que estudiamos un marco temporal y espacial específico, desarrollaremos una aproximación al estado de los placeres entre el siglo XVIII y el siglo XX a través de un estudio de sus antecedentes históricos. Dicho contexto no es sino el fruto de hechos y fuerzas pasadas, por lo que haremos hincapié en las variables que pudieron influir especialmente sobre dicho marco espacio-temporal de acuerdo a los deseos y placeres de mayor influencia para nuestro estudio. En ese sentido prestaremos más atención a los contextos germano, británico e italiano de acuerdo al valor panorámico con respecto a Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi, autores que estudiaremos más adelante.

Antes de tratar las producciones artísticas, literarias o de pensamiento específicas en el contexto germano, británico e italiano en un posterior capítulo, empezaremos abordando los antecedentes que pudieron definir el estado de los placeres entre el siglo XVIII y principios del s. XX. Partimos de si pudo crearse una iconografía homoerótica y pederástica conformada fotográficamente en torno al cuerpo adolescente desnudo del muchacho entre el s. XIX y principios del s. XX; por ello, para que dichas iconografías se den, primero consideraremos si se dieron ciertos deseos, placeres y sexualidades que motivaran la producción y escenificación fotográfica homoerótica y pederástica. Si bien el estudio de dicha cuestión podría retrotraernos hasta el origen mismo de la humanidad, estipulamos como límite

espacio-temporal para nuestro estudio la sociedad clásica griega y romana: paradigma sexual desde el que parecen emerger gran parte de las motivaciones de los fotógrafos que estudiaremos más adelante. A partir de ahí analizaremos el trasvase de dichas prácticas a la sociedad medieval, las conexiones entre moral y ciencia o entre moral y pedagogía. Posteriormente abordaremos la cuestión de los placeres sobre los contextos específicos germano, británico e italiano. Si bien se observará una importante diferencia en cuanto a la atención que prestaremos a cada uno de los contextos. La magnitud del contexto germano, por ejemplo, se corresponderá con la importancia en cuanto a hechos, obras y autores que desarrollaron un trabajo en torno a la cuestión homosexual. Para acabar con el capítulo, introducimos brevemente la visión freudiana de los placeres en torno al sujeto homosexual y al menor. Todas estas cuestiones entroncarían directamente con el contexto sexual sobre el que se pudo originar la posibilidad una iconografía homoerótica y pederástica conformada fotográficamente en torno al cuerpo adolescente desnudo del muchacho entre el s. XIX y principios del s. XX.







2.1. Antecedentes históricos al estado de los placeres
en el s. XIX y principios del XX

Con tal de no exceder los límites de nuestra investigación en este apartado nos centraremos en un primer momento en los siglos anteriores al XIX, donde intentaremos detectar ciertas tecnologías sexuales que pudieran resultar claves con respecto a la conformación, decimonónica y de principios de siglo XX, de una iconografía homoerótica y pederástica fotográfica en torno al cuerpo del muchacho desnudo. Para ello hemos considerado de interés hacer una clara distinción entre los antecedentes más arcaicos y los más inmediatos al siglo XVIII.

Con respecto al primer punto, abordamos la cuestión de la pedagogía homosexual griega. En este sentido hacer una demostración histórica de dicha cuestión excedería los límites de nuestro estudio, resultando tan importante el hecho en sí de la propia relación pederástica y homosexual, como los diferentes discursos que se pudieron producir en el tiempo a partir de dicho hecho; y de cómo éstos pudieron influir en los autores del siglo XVIII, XIX y XX que estudiaremos más adelante. En este punto del presente apartado nos detendremos prestando atención a la dinámica pederástica griega, en la práctica de dichos placeres y en algunas de sus representaciones clásicas dado que éstas pudieron establecerse como posibles referentes visuales para la creación de una iconografía fotográfica pederástica y homosexual en torno al cuerpo del muchacho desnudo. Asimismo también abordaremos brevemente la cuestión en la Antigua Roma por tratarse dicho imperio de la llave que separa antigüedad y Medioevo.

Con respecto al segundo, trataremos sobre la cuestión del trasvase de las nociones corpóreo-sexuales griegas y romanas en torno a los deseos homoeróticos y pederásticos hacia una cultura medieval. En ese sentido, introduciremos brevemente algunas de las creencias inducidas por algunos pensadores cristianos como Santo Tomás de Aquino y de cómo, sus propios discursos sexuales, generaron una visión moral del asunto.

En relación al tercero, abordamos como ciertos saberes populares, morales y

religiosos encuentran relación con diferentes campos de conocimiento científico. De dichos entrecruzamientos se producirán, como veremos, planteamientos como la *teoría de la degeneración* o el control pedagógico del cuerpo. En este punto trataremos estas cuestiones más allá de una linealidad cronológica, puesto que excede los límites de nuestra investigación el plantear una historia de la educación o de todas las ramas científicas que abordaban el cuerpo, por lo que estudiaremos la cuestión de los placeres mediante el planteamiento y breve desarrollo de diferentes saberes tangenciales interrelacionados que, de algún modo, hubieran podido ser determinantes para el objeto de estudio que nos ocupa: en este caso los antecedentes y el estado de los placeres entre el s. XVIII y principios del XX.



2.1.1 *Pedagogía homosexual griega y relaciones pederástico-homosexuales en el Imperio Romano*

Dado que planteamos la posibilidad de la creación de una iconografía homoerótica y pederástica de carácter fotográfico en torno al cuerpo del muchacho adolescente desnudo entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en este apartado haremos una aproximación a los antecedentes a dichos placeres. El primer antecedente sobre el que nos detendremos y que podría tener una relación bastante próxima con las consideraciones artísticas de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi, es la cuestión de los placeres homosexuales y pederásticos en la Antigua Grecia.

Antes del siglo XVIII, el antecedente más explícito con respecto a dichos deseos lo encontramos simultáneamente en Grecia, donde la pederastia homosexual, mencionada y practicada desde su época arcaica, describía una relación transgeneracional entre jóvenes y adultos de familias aristocráticas con fines pedagógicos, educativos, morales y/o militares.

En el mundo griego, como se muestra por Kenneth Dover, David Halperin y Bernard Sergent, las relaciones sexuales entre varones formó una parte aceptada de la vida, aunque rodeado de las restricciones relativas a la edad, posición social, repertorio sexual, el matrimonio y la paternidad (Dover, 1978; Halperin, 1900; Sergent, 1984). En Atenas, Esparta y otras ciudades-estado griegas, o en los centros urbanos de los imperios helenísticos y romanos, la actividad sexual se integró en la vida pública y privada. Vasos pintados ilustran la sodomía; dramaturgos alabaron (y satirizaron) el amor entre muchachos; amigos como Patroclo y Aquiles eran consortes mitológicos; y Adriano y Antinoos alardean de su compañía por todo el imperio romano. Áreas para ejercitarse y gimnasios se cuentan entre los lugares de la seducción y simposios (como El banquete filosófico de Platón) estimularon las discusiones sobre el amor y el deseo. (Aldrich en Collins [ed.], 2006: 96)².

² Traducción de los autores.

Dicha cuestión la encontramos ilustrada tanto en relatos literarios o poéticos de la época ³ como en representaciones artísticas de diferente índole ⁴ y por ello entendemos que estos placeres tuvieron cabida en la sociedad griega mucho antes de alabanzas literarias posteriores. Sin embargo existen diversas controversias acerca del origen pederástico en la Grecia antigua y de la permisividad de sus prácticas, dependiendo de los testimonios, narraciones o estudios históricos y/o sexuales realizados al respecto. Todas estas teorías si bien asumen por lo general la existencia de unos deseos pederástico-homosexuales que se dieron en la sociedad griega y la consumación sexual de los mismos, difieren en el origen, desarrollo, legitimidad social de las prácticas e inhibición de las mismas.



Vasija ática de figuras negras, IV a.C.
Detalle del cortejo del erasta hacia el erómenos, a través del tocamiento de la barbilla y los genitales del menor

³ Tal es el caso del *Símposio* y el *Fedro* de Platón, *Las Nubes* de Aristófanes, las *Pelópidas* de Plutarco o algunos poemas de Teognis y Anacreonte, por ejemplo.

⁴ Especialmente vasijas y copas pintadas, como el tondo pintado sobre una copa ática del siglo V a.C. conservado en el Museo del Louvre, o frescos, como el que se encuentra en una tumba en la colonia griega de Paestum (Italia) y que muestra a diferentes amantes con sus amados en un simposio.

A lo largo de las narraciones clásicas se observa un culto generalizado hacia los tiranicidas Harmodio y Aristogitón, que dieron muerte al dictador Hiparco de Atenas, dando inicio a la democracia y al culto de dicha relación homosocial entre ambos. Este pudo ser uno de los inicios para que, más adelante y ya en un período democrático, se desarrollaran las prácticas pederásticas y homosexuales. Para Bernard Sergent el modelo de homosexualidad pederástica griega encontraba su origen en ciertos ritos de paso a la masculinidad adulta dentro de poblados indoeuropeos y en el chamanismo neolítico (Sergent, 1986).

Otras visiones apuntan a que fueron los gimnasios, lugares en un principio ideados para el entrenamiento militar, acabaron convirtiéndose en espacios para la exhibición de la belleza entre los muchachos de clases pudientes y la erotización de dichos cuerpos bajo la mirada adulta; de ahí que en varias vasijas se observe como los ganadores son laureados a través del anudamiento de cintas en la zona corporal que ha sido juzgada y premiada (Spivey, 2004). Precisamente la palabra gimnasio, del griego *gymnos* (desnudez) parece describir el origen de dicho espacio: un lugar relacional donde los hombres griegos practicaban deportes, debatían temas filosóficos o exhibían su belleza en total desnudez.

Principalmente entre el siglo VII y el IV a. C., se desarrolló la práctica de lo que podríamos entender como pedagogía homosexual (Badinter, 1992: 101). Una relación educativa reservada a los varones donde la máxima “el hombre engendra al hombre”⁵ se consumaba a través del compromiso entre dos agentes: el *erómenos* (del griego *erómēnoi*, muchacho, adolescente) y el *erasta* (del griego *erastēs*, amante). Una vez el muchacho adolescente salía del gineceo, de esa área doméstica reservada a las mujeres y a la crianza de los niños, comenzaba a cultivar su cuerpo en los gimnasios. A partir de entonces, el muchacho entraba en una edad que era considerada apta para que comenzara a relacionarse homosocialmente y homoeróticamente con sus semejantes, al igual que podía entablar una relación con

⁵ Aristóteles, *Metafísica*.

un hombre adulto de unos treinta años máximo. Los once o doce años se consideraba el límite a partir del cual el cuerpo de los adolescentes griegos se podía encontrar socialmente dispuesto para el encuentro sexual. En ese sentido, la relación pederástica griega y el uso de los gimnasios se reservaba casi exclusivamente a los jóvenes varones, mientras que las muchachas eran relegadas a la vida doméstica y al matrimonio, institución dentro del cual ésta constituía un bien de intercambio económico. La mujer griega se hallaba dentro de una lógica sexual misógina, cuyo papel se fundamentaba en la reproducción y en el mantenimiento de la familia. Mientras tanto el hombre, hallara o no placer en el encuentro heterosexual, se le permitía y se le instaba a relacionarse sexualmente con hombres.

Sin embargo, la pedagogía homosexual griega se basaba en una codificación exigente donde se encontraba socialmente establecido qué edades, qué prácticas y qué actitudes eran las adecuadas para que se desarrollara correctamente esta relación prototípica⁶. El erómenos era incitado por la misma familia a que encontrara un amante adecuado, el cual le transmitiría lo necesario para convertirse en un ciudadano adulto de la pólis griega. Si bien también se le instaba a que supiera elegir y a que se mantuviera impasible, duro, a los exigencias del erasta. El erasta, un hombre joven alrededor de la treintena de edad⁷, podía fijar su deseo sobre un muchacho. En ese sentido, los gimnasios parecían facilitar los lugares idóneos de relación-exhibición donde hombres y muchachos se conocían y relacionaban. El hombre amante, una vez había elegido a su posible amante, generalmente pedía permiso al padre del muchacho, el cual aprobaba o no la relación de acuerdo a la supuesta capacitación moral del pretendiente. Una vez se

⁶ Si bien algunos filósofos como Platón o Sócrates defendieron una pederastia casta fundamentada en el compañerismo, la homosociabilidad y el autocontrol.

⁷ Existen casos de relaciones pederásticas con erastas de más edad o relaciones homosexuales entre hombres adultos, si bien este último tipo de relación fue generalmente considerada como objeto de mofa. Al respecto se pueden encontrar ejemplos en Aristófanes (2002): *Lisístrata*. Madrid: Ediciones Clásicas. En el caso de otras manifestaciones sexuales de *hybris* (desmesura), la prostitución de los muchachos era una de las peor consideradas, exigiendo en Atenas castigos o el impedimento de ostentar cargos públicos en una edad adulta.

producía el consentimiento, el erasta se dedicaba a intentar conquistar al muchacho a través de constantes agasajos, cumplidos y regalos; entre los cuales se encontraban el gallo, la lira, la liebre o la pelota como presentes habituales (Dover, 2002: 34, 147).

Una vez que el muchacho se dejaba cortejar, comenzaba la relación de pedagogía homosexual dentro de la cual el más adulto educaba en diversas facetas de la vida al joven muchacho. En una lógica donde *lo semejante atrae a lo semejante* se establecía una relación desigual donde el ciudadano de pleno de derecho, generalmente no casado todavía, conjura (Butler, 2001) o invoca la potencialidad del muchacho libre de convertirse en un adulto ciudadano de pleno derecho. Para ello frecuentaría con él el gimnasio y velaría por el buen desarrollo de sus actividades atléticas⁸, podría invitarle a simposios⁹, tendría conversaciones con él, le iniciaría en la práctica sexual, consumada o no, y también se encargaría de su adiestramiento militar.

Con respecto a esto último, los estados griegos generalmente no poseían un ejército organizado, por lo que eran el propio espíritu competitivo griego y los propios ciudadanos adultos quienes se encargaban de educar a los muchachos en las artes de la guerra. De este hecho se extrapolan los diferentes discursos, antiguos o contemporáneos, que hablaban de una homosexualidad militar donde era el contacto amoroso y sexual entre hombres el motor para el desarrollo de la fuerza, el

⁸ A los doce años los muchachos entraban a la *palestra* con tal de practicar lucha y boxeo. A los dieciséis ya pasaban al *gimnasio* propiamente dicho donde se desarrollaban en actividades atléticas. Al final de dicho entrenamiento, a los veinte años, los jóvenes podían utilizar armas y también participar en los Juegos Olímpicos, espacio deportivo que posibilitaba el encuentro social y político entre estados griegos, además de tener un carácter religioso. Las costumbres atléticas y las competiciones deportivas partían de la creencia griega generalizada en la que un ciudadano que cultivaba su cuerpo, cultivaba también su virtud, su inteligencia y su espíritu, erigiendo a los dioses como ideal al que parecerse.

⁹ Banquetes exclusivos para los hombres (con la excepción ocasional de prostitutas y bailarinas) donde se bebía, se jugaba, se discutían diversos temas, se hacían libaciones a Dioniso y ocasionalmente se practicaba sexo. No parecía ser un lugar únicamente dedicado al sexo, si bien se daban los casos donde el anfitrión del simposio podía invitar a algún muchacho en el que se había fijado (previo permiso parental) para agasajarlo, celebrar su belleza a través de la palabra y los regalos y, ocasionalmente, practicar sexo solitario o colectivo con él.

vigor y la valentía ejemplares a una masculinidad prototípica (Badinter, 1992)¹⁰. Al respecto cabe destacar como ejemplo el llamado Batallón Sagrado de Tebas, un ejército formado por ciento cincuenta parejas de hombres y al que se consideraba invencible¹¹ precisamente por cuestiones de amor y homosociabilidad:

Lo que se debía mandar era que el amante tomase formación junto al amado: porque en los riesgos de la misma curia o tribu no hacen mucha cuenta unos de otros; cuando la unión establecida por las relaciones de amor es indisoluble e indivisible, pues teniendo la afrenta los amantes por los amados, y estos por aquellos, así perseveran en los peligros los unos por los otros. No debe tenerse esto por extraño, cuando se teme más por la afrenta que pueda venir de los amantes no presentes, que la de cualesquiera otros testigos, como se vió en aquel que estando caído, y para recibir el último golpe de su contrario, le rogó que le pasar la espada por el pecho, para que si su amado le veía muerto, no tuviera motivo de avergonzarse, creyéndole herido por la espalda. Refiérese asimismo que siendo Yolao amado de Hércules participó también de sus trabajos, y le asistió en ellos; y Aristóteles dice que en su tiempo todavía hacían sobre el sepulcro de Yolao sus mutuas promesas los amados y los amadores. Era razón pues que la cohorte se llamara sagrada, cuando Platón llama al amante amigo divino (Plutarco, 1847: 22).

Dicha amistad divinizada no siempre se encontraba exenta de contactos carnales como se ve en numerosas vasijas pintadas que muestran el deseo explícito entre erastas y erómenos¹², ilustrando desde el cortejo, al tocamiento, los besos o la penetración. Precisamente es ahí, en la posibilidad del contacto sexual entre un adulto y un menor bajo una lógica de pedagogía homosexual griega, donde podríamos detenernos y prestar atención de acuerdo a la hipótesis de nuestra tesis doctoral. Un paulatino resurgimiento de la pasión por la cultura clásica desde el Renacimiento hasta el neoclasicismo, la revisión de textos clásicos griegos y latinos por parte de historiadores, un desarrollo de los transportes en siglo XIX que permitía la posibilidad de ver *in situ* numerosas piezas clásicas, el expolio de antigüedades y el comercio de las mismas, todo ello pudo contribuir a que

¹⁰ Cuestión que contrasta con una contemporánea masculinidad deportiva y militar, donde el contacto entre hombres se permite poco, cuando se produce está altamente codificado y siempre se encuentra perseguido por la posible acusación de la homosexualidad.

¹¹ Cuya única se produjo a manos de los macedonios, capitaneados por Filipo II y su hijo Alejandro Magno. Según cuenta Plutarco en sus *Pelopidas*, fueron éstos los últimos que quedaron en combate cuando el resto había huído (Plutarco, 1847).

¹² Generalmente el deseo del hombre adulto por el menor; quien se tenía a bien que mostrara cierta reticencia a entregarse de primeras al contacto íntimo perpetrado por el erasta.

determinados autores helenistas escribieran sobre el asunto de la pederastia y la pedagogía bajo esquemas griegos. Asimismo los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi tuvieron la opción de encontrar numerosos referentes visuales a la hora de desarrollar una iconografía homosexual y pederástica conformada fotográficamente alrededor del cuerpo del muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

A partir de las imágenes que ofrecen los vestigios arqueológicos de la Antigua Grecia y de las diversas narraciones históricas acerca del tema, observamos que cuando la relación pederástica se consumaba a un nivel sexual dentro de la pedagogía homosexual griega, existían ciertos patrones que se repetían. Sin embargo en cada ciudad griega donde florecía dicha práctica, la idiosincrasia de la misma podía variar al igual que su consideración moral.

Al parecer todo comenzaba con el cortejo del erómenos por parte del erasta, ritual que prácticamente siempre se producía del mismo modo: petición de permiso al padre del muchacho y ofrecimiento de presentes. A partir de ahí o durante ese proceso podía comenzar el flirteo por parte del adulto, agente activo de la relación, hacia el menor, agente pasivo. Mediante la visualización de las pinturas de figuras negras¹³ observamos con frecuencia la repetición del mismo ritual erótico (tal y como se aprecia en la Fig. 1). El erasta toma contacto con el erómenos a través de la caricia de su barbilla y sus genitales. En ocasiones el hombre aparece mostrando una erección mientras el muchacho se mantiene más o menos impasible a dicha provocación. Estas imágenes mostraban tanto a aristócratas llevando a cabo dichas prácticas como a divinidades, como el cortejo de Ganimedes por parte de Zeus.

Otras de las prácticas que se observa en varios ejemplares cerámicos y narraciones literarias de la época es el sexo intercrural o interfemoral (Fig. 2), desarrollado por

¹³ Técnica de pintura sobre cerámica de origen ático que consistía en la decoración del barro mediante el dibujo de figuras y formas silueteadas en negro sobre rojo. Aparece alrededor del siglo VIII a. C. y se desarrolla, principalmente en Atenas, hasta el siglo V a. C. Aborda diferentes temas mitológicos, animales, históricos y costumbristas.

parte del crasta sobre el cuerpo del erómenos. Esta práctica consistía en la colocación del pene por parte del hombre entre los muslos del chico, realizando una frotación genital que simulaba la penetración.



Fig. 2: Copa ática de figuras negras, 550 a.C. – 525 a.C. Detalle de sexo intercrural



Fig. 3: Vasija griega de figuras negras. Detalle de penetración anal

Otra ejemplo de acercamiento en la relación pederástica es el sexo anal, si bien se encuentran escasas representaciones artísticas al respecto¹⁴ (Fig. 3). Al parecer dicha práctica en su excesiva explicitación resultaba deshonrosa y se prefería plasmarla plásticamente mostrando a los amantes sorprendidos por una tercera persona. Sin embargo, la lógica de erasta-activo y erómenos-pasivo se evidenciaba también en el sexo, pues la penetración tan sólo estaba bien considerada cuando la ejecutaba el adulto sobre el cuerpo del menor (Dover, 2008).

Al parecer existían divergencias al respecto de la práctica pederástica según las ciudades griegas. En Atenas, donde dichos encuentros eran alentados por el mismo Estado, debían llevarse a cabo entre hombres enteramente libre, siendo penado el sexo con esclavos o la prostitución de los muchachos, los cuales debían acceder a la relación de un modo libre. Fue a partir del siglo V a. C. cuando las voces de algunos filósofos proclamaban la posibilidad de una pederastia casta. Otro ejemplo de castidad en las relaciones homosexuales griegas se producía en Creta o, según Jenofonte y Plutarco, también Esparta. Calcis se erigía como una de las localizaciones donde más prosperaba la pederastia sexual y en Megara se realizaban las llamadas *Diocleias*. Este festival, consagrado a Diocles el amante de Filolao, consistía en una competición entre muchachos donde ganaba el que mejor besara. En el caso de esta práctica social y pública, eran los adultos quienes se erigían como jueces que recibían los besos de los jóvenes y debían decidir de acuerdo a su destreza, a la suavidad de sus labios o a la belleza de su rostro, el vencedor del concurso. Teócrito en su *Idilio XII* lo describe del siguiente modo (Sánchez Reyes, 1999: 219):

Nisenos de Megara, diestros remeros nunca vencidos,
 ¡sed felices en casa, pues ensalzasteis mejor que a todos
 al huésped ateniense, Diocles, amante de los mancebos!
 Siempre en tomo a su tumba miles de efecos atiborrados
 al nacer primavera con brío dispútanse el "premio del beso",
 El vencedor estampa sus dulces labios en los de otros,
 y vuelve rebosante de áureas guirnaldas a hogar materno.

¹⁴ Un ejemplo es el grafiti de Tera (Calame, 2002: 109).

Dichoso el que entre efebos funge como árbitro de tales besos,
sin duda él proclama si Ganimedes de ojos azules
tiene unos labios como piedra de Lidia, tal cual cambistas
averiguan si el oro tiene valor falso o auténtico.

En cualquier caso, la relación pederástica griega más allá de si se consumaba sexualmente o no, parecía proponer un modelo de pedagogía y de lógica adulto-menor. Dicha relación, bien se produjera en un contexto filosófico o en un gimnasio, se fundamentaba en una disimetría homosexual u homosocial de dominio y sumisión (Dover, 2008). En relación a la hipótesis de si se dio la creación de una iconografía homoerótica y pederástica conformada fotográficamente en torno al adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, volveremos a menudo a recordar este prototipo de relación. En ese sentido, y dado que Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi parecían trabajar en una lógica similar de agente activo (fotógrafo) frente a un agente pasivo (modelo), utilizaremos una palabra más acorde con el tipo de relación, pederástica y homosexual, estudiada en la presente tesis doctoral: eromenofilia. Ésta se compondría de los términos *erómeno* (muchacho) y *filia* (amistad) de tal modo que haría referencia al amor por erómenos y describiría un tipo de relación homoerótica y/o homosocial donde puede estar implícito el acto sexual o no. Al utilizar este término no nos limitamos a los significados de las palabras *pedofilia*, formada por *paídós* (niño) y *filia* (amistad), y *pederastia*, formada por *paídós* (niño) y *erastés* (amante). La primera resultaría en exceso genérica y no tiene porque incluir la relación sexual. La segunda aborda directamente el encuentro amoroso. Sin embargo consideramos que el acto de utilizar la palabra eromenofilia centra el deseo sobre el erómeno como pieza necesaria para el desarrollo de una pedagogía homosexual de inspiración griega.



Fig. 4: *Sócrates y sus alumnos*, siglo XVII. Johann Friedrich Greuter

En lo que se refiere al Imperio Romano, los placeres pederásticos y homoeróticos fueron cambiando durante el tiempo, oscilando entre la permisividad y la absoluta condena. De acuerdo a los límites de nuestra investigación no ahondaremos del mismo modo que lo hemos hecho con respecto a la pedagogía homosexual griega, puesto que ésta última parece que fue la que influyó de manera más directa sobre los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi. Sin embargo abordaremos la especificidad de dichos placeres puesto que mantiene diferencias con su homónimo helénico y también porque el estudio del Imperio Romano puede funcionar a su vez como llave para entender la situación medieval.

En los comienzos de la República Romana la pedagogía homosexual fue repudiada por considerarlo una cuestión de corrupción y afeminamiento griego. En el libro XIV de los *Anales*, Tácito se refiere con cierto desdén a la vida licenciosa de los helenos:

Y nuestra juventud, degenerando de su antigua nobleza, anda desalentada por los ejercicios extranjeros, cursando las escuelas de las luchas, profesando una vida ociosa, amores torpes y, lo que es peor, dando por autores de ello al príncipe y al Senado [...] Con que no les falta ya sino desnudarse en carnes, embrazar los cestos y estudiar las tretas de este vil ejercicio, en vez de la milicia y las armas (López, Cortés, 2007).

Si bien los mismos griegos poco a poco desactivaron la necesidad de una pedagogía homosexual como dispositivo común a todo aspirante a ciudadano de la pólis, la pederastía y la homosexualidad se siguieron practicando más allá de la idealización pederástica arcaica. Tal y como Roma al final de su república fue asumiendo las costumbres griegas, se apreciaba la práctica de dichos placeres más allá de una lógica pedagógica, esta vez enfocada únicamente al disfrute.

En los comienzos del Imperio Romano parecía permitirse de este modo la pederastía y la homosexualidad si bien dentro de unos códigos paradójicamente más permisivos que en la Antigua Grecia. De este modo se permitía incluso la práctica homosexual entre clases, donde un hombre libre podía utilizar a sus esclavos, ya fueran mujeres u hombres, para su disfrute sexual. Con respecto a la pederastía se hallaba permitida y, dependiendo de que autor hable acerca de ella, se emiten juicios morales acerca de si ésta debía ser casta y homosocial¹⁵ o únicamente sexual.

Fruto de ello eran los numerosos ensalzamientos homoeróticos por parte de autores latinos como Virgilio, Ovidio, Horacio, Petronio¹⁶. En ese sentido Juvenal dentro de sus sátiras menciona cuatro tipos de homosexualidad practicada en el Imperio: los hipócritas que ocultaban su homosexualidad, los que dejaban entrever su condición homosexual, los que pertenecía a sociedades secretas homosexuales y la homosexualidad de Graco, que se enorgullecía de ella (Blázquez, 2006: 3).

¹⁵ Tal era el caso de Marcial, que criticó durante las prácticas sexuales entre hombres adultos y entre adultos y menores.

¹⁶ Éste último en su Satiricón hablaba de las costumbres homosexuales habituales entre los ciudadanos romanos.

La homosexualidad se daba también entre hombres adultos e incluso parece que pudo darse cierta subcultura homosexual sin llegar a un asociacionismo propiamente dicho. En sus *Sátiras* Juvenal (Blázquez, 2006) deja entrever que existían tanto lugares de sociabilización y encuentro sexual entre hombres (como los baños públicos, los puertos y calzadas) como codificaciones gestuales y cromáticas (el color verde) para identificarse dentro de una comunidad.

Al parecer también hubo constancia de la celebración de matrimonios entre hombres; tal fue el caso del emperador Nerón casado con el eunuco de su palacio Esporo (Gibbon, 2003). Al respecto existen narraciones acerca de la vida sexual de los doce grandes césares y todos ellos, salvo Claudio, mantuvieron relaciones homosexuales (Suetonio, 1995). Heliogábalo por ejemplo parecía reclutar a sus guardias personales en las Termas de acuerdo a su dote genital y asumió con frecuencia roles femeninos, casándose vestido de mujer. Otra de las historias más conocidas acerca del tema es la del emperador hispano Adriano y su romance con el joven griego Antínoo. Tras su muerte Adriano consagró la ciudad de Antinoópolis a su amante y también edificó varios templos en su honor.

Al parecer en el Imperio Romano la práctica pederástica no pedagógica era considerada digna en la medida que se conservaba la lógica dismétrica del adulto como activo y el menor como pasivo. Eso no quiere decir que no se dieron casos inversos, pero la consideración social que se tenía de ello no era la misma. Los erómenos eran con frecuencia llamados *catamitas*; la herencia etimológica de la palabra, derivada del nombre de Ganimedes el amante de Zeus¹⁷, parece mantener una línea hereditaria con la cultura pederástica griega. Si bien éstos no eran considerados en calidad de alumnos, sino como el agente pasivo y receptivo a la penetración anal dentro de la relación pederástica¹⁸. En ocasiones el término también se utilizaba para designar a los esclavos sexuales o a los mismos chaperos.

¹⁷ Y a su vez derivada del etrusco *catamite*.

¹⁸ Además de la práctica de la sexualidad anal reglamentada también existe constancia del sexo oral (Blázquez, 2006: 9).

La prostitución no tuvo en la Antigüedad el carácter tan peyorativo que alcanzó después por influencia del cristianismo. Estaba aceptada plenamente, incluso cumplía una función social. Incluso Agustín de Hipona fue un acérrimo defensor de la prostitución, como mal menor. Solón, a comienzos del siglo VI a.C., ordenó la prostitución de Atenas. Aspasia, la esposa de Pericles, tenía como negocio los burdeles en la ciudad de Atenas. Y en Roma eran bien conocidas las relaciones de Calígula (Suet. Cal. 36) con la cortesana Pyrallis. De hecho, instaló en Palacio un burdel de lujo, con muchas habitaciones pequeñas amuebladas con gran lujo para que fueran matronas y muchachos de condición libre a prostituirse. Era un burdel para ambos sexos. En él se hacían también préstamos. No cabe duda que el dinero que se obtenía, aumentaba los ingresos del emperador (Blázquez, 2006: 11, 12).



Figs. 5a y 5b: *Copa Warren*, 63 a. C. – 14 . C. Plata

Al contrario de lo que sucede con las cerámicas de figuras negras griegas, en Roma existen más ejemplos literarios que representaciones artísticas. Una excepción es la *Copa Warren*, un recipiente de plata del siglo I a. C. con dos relieves a ambos lados del mismo que muestran escenas de penetración anal en diferentes posturas. En una de ellas el catamita se sostiene de una cuerda y es penetrado por el hombre adulto mientras existe un voyeur que contempla a través de la puerta toda la acción. En la otra la penetración la ejecuta igualmente un erasta pero sobre el evidente cuerpo de un preadolescente todavía con rasgos infantiles.

Hasta aquí hemos realizado una aproximación a los placeres homosexuales y pederásticos en la Antigua Grecia y en el Imperio Romano. Vemos con ello que parecen establecerse conexiones entre los placeres y sus representaciones con respecto a la obra fotográfica de Wilhelm von Gloede, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi, y de cómo éstos pudieron participar en la creación de una iconografía homoerótica y pederástica conformada fotográficamente en torno al cuerpo del muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX. Una de las cuestiones que parece tener más peso, dos mil años después aproximadamente, es el modelo relacional de pedagogía homosexual y pederástica. De ahí que decidamos utilizar a partir de ahora el término eromenofílico como paradigma de un placer pederástico con reminiscencias griegas. A partir de aquí, continuaremos analizamos a grandes rasgos la evolución de los placeres desde el fin del Imperio Romano, pasando por la Edad Media y llegando hasta el estado de los placeres en el siglo XVIII.



2.1.2. Placeres medievales y la demonización eclesiástica del cuerpo

Tras analizar como se desarrollan los placeres en la Antigua Grecia y Roma, y ver como se produce un proceso de pedagogización homosexual del muchacho adolescente griego hasta llegar a la asimilación de dichos placeres como tales más allá de sentidos educativos en el Imperio Romano, abordamos ahora como el Imperio Romano llega a su cristianización y a la consecuente transformación del cuerpo y la sexualidad. En este punto del apartado no abordaremos de un modo tan exhaustivo la homosexualidad y la pederastia puesto que resulta complejo encontrar históricamente incluso la nominación de dichas prácticas. Con el cristianismo el cuerpo parece entrar en un proceso medieval de demonización más allá del cultivo de la belleza y del placer en la época clásica.

Durante el siglo II d.C., el Imperio Romano fue gobernado por el emperador Marco Aurelio. Para el historiador Paul Veyne (Veyne *et al.*, 1984) entre el 180 y el 200 d.C., después del gobierno del emperador, comenzó un proceso de decaimiento del cuerpo¹⁹. Marco Aurelio, al parecer, fue un defensor de la ascesis y de lo estoico, mostrando cierta repulsa hacia las pasiones descontroladas. “Entre la época de Cicerón y el siglo de los Antoninos se produjo un hecho importante que nos es desconocido: una metamorfosis en las relaciones sexuales y conyugales. Al salir de ella, la nueva moral pagana puede ya identificarse con lo que será la futura moral cristiana del matrimonio. Pero esta transformación se realiza independientemente de cualquier influencia cristiana” (Veyne *et al.*, 1984: 15). Para Veyne, la visión moral del emperador acabó por calar sobre el resto de la sociedad romana, preparando así el terreno para el desarrollo de las tecnologías de la moral cristiana medieval. Tras varios sucesos que fueron acabando con la clandestinidad y persecución del culto cristiano, el Edicto de Milán les ofreció libertad de culto; poco después gobernaría Constantino como primer emperador católico del Imperio. El Edicto de Tesalónica, promulgado por el emperador romano Teodosio el 27 de

¹⁹ Cuestión que aborda el historiador en su texto *Familia y amor durante el alto Imperio Romano*, recogido en: FIRPO, Arturo [ed.] (1984): *Amor Familia Sexualidad*. Barcelona: Argo Compañía del Libro.

febrero del 380 d.C. acabó finalmente convirtiendo al cristianismo en la religión oficial del Imperio Romano y única creencia legítima a nivel internacional. De este modo, los oficiantes del culto cristiano pasaron de ser perseguidos en una sociedad pagana a ganar la libertad de culto y entrar a participar activamente en las decisiones políticas del Estado a través de la institución eclesiástica²⁰.

Junto a Paul Veyne, Michel Foucault analiza también la cuestión de la transformación del cuerpo y los placeres en el Volumen II de su *Historia de la Sexualidad*. Ambos estudios “muestran perfectamente que existía un *puritanismo de la virilidad* antes del giro decisivo del alto Imperio romano (siglos I-II) hacia el cristianismo [...] La Edad Media dará un impulso mucho más fuerte a esta depreciación corporal y sexual por mediación de sus ideólogos, tras la estela de Jerónimo y de Agustín, como Tomás de Aquino, así como por mediación de sus prácticos, los monjes, que instalarán para mucho tiempo en la sociedad el elogio y la práctica, globalmente respetada, de la virginidad y de la castidad” (Le Goff, Troung, 2003: 43-44).

Aproximadamente mil años de Medioevo²¹ en Europa constituyen un magma espacio-temporal demasiado amplio como para ser tratado con amplitud en el presente estudio. Si bien podemos observar ciertas variables que definen a grandes rasgos los placeres de la Edad Media, antecedente de importancia para nuestro estudio. Observamos principalmente la evidencia de la presencia legisladora y moralizadora de la religión. Frente a ciertas actitudes sexuales bárbaras de poblados no romanos²², la religión monoteísta (católica, musulmana o judía), y en especial la institución de la Iglesia, pareció tomar el mando para definir una sexualidad legítima bajo su paradigma espiritual. El ascetismo benedictino importado de

²⁰ Aunque durante la Edad Media se produjo la paulatina y definitiva cohesión entre Iglesia y Estado.

²¹ Período comprendido entre la caída del Imperio Romano el año 476 d.C y el descubrimiento de las Américas en 1492.

²² Tales como uniones voluntarias, encuentros entre miembros del mismo sexo o incesto.

Oriente, y en especial heredado de los llamados *Padres del Desierto*²³, pareció instaurar la moderación e introspección como reglas máximas (Nau, 2008). Entre el siglo XI y XII se sucedieron reformas monásticas que endurecieron todavía más la práctica religiosa²⁴ en detrimento del cultivo de los placeres corporales y, por encima de todo, sexuales. Incluso el laicismo se imbuió de esta moral y asumió prácticas religiosas como la flagelación, el ayuno o el dormir en el suelo.

Las manifestaciones sociales más ostensibles, así como las exultaciones más íntimas del cuerpo, se reprimen ampliamente. En la Edad Media desaparecen en particular las termas y el deporte, así como el teatro heredado de los griegos y de los romanos; e incluso los anfiteatros, cuyo nombre pasará de los juegos del estadio a las justas del espíritu teológico en el seno de las universidades. Mujer demonizada; sexualidad controlada; trabajo manual menospreciado; homosexualidad en primer lugar condenada, luego tolerada y finalmente rechazada; risa y gesticulación reprobadas; máscaras, disfraces y travestismos condenados; lujuria y gula asociadas... El cuerpo se considera la prisión y el veneno del alma. A primera vista, pues, el culto al cuerpo de la Antigüedad cede su lugar en la Edad Media a un hundimiento del cuerpo en la vida social (Le Goff, Troung, 2003: 34-35).

En lo que respecta a las prácticas homosexuales, en la Antigua Grecia no existían vocablos para nombrar al deseo homosexual de un modo explícito. No fue hasta bien entrada la Edad Media cuando la Iglesia-Estado comenzó a ejercer una regulación jurídica represora sobre cualquier práctica sexual que no condujera a la procreación. Con inspiración estoica, se depravaba toda fuente de placer y se consideraban antinaturales los actos sexuales mientras no existiera una aspiración de perpetuación biológica. Se asumió, con claras referencias bíblicas, la palabra *sodomía*²⁵, a modo de conglomerado onomástico de la perversión, como término para designar no sólo a la homosexualidad²⁶, sino a toda una multitud de prácticas diversas que, observado desde el punto de vista bíblico, podía incluir incluso la avaricia y la falta de misericordia:

²³ Anacoretas que, tras el imperio de Constantino I, se dedicaron a la vida solitaria y a la unión con Dios mediante la vida contemplativa y la práctica de austeridades lejos de las urbes romanas.

²⁴ Tales como la práctica regular del ayuno o la mortificación del cuerpo.

²⁵ Nombre que deriva de los pobladores de la ciudad Sodoma que, junto a Gomorra, Adama, Zeboím y Segor formaba la Pentápolis bíblica, conjunto de urbes que, por haberse entregado voluntariamente a diferentes vicios, fueron destruidas por el Dios abrahámico.

²⁶ Como sería entendida ésta en el contexto de la psicopatología del siglo XIX.

Por mi vida, oráculo del Señor Yahveh, que tu hermana Sodoma y sus hijas no obraron como habéis obrado vosotras, tú y tus hijas. Este fue el crimen de tu hermana Sodoma: orgullo, voracidad, indolencia de la dulce vida tuvieron ella y sus hijas; no socorrieron al pobre y al indigente, se enorgullecieron y cometieron abominaciones ante mí: por eso la hice desaparecer (Ezequiel 16:49-50)²⁷

A través de una lógica similar a la *hybris* o desmesura griega²⁸, el término de sodomía se convirtió en el significante para toda una serie de prácticas que la Iglesia y sus agentes podían considerar ilegítimas. La masturbación, la relaciones anales heterosexuales, la zoofilia e incluso el sexo interracial²⁹ fueron, a la vista de la Iglesia-Estado, depravaciones por igual. Este pudo ser el momento, si lo miramos desde una óptica foucaultiana, en el que dichas fuerzas coercitivas se dedicaron a la elaboración de un discurso sexual y a la publicación de textos *prescriptivos* para el buen amante cristiano (Foucault, 2005). La Iglesia así se constituyó durante siglos como único árbitro válido para el uso de los placeres; donde prevalecía por encima de todo la idea de *ascesis* y la castidad como paradigma sexual. Su órgano regulador: la confesión.

Tras los dogmas apostólicos fueron los llamados **Padres de la Iglesia** quienes se dedicaron a elaborar la ortodoxia y los códigos morales del cristianismo medieval³⁰. Formado por un conjunto de pastores y escritores conforman dos grandes grupos dentro de las tradiciones ortodoxa y heterodoxa del cristianismo³¹. De una parte los padres griegos: San Atanasio de Alejandría, San Basilio el Grande, San Gregorio Nacianceno y San Juan Crisóstomo. De otra parte los padres latinos: San Ambrosio de Milán, San Agustín de Hipona, San Jerónimo de Estridón y San Gregorio Magno.

²⁷ VVAA (1994): *Biblia de Jerusalem*. Bilbao: Alianza Editorial, pág. 1179

²⁸ Advertida por filósofos como Sócrates o Platón frente al uso de los placeres.

²⁹ Refiriéndose a las relaciones entre cristianos, musulmanes y judíos.

³⁰ Aspectos que en gran medida sobreviven en el cristianismo contemporáneo.

³¹ A pesar de ser considerado ocho, la *Patrística* a otros muchos como autores de relevancia para entender la fe cristiana.

Algunos de estos autores se convirtieron en herederos del estoicismo y proclamaron la *ley natural*³² como componente indispensable de la fe cristiana. Por ejemplo Cesáreo de Arlés (Chalon-sur-Saône, 470 – Arlés, 542) proclamó la llamada Dogma de la Gracia según la cual a pesar de que todo individuo recibe por naturaleza la gracia de Dios, éste siempre debe procurarse no perderla; asegurándose así un dispositivo para la persecución y la observancia de los códigos morales cristianos (Hernández, 2014).

San Agustín de Hipona (Tagaste, 354 – Hipona, 430), padre de la Iglesia latina que abrazó el maniqueísmo³³ como filosofía de vida en su juventud, fue uno de los legisladores de la moral y la carne desde la óptica cristiana. En la misma línea que otros muchos santos como San Francisco de Asís, se entregó durante parte de su vida a los placeres mundanos, entre los que al parecer se contaban las relaciones homosexuales (Agustín, 2002). Dentro de sus *Confesiones*, ejemplifica con su vida como, entregado a la vida licenciosa consiguió redirigir su fe y convertir su biografía en instrumento para la moralización:

Y Vos, Señor, ¿hasta cuándo, hasta cuándo habéis de mostraros enojado? No os acordéis ya jamás de mis maldades antiguas.

[...] Yo, pues, a toda prisa volví al lugar donde estaba sentado Alipio, porque allí había dejado el libro del Apóstol cuando me levanté de aquel sitio. Tomé el libro, lo abrí y leí para mí aquel capítulo que primero se presentó a mis ojos, y eran estas palabras: *No en banquetes ni embriagueces, no en vicios y deshonestidades, no en contiendas y emulaciones, sino revestíos de Nuestro Señor Jesucristo, y no empleéis vuestro cuidado en satisfacer los apetitos del cuerpo* (Agustín, 2002).

³² Conjunto de leyes morales y éticas contraria al relativismo que postulan la univocidad de ciertas preescripciones válidas para cualquier individuo con independencia de tiempo, lugar, cultura, sexo, género, raza o condición social.

³³ Escuela de pensamiento persa que postula la eterna lucha entre el bien y el mal y la absoluta incapacidad del individuo a escapar de las tentaciones malignas.



Fig. 6: Santo Tomás de Aquino, 1476. Carlo Crivelli

Los postulados de la herencia latina, de los Padres de la Iglesia y de San Agustín de Hipona al parecer llenaron toda la Edad Media de los saberes sexuales que debían tenerse en cuenta por todo miembro de la sociedad. Mucho más adelante, **Santo Tomás de Aquino** (Roccasecca o Belcastro, 1224 – Fossanuova, 1274) pareció confirmar lo que sus predecesores predicaban en torno a la cuestión del cuerpo y su uso, convirtiéndose en el mayor legislador de la intimidad y de la vida católica en la Baja Edad Media. Fue un defensor de la ley natural y del intelecto como salvaguarda racional para su conducta, tomando a Aristóteles como su referente filosófico máximo.

En lo que respecta al uso del cuerpo, Santo Tomás planteó diversas disertaciones acerca de los placeres varias de las cuestiones abordadas en su *Summa Theologiae*. Al respecto del vicio de la lujuria nos dice en la cuestión 151 que “lujurioso viene a significar entregado a los placeres. Pero los placeres venéreos son lo que más degrada la mente del hombre. Por eso se consideran los placeres venéreos como la materia más apropiada de la lujuria” (De Aquino, 2014). Del mismo modo, orienta a la templanza y a la reasignación ante una ley natural para usar debidamente los placeres venéreos; únicamente enfocados hacia la procreación: “porque se ordena a la conservación del cuerpo, así también el uso del placer venéreo puede darse sin pecado si se realiza conforme a un modo y orden debidos, en cuanto que es conveniente para la conservación del género humano” (De Aquino, 2014).

Tras abandonarse la práctica de los placeres homosexuales y pederásticos al final del Imperio Romano, durante la Edad Media la Iglesia promulgó toda una serie de constantes prescripciones en torno al cuerpo y a su uso legítimo. La templanza tomista, la castidad y una sexualidad únicamente reproductiva al parecer se articularon como dispositivos para un discurso sexual naturalizado a través de la fe. Proceso al que denominaremos *demonización del cuerpo* por convertirlo en receptáculo de los placeres venéreos (De Aquino, 2014), ilegítimo frente a los ojos de Dios, y por lo tanto perteneciente al mal y al pecado.



Fig. 7: Miniatura alemana que muestra a Satanás y al Anticristo, 1236

Si bien el cuerpo parecía ser la herramienta para la ascesis, su uso indebido y su exhibición gratuita parecían disparar los agentes de vigilancia esgrimidos por dicho proceso de demonización. Un resultado visual de dicha *invisibilización* lo podemos encontrar en la transformación paulatina que sufre el género del desnudo dentro de la historia del arte. Será a partir precisamente de la implantación del cristianismo y de la elaboración de sus prescripciones morales, cuando la desnudez tan sólo se permita dentro de un paradigma cristiano y dentro de unos límites temáticos muy concretos: Adán y Eva, la Pasión de Cristo y/o los martirios de los santos, y las almas torturadas en el Infierno.

Al respecto del primer tema, Adán y Eva parecían representar la pureza primigenia del individuo antes del pecado de Eva³⁴. Con ello la desnudez de la pareja arquetípica parecía resultar lícita en tanto que icono de la dignidad del alma humana en un contexto pedagógico-religioso. Con respecto a la Pasión de Cristo y los martirios de santos dentro de la pintura y la escultura medievales³⁵, la desnudez de Jesús y del cuerpo santo parecía legitimada en tanto que era utilizado para mostrar su dolor y su corruptibilidad como cuerpo humano. Finalmente también se encuentran numerosas representaciones, sobretudo en miniaturas, pinturas y capiteles románicos, de los cuerpos de los pecadores siendo torturados por las diferentes cortes diabólicas a través de los Infiernos. Dentro de la misma lógica se podrían encontrar los abundantes grabados de los juicios y torturas llevados a cabo por la Santa Inquisición sobre el cuerpo de brujas y herejes. Asimismo el cuerpo de la bruja desnuda parecía utilizarse para mostrar escenas de aquelarres y pactos diabólicos como demostraciones de una corrupción del alma, en beneficio de los placeres prohibidos por la Iglesia.

Desde la caída de Roma y hasta bien entrado el Renacimiento, los comportamientos sexuales considerados *contra natura* (y especialmente la homosexualidad) mutaron en cuanto a las concepciones que se tenían de ellos; pasando de la más completa invisibilización al castigo corporal. Tomás de Aquino, cuya moral queda plasmada en su obra *Summa Theologiae*, fue uno de los principales ideólogos en torno a lo que podríamos denominarse una *demonización del deseo* y, en especial, de la práctica homosexual. Dicha moral de corte religioso fue calando en los aparatos legisladores del Estado. Así en la Inglaterra medieval, por ejemplo, encontramos rastros represivos dentro de la legislación:

La legislación inglesa del siglo XIII estipulaba que las personas que habían mantenido relaciones sexuales con judíos, niños y miembros de su propio sexo fueran enterradas vivas.

³⁴ Cuestión que podría encontrar relación cierta relación iconográfica con la Arcadia precristiana y sus posteriores representaciones literarias y artísticas; algunas de ellas elaboradas por Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi.

³⁵ Y representaciones iconográficas que con posterioridad se han hecho del tema.

(Este mismo código estipulaba que los pirómanos, los hechiceros y los herejes fueran quemados en la hoguera). El desarrollo de la burocracia eclesiástica culminó con la creación papal de la orden de la Inquisición, encargada de eliminar a todo aquel que se resistiera a la autoridad de la Iglesia (herejes de diverso tipo, brujas y sodomitas, así como, obviamente, judíos) (Laqueur, 1994: 45).

La Inquisición fue creada en el sur de Francia en 1184 con tal de combatir la herejía de los cátaros. Dicho organismo eclesiástico fue sufriendo ciertas modificaciones en sus métodos³⁶ y sobretodo acabó por dirigir su mirada hacia otros comportamientos que no tenían porqué ser en origen ilegítimos. Si bien el cuerpo inquisidor, en la medida que organismo de control y tortura pública, acabó por redefinir los límites de lo lícito y lo herético; siendo este último el terreno para englobar el uso de los placeres. De este modo la Edad Media parecer haber estipulado un proceso de demonización del cuerpo, cuya única representación plástica y visual parecía obedecer a mostrar o la sublimación del alma o su propia degeneración. En ese sentido, y de acuerdo a la posibilidad de que se produjera una iconografía eromenofílica fotográfica en torno al cuerpo del muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, el uso medieval del cuerpo podría haber planteado un terreno carente del deseos explícitos y una herencia histórica representacional donde la visualidad de los placeres no se permitía. Con ello Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi produjeron su obra en Italia, siendo por un lado el crisol donde florecieron en la antigüedad gran parte los placeres romanos y, por otro lado, las fuerzas coercitivas de la institución eclesiástica y sus discursos morales. Sin embargo a partir de la clausura de la Edad Media devino un resurgimiento del cuerpo y de la ciencia, por lo que ahora abordaremos algunos puntos de encuentro entre la moral religiosa y la ciencia emergente; y lo que ello devino en el estado de los placeres previo al siglo XIX.

³⁶ Introduciendo el Papa Inocencio IV en 1252 la tortura como medio para obtener la confesión de los reclusos.

2.1.3. *Teoría de la degeneración y control pedagógico del cuerpo adolescente*

El uso pagano de los placeres en la Antigua Grecia y en el Imperio Romano dieron paso a una paulatina invisibilización y demonización del cuerpo a favor de un alma escindida de lo terrenal. La pedagogía homosexual griega y las prácticas latinas se enfocaban al placer y no a la procreación, por lo que parecían chocar contra esa ley natural que tanto San Agustín de Hipona, como Santo Tomás de Aquino u otros pensadores de la Iglesia promulgaban, pasando a formar parte de la lista de usos sexuales impropios para la moral cristiana. Las fuerzas coercitivas que perseguían a una posible sexualidad indebida perseguían a los actos en sí, más allá de definiciones sexuales. Por ello en este punto abordaremos el trasvase del cuerpo moralizado y demonizado por la Iglesia católica durante la Edad Media hacia una visión mucho más científica, pedagogizada y medicalizada del cuerpo, en especial del adolescente, a partir del Renacimiento y hasta el siglo XVIII y siglo XIX; y con ello analizar el modo en el que esto pudo influir la creación de una iconografía homoerótica y pederástica del cuerpo del muchacho desnudo en la fotografía de finales del siglo XIX y principios del XX.

Al parecer no podríamos catalogar la sexualidad medieval a través de sus agentes, sino más bien a través de sus actos³⁷. Dichos actos fueron duramente castigados con la castración, el exilio o, en ocasiones, con la muerte. Con ello obtenemos que todas las narraciones posibles antes del siglo XIX parecían provenir o bien de la Iglesia o bien de procesos judiciales.

El viraje no religioso del Renacimiento hacia el hombre como centro del conocimiento humano, pareció posibilitar que el cuerpo fuera reconsiderado desde visiones que por un lado revisaban el pensamiento clásico y que por otro lado planteaban nuevas concepciones del ser a favor de un pensamiento científico. El desnudo en el arte consiguió asimilar también nuevos temas como los mitológicos,

³⁷ Lo que contrasta con la posterior elaboración de un archivo patológico sexual en el siglo XIX donde casi cada desviación tiene la razón de su existencia en un caso particular.

académicos o médicos, ampliándose así la posibilidad de representación corpórea. Sin embargo la Iglesia católica, aunque pasó por numerosos conflictos y escisiones y fue alternando épocas de mayor o menor control estatal, su dominio moral del individuo siguió vigente. La concepción del cuerpo como fuente de pecado y desunión con lo divino, al parecer fue cambiando, transformándose el cuerpo en fuente, esta vez, de degradación. Pero no haremos especial hincapié en la concepción renacentista particular del cuerpo, cuestión que excedería los límites de nuestra investigación, sino que nos centraremos de un modo general en el cambio consustancial que el cuerpo y el uso de los placeres sufrieron con el paso de una Edad Media, dominada por la fe, a una Edad Moderna dirigida por la razón³⁸.

Fue a partir del siglo XVIII cuando estas nociones morales del cuerpo fueron retroalimentadas por la literatura médica y el saber popular, tomando gran importancia la llamada *teoría de la degeneración*, gran cajón desastre que al parecer servía para englobar cualquier comportamiento no normativo: desde el retraso mental al alcoholismo o la sodomía. Estas teorías³⁹ parecían situar a dichos individuos en un estatus humano inferior, poseedores de una disfunción o decrepitud del sistema nervioso.

Dicha *teoría de la degeneración* se basaba en la posible corruptibilidad del cuerpo a través del placer de orden sexual. “Antes de que se haya producido algún tipo de relación sexual, el individuo se halla ya amenazado por una forma de contaminación de la que su propio cuerpo sería la única fuente” (Preciado, 2002: 82). La concepción de un cuerpo corruptible desde dentro, heredero del concepto judeocristiano del pecado como entelequia *connatural* al ser humano, fue extensamente abordada desde la teoría de la degeneración. Sin un instigador concreto, la teoría de la degeneración parecía retroalimentarse a través de contribuciones de diversa índole, formándose casi como una hipótesis popular

³⁸ Con tal de entender el estado de los placeres decimonónico y de principios del siglo XX con el que los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi tuvieron que lidiar para realizar una obra centrada en y desde los placeres.

³⁹ De las que Krafft-Ebing se convirtió posteriormente en heredero.

legitimada por el tiempo y el uso. Una visión de las prácticas sexuales no reproductivas y de todas aquellas que se alejaban de la heteronormatividad, nos acerca a intuir los comienzos de dicha teoría en una religión cristiana institucionalizada. En ese sentido lo que pasaba en la alcoba se convertía en interés público y, por ello, en asunto de vigilancia eclesiástica.

El cristianismo hizo que la posibilidad de la armonía entre el buen orden social y el buen orden sexual fuera mucho más problemática de lo que había sido en la Roma antigua. Reestructuró radicalmente los significados del calor sexual: en sus campañas contra el infanticidio, disminuyó el poder de los padres; en su reorganización de la vida religiosa, alteró por completo la idea que se tenía del hombre y la mujer; al abogar por la virginidad, proclamó la posibilidad de una relación con la sociedad y con el cuerpo que la mayor parte de los médicos antiguos –con la excepción de Soriano- hubieran encontrado pernicioso para la salud (Laqueur, 1994: 116).

Tras las atrocidades que se pudieron cometer contra todo aquel que se alejara de los cánones estipulados por el orden normativo, Europa salió del Medioevo a través del Renacimiento y el carácter del control sexual se desvió paulatinamente desde las argumentaciones eclesiásticas de carácter represivo hacia el campo de la ciencia. Y en este sentido, hacia el campo de la legitimación de la diferencia a través de los *accidentes* de la Naturaleza. El Renacimiento y su nueva visión del ser humano, produjo nuevos saberes y ciencias que desviaron la atención hacia aspectos más tangibles que los de la teología medieval. Por ello las argumentaciones en torno al placer y sus aparatos reguladores fueron cambiando paulatinamente de traje para dirigirse hacia la ciencia. Si bien antes del desarrollo de dichas ciencias, y en relación a nuestra hipótesis, durante el cambio paulatino del Renacimiento a la Ilustración se produjeron cambios con respecto a la visión que se podía tener de la infancia y, por extensión, de la adolescencia en general. La consolidación del núcleo familiar como sistema pareció provocar asimismo una pervivencia de la especie y del cuerpo a través de los propios hijos.

La afirmación del *sentimiento de la infancia* en el siglo XVIII, es decir, de *nuestro* sentimiento de la infancia, ha de interpretarse como síntoma de una profunda transformación de las creencias y de las estructuras mentales, como signo de una mutación sin precedentes de la conciencia de la vida y del cuerpo en Occidente. A una concepción de la vida que era la de la estirpe y la comunidad la sustituyó otra: la de la familia nuclear. A una condición en la que lo ‘público’ y lo ‘privado’ desempeñaban su papel en la formación del niño, siguió otra que amplía los derechos de la madre y sobre todo del padre sobre su hijo. Pero, en un clima de creciente individualismo, mientras que se trataba de favorecer el desarrollo total del niño, la pareja, alentada por la Iglesia y por el Estado, delegó parte de sus poderes y responsabilidades en el educador. Al modelo rural siguió un modelo urbano y el deseo de tener hijos no ya para garantizar la permanencia del ciclo, sino simplemente para darles cariño y recibirlo de ellos⁴⁰.

Durante la Edad Media el niño con frecuencia era visto como un ser prácticamente sin alma, tempranamente apto para el trabajo y cuya desnudez era inexistente en su representación, salvo bajo parámetros de pureza⁴¹. La escolarización paulatina de las clases pudientes generó nuevos dispositivos socializadores y modificó los patrones de relación de los adultos con respecto a los niños. Se creó una nueva ciencia, la pedagogía, un conjunto de saberes en torno a como debía formarse al menor en un ciudadano social adulto y cuyo objeto de estudio era la educación misma. En lo concerniente a las sexualidades, éstas comenzaron a ser analizadas, reguladas y normativizadas desde un filtro científico y, sin embargo, moralista. En el siglo XVIII “con la Ilustración, la autoridad teológica sobre muchos aspectos de la conducta humana fue cedida a los métodos de la filosofía natural, o lo que actualmente denominamos método científico. A mediados del siglo XIX, la conducta sexual humana se convirtió justamente en un tema que había de considerar las ciencias de la conducta en fase de desarrollo” (Mondimore, 1998: 42).

El interés que depositó la nueva ciencia pedagógica sobre los procesos conductuales del menor pareció abrir la posibilidad a una escolarización y tutoría del menor más allá de la célula familiar en el caso de familias nobles donde los infantes no tenían

⁴⁰ ARIÉS, Philippe; DUBY, Georges (1990): *Historia de la vida privada. Vol.III: Del Renacimiento a la Ilustración*. Ed. Taurus, Madrid, pág. 328

⁴¹ Aunque la concepción del menor dependería en la Edad Media de la clase social bajo la que había nacido.

porqué trabajar. La Edad Media sometió por regla general a todo niño y adolescente a los trabajos agrícolas, ganaderos y en diversos gremios por lo que la educación dependía en gran medida del aprendizaje de una profesión. Con la industrialización y la creación de maquinarias, la situación pareció abrir la posibilidad a la creación del sistema escolar⁴².

A medida que la industria progresó y se convirtió en algo más automatizado, la necesidad de trabajo infantil decayó en algunas partes del mundo. Comenzó a extenderse la idea de que la infancia debía ser una etapa para aprender y empezaron a crearse escuelas infantiles como lugares de aprendizaje. De forma gradual, la idea y la práctica de una educación pública, obligatoria y universal fue desarrollándose en Europa desde comienzos del siglo XVI hasta el XIX. Se trataba de un proyecto que contaba con muchos seguidores, y todos ellos tenían opiniones propias sobre las enseñanzas que los niños deberían recibir (Gray, 2008).

Partiendo de la hipótesis de si se dio una iconografía homoerótica y pederástica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, observamos a través de este recorrido histórico de los placeres previos al siglo XIX, que la escolarización propuso un modelo educacional bien distinto en la manera de afrontar el cuerpo con respecto a la pedagogía homosexual griega⁴³. Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi, al igual que numerosos artistas y literatos que abordaremos más adelante, parecieron basarse para sus trabajos en la pedagogía homosexual griega como modelo docente y relacional dentro de una lógica adulto-menor; más allá de las restricciones de los cuerpos y los placeres que planteaba la pedagogía moderna a partir del siglo XVIII.

⁴² Como ya anunciamos en la introducción a este apartado del segundo capítulo de la presente tesis doctoral, abordamos la cuestión pedagógica de un modo transversal como aporte a nuestra hipótesis, pero trasciende los límites del trabajo el realizar una historia detallada de la educación, el sistema escolar y la pedagogía en general. Extrapolamos entonces los datos importantes para detallar la tendencia de una reconversión del cuerpo y el placer del menor desde la Edad Media hacia la Edad Moderna.

⁴³ Las escuelas de filosofía griega y los saberes planteados en el contexto de una democracia fueron inspiración para numerosos pensadores a partir de su desaparición; sobretodo desde el Renacimiento.



Fig. 8: *Jean-Jacques Rousseau*, alrededor de 1764. Maurice-Quentin de la Tour

Al respecto, uno de los máximos impulsores de la pedagogía moderna fue **Jean-Jacques Rousseau** (Ginebra, 1712 – Ermenonville, 1178), politólogo, filósofo, músico y escritor francés. Sus ideas, precursoras de la Revolución Francesa, encontraron también una vía de aplicación a través de su pensamiento pedagógico. Éste quedó plasmado en su obra *Emilio, o De la Educación* (1763)⁴⁴, obra que fue un éxito en gran parte de Europa y que sirvió asimismo como texto referencial para preparar una nueva educación para una nueva Francia durante la Revolución Francesa. El texto fue dividido por Rousseau en cinco partes o libros en los que contaba la historia de un personaje llamado Emilio, donde exponía a través de la ficción ejemplificadora un posible modelo educativo más acorde aparentemente con

⁴⁴ Obra que junto a la obra de Locke *Algunos pensamientos sobre la educación* (1693) definen el paradigma filosófico acerca de la educación en gran parte de Europa durante el siglo XVIII.

los impulsos naturales del individuo⁴⁵. El autor plantea la paradoja de que el hombre⁴⁶ nace *natural* y ajeno a la moral, cosa que alaba, pero debe someterse a un proceso de educación que lo sociabilice altruistamente en beneficio de lo colectivo más allá de lo meramente egoísta.

Para poder abordar hipótesis, donde pudo darse una iconografía eromenofílica fotográfica en torno al cuerpo del muchacho desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, consideramos que el hecho y aporte más significativo de Rousseau, en alusión al menor y a su relación con el adulto, es la suposición de que el niño nace bajo una *inocencia natural* y con ello la necesidad del pedagogo de postergar todo lo posible dicho espíritu puro. “Yo sólo veo un buen medio para conservar en los niños su inocencia: es que le respeten y le amen todos cuantos le rodean” (Rousseau, 1985: 248). En ese sentido la escenificación de la inocencia de los muchachos en la obra de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi podría ser una de las claves para la creación legítima de una iconografía homoerótica y pederástica a finales del siglo XIX y principios del XX.

La pedagogía contemporánea y también la propia legislación en materia infantil a partir de entonces pareció en esforzarse en preservar esa supuesta inocencia natural del niño, convirtiendo al adulto que aparenta profanarla en un monstruo. Para Rousseau dicha inocencia podría ser mancillada o prematuramente expuesta al orden sociabilizador adulto. Sobre todo en el caso del uso de los placeres, si el pedagogo no está atento a retardar todo lo posible su emerger adolescente, podrían generarse situaciones y modulaciones en el alumno de carácter irreversibles. La cuestión de la *inocenciación* pedagógica del infante a partir del *Emilio* pareció abrir la carrera por delimitar la figura del pederasta como delincuente y enfermo mental,

⁴⁵ En ese sentido podríamos encontrar relación entre el paradigma educativo rousseauiano y la *ley natural* utilizada por algunos de los pensadores católicos durante el Medioevo.

⁴⁶ A pesar de que utilizamos aquí el término *hombre* de un modo genérico para referirnos al humano, Rousseau descarta a la mujer de este proceso educativo relegándola a un aprendizaje menor dirigido a constituirla únicamente como compañera del varón sociabilizado.

más allá de las visiones griegas o sodomitas del Medioevo⁴⁷. Por ello el libro V se encuentra lleno de orientaciones para el educador, cuyo objetivo debía ser aprender a redirigir los deseos del preadolescente⁴⁸ y a gestionar su curiosidad e imaginación.

Se impone, o que su curiosidad no se despierte de ninguna manera, o que ella sea satisfecha antes de la edad en que no puede estar sin peligro [...] y si no estáis seguros de hacerle ignorar hasta los dieciséis años la diferencia de los sexos, tened cuidado de que él la aprenda antes de los diez [...] Si queréis poner orden y regulación en las pasiones nacientes, ampliad el espacio en el que se desarrollan, a fin de que tengan tiempo de situarse a medida que ellas nacen [...] Si vuestro alumno estuviese solo, no tendríais nada que hacer; pero todo cuanto le rodea inflama su imaginación. El torrente de los prejuicios le arrebató: para retenerlo, es preciso impulsarlo en sentido contrario. Es necesario que el sentimiento encadene la imaginación y que la razón haga callar la opinión de los hombres
(Rousseau, 1985: 247, 250)

Si bien Rousseau hace un alegato a la posibilidad de una aprendizaje sin catecismos donde el individuo puede desarrollar cualidades sublimes sin necesidad de tener a Dios presente, sí parecen observarse en sus teorías las huellas de la inhibición sexual y de la regulación eclesiástica de los placeres por parte de la Iglesia. Donde antes se planteaba un cura confesor, ahora Rousseau propone una visión más racional: la del educador que observa y gestiona la vida del muchacho⁴⁹. Su visión de las pasiones si bien no aborda la cuestión del pecado, si que parece basarse en cuestiones afines a la teoría de la degeneración. Para ello alerta al maestro de lo que el desencadenamiento prematuro de las pasiones y un uso ilegítimo de las mismas podría provocar a la larga en el individuo:

⁴⁷ En ese sentido Gloeden, Plüschow y Galdi pudieron encontrarse ante el peligro de ser tildados de pederastas, y por tanto tratados como delincuentes o enfermos mentales, por los poderes médico-jurídicos si no desarrollaban una iconografía que mostrara al muchacho de un modo *inocente*. Para ello, como veremos, la referencia constante a los edenes o Arcadias clásicas como lugares naturales de inocencia primigenia pudo resultarles de ayuda o coartada.

⁴⁸ Para Rousseau, la pubertad comenzaba realmente a los 15 años y se prolongaba hasta los 20.

⁴⁹ O *educador* en palabras de René Schérer (Schérer, 1983).

Yo he visto siempre que los jóvenes corrompidos desde un principio, y entregados a las mujeres y a la crápula, eran inhumanos y crueles; el fuego del temperamento les hacía impacientes, vengativos, furiosos; su imaginación, colmada con un solo objeto, se negaba a todo lo demás; no conocían ni la piedad ni la misericordia, y hubieran sacrificado padre, madre y el universo entero por el más liviano de sus placeres (Rousseau, 1985: 247, 252)

En la dirección de un proteccionismo pedagógico de la inocencia del menor promulgada por Rousseau⁵⁰, abordamos ahora otra cuestión que enlaza con dicho proceso: la vigilancia de la masturbación del menor. Ésta, enlazando deudora de la teoría de la degeneración, fue considerada una fuente de polución para el individuo y generadora de diferentes afecciones. De acuerdo a la posibilidad de la creación de una iconografía homoerótica y pederástica en torno al cuerpo del muchacho adolescente desnudo a través de la fotografía de finales del siglo XIX y principios del XX, el peligro de la masturbación del adolescente parecía ser otra forma de conservar la inocencia del menor *deserotizando* su cuerpo. Si Gloeden, Plüschow y Galdi colaboraron en la confección de una visualidad erótica y/o pornográfica en torno al cuerpo desnudo del muchacho, tuvieron que lidiar con la visión moral y médica reinante de un cuerpo supuestamente inocente, pero corruptible⁵¹. Los esfuerzos de la pedagogía por liberarlo de placeres prematuros pudo suponer por tanto un obstáculo a la hora de plantear fotográficamente deseos homoeróticos entre muchachos y deseos pederásticos hacia los mismos por parte del adulto.

Un ejemplo de dicha persecución se dio décadas antes de la publicación del *Emilio* de Rousseau; se trataba del tratado anónimo de origen inglés *Onania; or, The Heinous Sin of Self Pollution, and all its Frightful Consequences, in both SEXES Considered, with Spiritual and Physical Advice to those who have already injured themselves by this abominable practice. And seasonable Admonition to the Youth of the nation of Both SEXES...*⁵², publicado

⁵⁰ Proceso que fue denominado por Michel Foucault (Foucault, 2005) como la *pedagogización del niño* y que abordamos más adelante en este mismo punto.

⁵¹ Y con el consecuente fantasma criminal de la pederastia.

⁵² Cuya traducción es: *Onania; o, El atroz pecado de la autopolución y sus terribles consecuencias, indagado en ambos SEXOS, con consejos espirituales y físicos para aquellos que se han dañado con esta abominable práctica. Y una provechosa admonición a la juventud de la nación de ambos SEXOS...*

en Holanda alrededor de 1710. Este texto constituyó un hito dentro de la conformación de la figura del masturbador y de las supuestas consecuencias producidas por la práctica onanista. El *abuso de sí* o la *autopolución voluntaria*, son algunos de los términos con los que se refería el oculto autor de este panfleto médico-moral a la práctica de la masturbación. En el escrito se explicaban las causas y consecuencias de “la más democrática y la más lujuriosamente accesible de las prácticas antinaturales (...) mientras se abandonan a la sucia imaginación, se esfuerzan por imitar y procurarse aquella Sensación que, según Dios dispuso, ha de acompañar al Comercio Carnal entre ambos sexos para la Continuidad de nuestra Especie” (Citado por Laqueur [2007, 16]).

El autor aseguraba que recibió diferentes recetas o tipos de curas a esta *enfermedad* de manos de un médico. Dichos remedios, confeccionados a través de tinturas y polvos, fueron comercializadas por él. De este modo, en los albores del siglo XVIII, y tras la demonización medieval de cualquier placer no reproductivo, la ciencia acabó por patologizar la masturbación. Dicha ficción sexual fue acompañada de una consecuente medicación⁵³:

Llamativamente, ese desvergonzado esfuerzo por inventar una nueva enfermedad y al mismo tiempo ofrecer su cura a un precio exorbitante se volvió el texto fundacional de una tradición médica que se convertiría en uno de los pilares de la medicina del Iluminismo y que ayudó a crear la sexualidad moderna (...) Mucho antes y mucho después de 1712, se consideraba que el cuerpo sufría a consecuencia de las malas conductas. La medicina siempre fue algo semejante a una guía moral, una suerte de ética de la carne (Preciado, 2002: 18-19).

Otro escrito que contribuyó a la creación de una posición alarmista acerca de las poluciones sexuales y a la constitución de una ciencia moralizadora, fue *L’Onanisme. Dissertation sur le maladies produites par la masturbation* (1760) de Samuel Auguste Tissot. Del mismo modo en que la medicina procuraba curar la necesidad masturbatoria del adulto y del menor, frente a éste último parecía erigirse la figura del profesor

⁵³ La cual parecía aportar una consecuente retribución económica al autor de *Onania*.

como máximo cuidador. Para la pedagogía del siglo XVIII, y también para Tissot, tanto el profesor como la familia debían ocuparse por prevenir y vigilar al muchacho de que no cayera en dicha práctica; "un padre necesita saber que es lo que ocurre en los rincones mas reconditos de su casa" (Tissot [1760] citado por Laqueur [2007, 275]). Dicho estudio sumaba además la idea de que la consumación masturbatoria, con su inevitable eyaculación, derivaba en un debilitamiento corporal y moral. Sin embargo, cabe matizar que para Tissot, que desarrolló una teoría propia de los *humores*⁵⁴, el onanismo no constituía una enfermedad en sí misma, sino el germen que podía derivar en innumerables afecciones. Sin ser una patología, podía ser el origen de muchas; como la epilepsia, por ejemplo. Éstos *humores* al parecer eran desprendidos en cualquier práctica sexual no procreadora y llevaba a la morbidez y a la degeneración de los cuerpos masturbatorios. Para Beatriz Preciado:

Ambos suponen un modelo del cuerpo individual como sistema auto-regulado, un circuito cerrado y finito de energía cuyo gasto puede ser puesto en peligro por la pérdida excesiva de ciertos fluidos corporales, como el agua, la sangre y el semen. La retórica del abuso de sí define un riesgo de contaminación y de enfermedad interno al propio circuito corporal del individuo (...) La falta de autocontrol (*self-control*) y el exceso de auto-afección (*self-affection*), al amenazar el equilibrio de los fluidos energéticos del cuerpo individual, se transforman en abuso de sí y en auto-contaminación. Antes de que se haya producido algún tipo de relación sexual, el individuo se halla ya amenazado por una forma de contaminación de la que su propio cuerpo sería la única fuente (Preciado, 2002: 82).

Según Beatriz Preciado, las teorías antionanistas de Tissot no hacían sino anteponerse temporalmente a la visión de la energía sexual como elemento inmaterial susceptible de convertirse en fuerza simbólica del trabajo o de la procreación. "El trabajo y la sexualidad pertenecen así a un mismo circuito ergonómico en el que toda forma de capital puede convertirse en sexo y en el que todo trabajo sexual se vuelve capital (reproductivo)" (Preciado, 2002: 83). Y por ello

⁵⁴ Que enlazaba con la *teoría de los cuatro humores* de la medicina griega y romana. Sobre todo fue Hipócrates quien postuló la existencia de cuatro líquidos (humores), a saber bilis negra, bilis, flema y sangre. Según el exceso o déficit de los mismos, el organismo podía provocar cambios en el carácter y enfermedades, resultando determinante las costumbres del individuo y la gestión que éste hacía de dichos humores.

una sexualidad que conducía al debilitamiento y al derrame de energías corría el riesgo de extenderse como pandemia general debilitando a la nación. Sin embargo y por extrema que pueda que parecer esta concatenación de ideas, pareció definir la base de la *teoría de la degeneración* a lo largo del siglo XVIII y de su desarrollo a lo largo del XIX⁵⁵:

A mediados del siglo XIX hizo valer sus méritos para explicar los puntos flacos de todos los humanos, desde la idiocia (retraso mental) hasta la criminalidad urbana. La convicción de que la mayor parte de la actividad delictiva era responsabilidad de gente de *tipo degenerado*, alimentó por lo menos parcialmente el entusiasmo de la Inglaterra de mediados del siglo XIX por transportar a los presos a Australia. Se esperaba que apartar a los *degenerados* de la sociedad hiciera desaparecer la criminalidad. El alcoholismo, la pobreza e incluso la agitación laboral fueron acusados de causar la degeneración de las reservas humanas producida por las consecuencias corruptoras y debilitadoras de la urbanización y la industrialización (Mondimore, 1998: 57-58).

El trasiego de hombres supuestamente contaminados por la *degeneración*⁵⁶ parecía el único modo de evitar un *contagio* y, como si de una dolencia vírica se tratase, el país quedaba a salvo⁵⁷. Un proceso de limpieza de lo considerado como *polucionante* para la fortaleza de una nación, pareció coincidir a su vez con la efervescencia de ciertas modas higienistas que pretendían rentabilizar los recursos de salubridad *naturales*. En Francia, Inglaterra y EEUU florecerían modos de gestión doméstica para la salud⁵⁸. Se construyeron numerosos centros, balnearios y hospederías (con preferencia en el campo)⁵⁹ que, detrás de la búsqueda de un vida sana, escondían tecnologías morales y parecía herederos de los discursos contra el *autoabuso* definidos por la *teoría de la degeneración*, el autor de *Onania*, Tissot y el pensamiento médico-

⁵⁵ Cuestión que abordaremos con mayor profundidad más adelante en el presente capítulo.

⁵⁶ Bajo los parámetros de un aparato ideológico compuesto por poderes jurídicos, médicos y/o morales.

⁵⁷ Coincidiendo con las políticas colonialistas y el desarrollo de los transportes, en el caso de Gran Bretaña ésta exilió a numerosos *afectados* en colonias propias como Australia.

⁵⁸ Tales como dietas, programas de ejercicios al aire libre y el control de la sexualidad.

⁵⁹ Sin ser afectado por una polución concreta, Wilhelm von Gloeden emigró aparentemente a Italia con el fin de tratarse una afección pulmonar en una de estas hospederías de salud.

moral del siglo XVIII⁶⁰.

A lo largo de este apartado hemos visto la evolución de los placeres de un modo general, por exceder a los límites de nuestro estudio una investigación exhaustiva sobre el tema, y de un modo particular, al matizar concretamente las cuestiones que pudieron afectar al estado de los placeres homosexual y pederástico en el siglo XIX y principios del XX. Hemos observado como, partiendo de una pedagogía homosexual griega, la permisividad de unos placeres concretos (esgrimidos en un principio bajo coartadas educativas), se convirtieron en placeres codificados, pero sin excusas, durante el Imperio Romano. Con la llegada del cristianismo se procedió a la prohibición de todo placer pagano desvinculado de la procreación y a una consecuente demonización del cuerpo. El fin del feudalismo y el origen de la Edad Moderna trajo consigo la colaboración entre moral y ciencia, derivando la cuestión del *pecado* hacia la de *polución*. Y de ahí entendemos ciertas prácticas pedagógicas como la persecución antionianista.

Dada la relación que sus estudios tienen con las cuestiones tratadas hasta ahora, para concluir este apartado abordaremos ahora la visión de Michel Foucault, teórico francés post-estructuralista que dedicó parte de sus estudios a delimitar una genealogía de la sexualidad. Foucault, en ese sentido, hablaba de tecnología sexual como producción positiva de significados y no únicamente como un residuo de inscripciones corporales, tabúes, órdenes y constricciones legales. En el volumen I de su *Historia de la Sexualidad*, el autor desarrolló cuatro posibles procesos que aparecen a partir del siglo XVIII y que intervienen en la producción de poderes y saberes sexuales. A saber: *la histerización del cuerpo de la mujer, la pedagogización del niño, la sociabilización de las conductas procreadoras y la psiquiatrización del placer perverso*.

Si bien las cuatro tecnologías sexuales parecen encontrarse ejemplificadas con diferentes hechos legales, sociales y religiosos de la sociedad europea alrededor del

⁶⁰ Incluso las marcas americanas de *Harinas Graham's* y los cereales *Cornflakes* de *Kellogg's* patrocinaron la construcción de aparatos antimasturbatorios.

siglo XVIII, para el tema que nos ocupa y por su relación directa con la hipótesis planteada, nos interesa reseñar especialmente dos: *el proceso de pedagogización del niño y la psiquiatrización de lo perverso*. Con respecto a la primera tecnología, el niño⁶¹ y el muchacho en su desarrollo sexual podían decantarse por todo tipo de conductas y prácticas consideradas irracionales o degeneradas para el orden adulto (Rousseau, 1985); de este modo, considerando ilícitos ciertos comportamientos del menor, se podía proceder al control de la vida sexual del niño y del adolescente a través de aparatos pedagógicos, procurando así su *desexualización*:

Doble afirmación de que casi todos los niños se entregan, o son susceptibles de entregarse, a una actividad sexual, y de que siendo esa actividad indebida, a la vez *natural* y *contra natura*, trae consigo peligros físicos y morales, colectivos e individuales; los niños son definidos como seres sexuales *líminares*, más acá del sexo y ya en él, a caballo entre una peligrosa línea divisoria; los padres, las familias, los educadores, los médicos, y más tarde los psicólogos, deben tomar a su cargo, de manera continua, ese germen sexual precioso y peligroso, peligroso y en peligro; tal pedagogización se manifestará sobre todo en una guerra contra el onanismo (Foucault, 2005: 110).

Con respecto a la segunda tecnología productora de sexualidad a partir del siglo XVIII, nos interesa señalar de la visión foucaultina como se configura un cuerpo homosexual⁶² y un cuerpo pederasta adulto:

Finalmente, psiquiatrización del placer perverso: el instinto sexual fue aislado como instinto biológico y psíquico autónomo; se hizo el análisis clínico de todas las formas de anomalías que pueden afectarlo; se le confirió un papel de normalización y patologización de la conducta entera; por último, se buscó una tecnología correctiva de dichas anomalías (Foucault, 2005: 111).

⁶¹ El niño en el siglo XVIII y XIX, como niño masturbador decimonónico, pareció perfilarse como *preview* del futuro *perverso polimorfo freudiano*; cuestión que abordaremos más adelante.

⁶² Como cuerpo médico-psiquiátrico antitético al heterosexual.

Dichas figuras, el niño o muchacho masturbador y el homosexual, fueron consideradas como anómalas con respecto a un supuesto *instinto biológico*, y, en especial la figura del pederasta adulto como polimorfo en torno a su potencialidad efectiva: en un contexto sexual, el adulto frente al menor podía erigirse como padre/madre⁶³, pedagogo preservador de una supuesta inocencia, fotógrafo que representa el cuerpo del menor, psiquiatra o cura represor, pero siempre parecía rondar en torno a él el fantasma del deseo prohibido y del tocamiento pederástico. La imposibilidad de un acercamiento excesivo al niño o al adolescente, la patologización de su consecución y su persecución por la ley⁶⁴, al parecer acabaron por definir al pederasta como *monstruo moderno*; fruto de las pedagogías sexuales decimonónicas.

De aquí se acabaría derivando una paulatina criminalización y persecución de la sexualidad intergeneracional entre el siglo XVIII y XIX con tal de prevalecer la afirmación de la inocencia sexual en el niño como ser *natural*. De este modo la persecución *antionanista*⁶⁵ y la preocupación pedagógica por controlar las conductas polucionantes del sexo solitario en el infante, parecieron erigirse máximas en torno a la visibilización del cuerpo del menor. Ambas definieron los parámetros morales que tuvieron que sortear Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi a la hora de generar una representación del muchacho desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX. A continuación en el siguiente apartado veremos, más concretamente, el estado propio de los placeres en el contexto británico del siglo XIX como campo de influencias para la creación de una iconografía pederástica y homoerótica conformada fotográficamente en torno al cuerpo del muchacho desnudo durante finales del siglo XIX y principios del XX.

⁶³ *Educastrador* en la terminología de Scherer.

⁶⁴ Las cuestiones psiquiátrica y legal serán tratadas a continuación en el presente capítulo.

⁶⁵ Incentivada por los textos *Onania* y *L'Onanisme*, abordados anteriormente.





2.2. Estado de los placeres
en el contexto británico del s. XIX

En el apartado anterior hemos tratado todos los antecedentes europeos que consideramos importantes para entender como se pudo llevar a cabo la conformación de una iconografía homoerótica y pederástica en torno al cuerpo del muchacho adolescente dentro de la fotografía decimonónica y de principios del siglo XX. Partiendo de la Antigua Grecia, hemos tratado el modo en el que se practicó una pedagogía homosexual pederástica entre un erasta (adulto) y un erómenos (menor), definiendo el término de *eromenofilia* como más cercano a las producciones fotográficas de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi, y a sus intenciones artísticas y deseantes dentro del estudio que realizaremos de su obra. Tratamos asimismo la *despedagogización* del acto pederástico en el Imperio Romano y como la moral cristiana medieval acabó por inhibir dichos placeres, demonizando el cuerpo en general y relegándolo en su representación artística a temas religiosos concretos. A continuación observamos como el fin del feudalismo dio pie a la asociación entre moral y ciencia, a través de la teoría de la degeneración, y de cómo la pedagogía, con prácticas antionanistas, comenzó a preservar la supuesta inocencia *natural* del muchacho. Ahora abordamos el contexto específico británico de los placeres decimonónicos como lugar de relevancia en la conformación de un gusto helenista y así atender a cuestiones que pudieron determinar las motivaciones de representación de los autores propuestos en nuestra tesis doctoral. Para ello trataremos algunos casos específicos de literatos que pudieron influir sobre Gloeden, Plüschow y Galdi y de cómo tuvieron que gestionar sus deseos y sus obras en un contexto inhibitorio resultado de los antecedentes al siglo XIX. Dado que se trata de un lapso temporal más corto que el tratado en el anterior apartado y dado que abordamos hechos aparentemente aislados dentro del paradigma europeo, su extensión será menor, pero consideramos que las cuestiones que se van a mencionar aquí⁶⁶ pueden aportar mayor entendimiento a la hora de responder a la hipótesis propuesta.

⁶⁶ Como la sociedad victoriana y su prescripciones morales y familiares.

En ese contexto temporal y a partir de lo estudiado con anterioridad, observamos que Inglaterra pareció albergar el desarrollo de una *teoría de la degeneración* de orden genético. De un modo más general y paulatino se estipularon (tácitamente) unas nociones por *vox populi* que, en boca de psiquiatras, juristas y médicos, permitieron una persecución hacia todo agente que, de algún modo, se alejara del orden normativo y pudiera constituir una amenaza para la superlatividad moral de la nación británica⁶⁷. Ya en el siglo XIX, y tras el desarrollo en Europa de ciertas ciencias sociales y médicas, encontramos especificidades en este contexto espacio-temporal que procedemos a estudiar.

Se trató de un momento de grandes expansiones territoriales y de solvencia económica para Gran Bretaña, desarrollándose la era victoriana, período que recibió su nombre en honor a su monarca. La era victoriana se prolonga desde que en 1837 la reina Victoria I asciende al trono de Reino Unido e Irlanda y finaliza con el año en el que fallece en 1907. heredera de la corona de su tío paterno, el rey Guillermo IV, la reina Victoria I ostentó el mandato real más largo de toda la historia de Reino Unido. Los años victorianos determinaron un momento en el que las clases intermedias, trabajadoras, emergieron. Ello pareció deberse, en parte, a las mejoras técnicas del trabajo y a la emigración británica posibilitada por los transportes, generando un subida en los salarios y, por tanto, un aumento de la calidad de vida. Dichas peculiaridades sociales y laborales determinaron por otro lado un carácter victoriano prototípico, desarrollado por una ideología conservadora, proteccionista y de influencias liberalistas. Fue precisamente en dicho sector social donde se impusieron unos valores morales que habitualmente resultan definitorios y estándares para la sociedad victoriana: la austeridad, el esfuerzo en el trabajo, la disciplina, una educación estricta o la observancia religiosa. Dentro de este orden generalmente moral, se encontraba la familia como sustentadora y delimitadora de los roles sexuales y de género. En ese sentido la familia victoriana,

⁶⁷ Como se mencionó anteriormente, tenemos el ejemplo del exilio de supuestos enfermos por cuestiones sexuales hacia colonias inglesas. Sin embargo se procedió a expulsar a cualquier individuo que resultara molesto para el orden del país, como delincuentes o insurgentes políticos.

como organismo regulador de lo lícito, fue el paradigma de su propia represión sexual:

La sexualidad es cuidadosamente encerrada. Se muda de lugar. La familia conyugal la confisca. Y la absorbe por entero en la seriedad de la función reproductora. En torno al sexo se establece el silencio. La pareja, legítima y procreadora, impone su ley. Se impone como modelo, hace valer la norma, detenta la verdad, retiene el derecho de hablar –reservándose el principio del secreto-. Tanto en el espacio social como en el corazón de cada hogar existe un único lugar de sexualidad reconocida, utilitaria y fecunda: la alcoba de los padres (Foucault, 2005: 3).

Dicho espíritu victoriano, en un contexto británico, pareció generar un ejemplo donde el espacio de la casa se articulaba como un lugar donde puede darse únicamente lo sucinto sexual en su especificidad procreadora y, ante todo, con decoro. Más allá de dicho contexto espacio-temporal, parte de este espíritu se contagió al resto de Europa, definiendo el sustrato sobre el que los autores abordados en el presente estudio pudieron elaborar una iconografía fotográfica concreta para la representación del deseo homoerótico y pederástico.





Fig. 9: Beatrice Hatch, 1873. Charles L. Dodgson (Lewis Carroll). Cópia en papel albúmina con aplicación de colores

Sexualidad secreta y velada salvo para los gestores de dicha información: confesores (bajo la forma del sacerdote o del psiquiatra)⁶⁸, padres o pedagogos. La sexualidad victoriana pareció encaminarse hacia el secretismo, sin embargo la transgresión no

⁶⁸ Al respecto Michel Foucault desarrolla el tomo I de su *Historia de a Sexualidad* un análisis del poder ambivalente de la confesión como mecanismo productor de la sexualidad misma: en este sentido el agente represor es también coautor e interlocutor en la entidad lingüística de lo sexual.

siempre consistía en la explicitación visual del cuerpo. El desnudo se podía mostrar sin generar excesivas fisuras en el orden de representación heteronormativo. Por ejemplo, y con respecto al cuerpo del niño y del adolescente, la desnudez se daba en el ámbito de lo imprescindible médico, científico, literario, pedagógico o familiar (Pultz, 2003). Un ejemplo visual de ello, en relación a nuestro estudio aunque si bien centrado en el cuerpo de la muchacha, fueron las fotografías que Lewis Carroll, autor de *Alicia en el País de las Maravillas* (1865), tomó de sus vecinas preadolescentes. Carroll fotografió a su vecina Alice Liddell y a otras niñas, como Beatrice Hatch, bajo el consentimiento de las familias, recogiendo en algunas de las instantáneas poses de niñas en situación insinuante, semidesnudas e incluso completamente desnudas. En el caso de un retrato fotográfico pintado de Beatrice Hatch en el mar, se la ve desnuda aunque sin mostrar su genitalidad y mostrando cierto parecido con la pintura del francés Hippolyte Flandrin *Desnudo masculino sentado al borde del mar* (1855)⁶⁹. Sin embargo apenas se conservan imágenes de desnudos integrales de adolescentes, dado que el propio autor, tras desavenencias y polémicas con algunas de las familias de las muchachas, decidió destruirlas. Todo ello fue coincidente cuando se debatían en Inglaterra las leyes que definían la edad para el libre consentimiento:

En 1861, el coito con una niña de menos de diez años era un delito mayor y sólo una falta menor si la niña tenía menos de doce años; en 1875 la edad del consentimiento se alzó a trece años y en 1885 a dieciséis. Estas leyes evolucionaron en el contexto de las protestas públicas por la prostitución infantil y la difusión de enfermedades venéreas, pero también tuvieron el efecto de dar *status* legal a la noción victoriana de la infancia como un prolongado lapso de latencia sexual (Pultz, 2003: 41-43).

Con respecto a la cuestión homosexual y a la consideración decimonónica de este placer en concreto, el contexto británico del siglo XIX encierra ciertas peculiaridades, hechos y autores⁷⁰ que procedemos a exponer. El primero de ellos

⁶⁹ Imagen que a su vez traslada prácticamente igual a fotografía Wilhelm von Gloeden en su pieza *Cain* de 1900.

⁷⁰ Más allá de las veladuras literarias y/o artísticas que veremos en el siguiente capítulo.

fue **John Addington Symonds** (Bristol, 1840- Roma, 1893)⁷¹, uno de los mayores impulsores del clasicismo finisecular y autor de dos ensayos clave dentro de la cuestión homosexual y de sus reminiscencias griegas: *Un problema de ética griega* (1871) y *Un problema de ética moderna* (1891). Con estas obras Symonds abrió un debate, mediante la explicitación de algunas teorías, sobre la homosexualidad moderna. “En Inglaterra, John Addington Symonds puede ser considerado el primer académico gay [...] este último (*Un problema de ética moderna*) introdujo al mundo angloparlante los encuentros recientes de los psiquiatras continentales y la nueva visión de Ulrichs y Walt Whitman. Symonds contribuyó en la primera edición de *Inversión sexual* de Havelock Ellis (alemán 1886, inglés 1897)” (Mogrovejo, 2000: 22). Su trabajo fue pionero en el estudio de la homosexualidad griega y de su especificidad pederástica. Sin embargo las constantes referencias a Grecia⁷² en sus obras tomaban un matiz político, esgrimiéndose éstas como “una máquina de guerra contra la medicalización del discurso sobre la homosexualidad” (Eribon, 2001: 231). Defendía la nobleza de los amores griegos frente a la asumida morbidez de las relaciones homosexuales proscritas en el siglo XIX⁷³. La invocación de la antigüedad pareció servirle a Symonds para defender un helenismo donde las prácticas sexuales entre hombres, y entre hombres y muchachos, podía darse. Posicionamiento que a su vez encontrará numerosos ejemplos en el arte europeo del siglo XIX y principios del XX⁷⁴, y que de acuerdo a nuestra hipótesis de si se dio una iconografía fotográfica eromenofílica elaborada en torno al cuerpo del muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, Gloeden, Plüschow y Galdi pudieron utilizar elaborando una coartada o excusa de corte helenista.

⁷¹ Cuya obra literaria artística abordamos más exhaustivamente en el capítulo 1.2.4.

⁷² Tal y como al parecer hicieron muchos de sus contemporáneos helenistas.

⁷³ Como tratamos más adelante en relación a la patologización de los placeres en el contexto germano.

⁷⁴ De los cuales algunos serán abordados en el siguiente capítulo.

Influenciado por el abogado alemán Karl-Heinrich Ulrichs⁷⁵ y por la obra *Psychopathia Sexualis* neurólogo alemán Richard von Krafft-Ebing, John Addington Symonds entabló contacto con el médico **Havelock Ellis** (Croydon, 1859 – Hintlesham, 1939). Dado que Symonds escribía sobre cuestiones que se consideraban dentro del terreno médico necesitaba de un especialista en ese campo. Y en este sentido, Ellis estaba estudiando cuestiones sexológicas, antropológicas y literarias. Symonds le propuso realizar una obra conjunta sobre el tema de la homosexualidad y Ellis aceptó; y de este modo, sin conocerse en persona, comenzaron a trabajar juntos. Symonds le envió una copia de su manuscrito *Un problema de ética griega* y su todavía no publicado *Un problema de ética moderna*. Se habían distribuido los capítulos que cada uno redactaría, pero esta dinámica colaborativa duraría poco, pues Symonds murió de neumonía en 1893.

Havelock Ellis terminó el libro *Inversión sexual*, pero en lugar de mantener visible e identificado el trabajo de Symonds, relegó su trabajo a una mera contribución y a las notas a pie de página. La obra fue publicada en 1896 en Alemania por miedo del médico a las posibles represalias en un país donde se estaba juzgando a Oscar Wilde; pero fue finalmente publicada en Inglaterra en 1897⁷⁶. *Inversión sexual* acarrió otro escándalo a su autor: en 1898 un detective compró un ejemplar del mismo y cuatro días después el librero fue arrestado y acusado de difamar a través de la venta de contenidos obscenos. Ellis no fue acusado pero el tema hizo que ya no quisiera volviera a publicar el libro en todo el territorio británico.

Para Mondimore todo parece apuntar que tanto revuelo pudo deberse a que dicho texto lo que promulgaba era precisamente la despenalización y la no medicalización de la homosexualidad. Ellis abandonó la teoría de la degeneración y, al contrario

⁷⁵ A quien fue a visitar a los Alpes italianos tras haberse retirado de la vida pública alemana.

⁷⁶ Cuestión que provocó a Havelock Ellis fuertes conflictos con la familia del fallecido Symonds, ya que ésta quería que se omitiera en todo momento su nombre y no fue así.

que en *Psychopathia Sexualis*⁷⁷, todos los casos que aparecen en *Inversión Sexual* “proceden de relatos privados; no de internos en la cárcel ni en manicomios, y en la mayoría de los casos nunca han consultado sus... instintos con un médico. Viven como miembros corrientes y a veces honorables de la sociedad” (Symonds [1897] citado por Mondimore [1998: 70]). Quizás fue precisamente esa una de las cuestiones, junto a la defensa de una normalización del deseo homosexual, el hecho de que el texto de Ellis fuera denostado y perseguido. Como antes apuntábamos, la moral victoriana parecía fundamentarse en el ocultamiento de los placeres y por ello las manifestaciones homosociales demasiado explícitas no escapaban a tal precepto; quizás por ello se pudo producir un movimiento helenista que rescataba los textos griegos y defendía una *pseudo* pedagogía homosexual griega a través de cierta homosociabilidad erudita codificada⁷⁸.

Por razones, sobre todo, de índole moral, los lazos de amistad tendían a establecerse entre personas del mismo sexo: teniendo en cuenta que incluso las muestras de afecto dentro del matrimonio debían ser moderadas, mucho más tenían que serlo las derivadas de una amistad entre personas de sexos diferentes⁷⁹.

En el orden de la vida privada victoriana y a propósito de amistades y deseos velados, encontramos un hecho relevante en relación al estado de los placeres en el contexto británico y europeo del siglo XIX: el proceso judicial contra el escritor Oscar Wilde⁸⁰. No trataremos sobre su obra literaria ahora, sin embargo consideramos de importancia mencionar este hecho por el impacto que pudo tener en la visión y en el estado del placer homosexual británico en el siglo XIX; y por extensión en Europa. Oscar Wilde a pesar de haberse casado con una mujer, dio salida a sus deseos en una época donde la homosexualidad no sólo estaba penada, sino también patologizada. Si bien hizo explícito tímidamente su deseo a través de

⁷⁷ De la que hablaremos en el siguiente apartado.

⁷⁸ Cuestión sobre la que ahondaremos en el siguiente capítulo al tratar sobre el contexto cultural británico.

⁷⁹ REYERO, op. cit. pág. 154

⁸⁰ Sus aportaciones literarias al tema que nos ocupa y con respecto a la hipótesis planteada, se desarrollará más ampliamente en el siguiente capítulo.

sus obras, en 1892 mantuvo una relación con lord Alfred Douglas, alias Bosie. El joven estudió en Oxford⁸¹ pero abandonó los estudios y se dedicó a escribir poesía sin gran éxito. Era el hijo del marqués de Queensberry, John Douglas, quien no aprobaba los gustos sexuales reconocidos de su hijo. Así, tras varias amenazas por parte de su padre con tal de que dejara de ver al dramaturgo, John Douglas decidió arremeter contra el propio Wilde. Le dejó una nota en su propio club acusándole de *somdomita*⁸².

Este hecho al parecer desató la rabia de lord Alfred que incitó a Wilde a denunciar por calumnia al marqués; dándose comienzo un famoso juicio que acabó con la detención y el encarcelamiento de Oscar Wilde. John Douglas había contratado detectives que encontraron a una decena de chicos los cuales admitían haber mantenido relaciones sexuales con Wilde; acusación que el tribunal tomó en cuenta y dio comienzo al caso contra Wilde por cometer *grandes indecencias*. Durante el mismo muchos de sus amigos le animaron para abandonar el país, pero él no aceptó negando que hubiera tenido relaciones con los testigos recolectados por Douglas, pero se permitió defender el deseo homosexual *transgeneracional*:

El “amor que no se atreve a decir su nombre” equivale en este siglo al afecto de un hombre mayor por uno más joven que existía entre David y Jonathan, el que Platón utilizó como base para su filosofía y el que pude hallarse en los sonetos de Miguel Ángel y Shakespeare... Es hermoso, delicado, es la forma de afecto más noble. No hay en él nada antinatural... El mundo se ríe de él y a veces pone a alguien en la picota por él (Wilde citado por Mondimore [1998: 241]).

⁸¹ A propósito de los *círculos de hombres* y espacios de sociabilización masculina de dicha comunidad universitaria.

⁸² Concretamente: “To Oscar Wilde posing as a somdomite”(Mondimore, 1998).



Fig. 10: Oscar Wilde y Alfred Douglas alrededor de 1893

Puede que con esta afirmación se cerrara un período de ambivalencia velada en el seno de la sociedad victoriana, donde un erudito helenista podía permitirse sentimientos poéticamente sublimados hacia un muchacho o hacia los valores que supuestamente su condición encarnaba, pero no la pública realización de sus pasiones. Consideramos que la declaración de Wilde acerca del deseo homosexual pederástico y su consecuente condena cerraba un círculo en torno a lo que se debería esperar de tal deseo a partir de entonces. Se confirmó de manera unívoca la estigmatización del deseo pederástico y homoerético⁸³ y se creó por tanto un clima europeo en torno a dichos placeres que pudo influir de algún modo sobre los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi, contemporáneos del escritor británico. En 1895 Oscar Wilde fue condenado a dos años de cárcel y trabajos forzados, período que le dejó arruinado material y emocionalmente. Allí escribió *Balada de la cárcel de Reading* y una derrotada epístola, *De profundis*⁸⁴, dirigida a su amante Alfred Douglas. Para cuando había cumplido su pena y se encontraba en bancarrota, huyó de Inglaterra para refugiarse en Francia. Allí vivió sus últimos años muriendo de meningitis encefálica en el año 1900.

Oscar Wilde, quien hizo carrera escandalizando a la burguesía, satirizando los valores de la clase media y alabando la decadencia, fue la última víctima sacrificada en el siglo XIX en nombre de la respetabilidad. Ser un homosexual, un marginado sexual, selló su destino. Tras la condena de Wilde, el National Observer londinense felicitó a Queensberry por hundir al “Sumo Sacerdote de los decadentes” (Mondimore, 1998: 247-248).

Oscar Wilde participó de la noción discursiva primeramente desarrollada por Symonds y Pater, donde la homosexualidad fue vista como un deseo puro y noble; un contradiscurso subversivo polarizado contra la ideología heteronormativa que pensaba la homosexualidad como fin de la sociedad. Sin embargo y ante una emergente teoría homosexual, se sucede la condena de Wilde. Lo que dicho juicio

⁸³ Durante el siglo XX ya no existirá un espacio posible de sublimación o exaltación de tal deseo sin que lo sacuda la sombra del brazo legislador.

⁸⁴ Textos que serían revisados y traídos a colación a partir de entonces por los teóricos gays del siglo XX y XXI.

simbólicamente reportó al imaginario homosexual y gay posterior resulta complejo de dibujar y excede los límites de nuestra investigación; sin bien pareció fijar un hito en torno a la asimilación y aceptación de dicho deseo: el miedo a una condena por manifestar públicamente los propios deseos homosexuales. Si bien Wilhelm von Gloeden se asentó en Italia veinte años antes (y su primo Guglielmo Plüschow ya se encontraba allí), el impacto de la condena de Wilde, contemporáneo de los fotógrafos, pudo repercutir sobre la consideración que tenían acerca de dicho placer y el planteamiento de su obra⁸⁵. Dichos artistas buscaron una idílica arcadia fuera de los círculos eruditos y de las eventuales visitas a chaperos, pero vivieron lo suficiente tras la muerte de Wilde como para sufrir el impacto de su procesamiento. Si bien positivamente “el discurso homóforo tiene siempre una oportunidad paradójica: cristaliza los elementos dispersos de la conciencia homosexual” (Eribon, 2001: 242).

De un modo paradójico y en el contexto británico del siglo XIX, se dieron reunión un innumerable desfile de desnudos en el arte neoclásico y en otras manifestaciones artísticas posteriores, dándose la posibilidad de un cambio de orden alusivo-simbólico⁸⁶. Así parecía articularse la sexualidad victoriana: un dispositivo que, a primera vista, podría considerarse como una estratificación de poderes donde unos disfrutaban y otros restringen. Sin embargo, y como veremos más adelante a través de diversos ejemplos culturales, lo victoriano sexual parecía ser un aparato de reciprocidad discursiva donde los agentes represores eran a su vez productores de saberes sexuales (Foucault, 2005). Asimismo los discursos de la Razón, encarnados por la ciencia y con la excusa de su bienintencionada búsqueda de la verdad, moralizaron, regularon y patologizaron cualquier comportamiento disidente para la economía matrimonial (sea ya ésta una práctica onanista, homosexual o de

⁸⁵ Al parecer, el propio Oscar Wilde visitó a Gloeden en Taormina y fue coleccionista de su obra. El colectivo homosexual finisecular podía ser amplio y disperso, si bien pareció darse cierto hermanamiento entre los artistas y literatos que, tras el velo del helenismo, encerraban toda una cultura de códigos homosexuales.

⁸⁶ La especificidad de su representación en el arte y en la fotografía artística decimonónica será tratada posteriormente de manera más exhaustiva en el siguiente capítulos.

cualquier tipo no encaminado a la mera procreación de la especie). Y un ejemplo claro de cómo la sexualidad victoriana y la *teoría de la degeneración* produjeron un efecto inmediato sobre la ciencia lo tenemos, fuera de Gran Bretaña, en la *Psychopathia Sexualis* del psiquiatra germano Krafft-Ebing, cuestión que abordaremos a continuación en relación al contexto germánico de los placeres durante el siglo XIX y principios del XX.







2.3. Estado de los placeres en el contexto
germánico del s. XIX y principios del s. XX

En el presente capítulo hemos comenzado a delinear los antecedentes al estado de los placeres en el siglo XIX: de una pedagogía sexual griega, pasamos por una transformación de los placeres homosexual y pederástico en el Imperio romano, la demonización del cuerpo medieval, la inhibición de los deseos a través de la teoría de la degeneración y llegamos a la pedagogización del menor. Ya en el contexto británico, observamos como la sociedad victoriana gestionó los placeres a través del silenciamiento de los mismos y de una moral específica, a la vez que se producían defensas teóricas en torno al deseo homosexual con la publicación de *Un problema de ética griega* y *Un problema de ética moderna* de John Addington Symonds, *Inversión sexual* de Havelock Ellis y Symonds, y el caso público del juicio y encarcelamiento de Wilde.

En el apartado que nos ocupa ahora abordaremos el estado de los placeres en el contexto germánico del siglo XIX y de principios del XX dado que en dicho marco espacial y temporal se dan cita dos hechos principales⁸⁷ que cambiarion el rumbo de los placeres y la consideración que se tenía de ellos. De un lado veremos como se produjo una temprana y precaria reivindicación gay germana a través de la obra del abogado Karl-Heinrich Ulrichs y, de otro lado, como se desarrolló una psicopatología de los placeres mediante los estudios del psiquiatra Richard von Krafft-Ebing. Ambas cuestiones, aparentemente extremas, definieron los parámetros bajo los que se entendió la homosexualidad en el siglo XIX y principios del XX en el contexto germano y en gran parte de Europa. Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow pudieron verse afectados por la defensa pública de la cuestión homosexual por parte de Ulrichs antes de que éstos emigraran a Italia. Los estudios de Krafft-Ebing a su vez marcaron el inicio de una visión patológica de la homosexualidad cuando ellos ya se encontraban fuera. También abordaremos los trabajos de Karl Otfried Müller y Adolf Brand. Todo ellos y las cuestiones que trataron resultaron clave para la consideración y la intelegibilidad de los placeres en el siglo XIX y principios del XX, pero también de la contemporaneidad, y por ello

⁸⁷ Entre otros que también abordaremos.

para la creación de una iconografía homoerótica y pederástica en torno al cuerpo del muchacho en la fotografía.

El contexto germano tuvo una especial importancia durante el siglo XIX y principios del XX en lo que a la reformulación y regulación de los placeres se refiere; sobretodo en torno a la homosexualidad. Los antiguos estadios alemanes fueron el escenario en el que diferentes personalidades desarrollaron un discurso sobre la homosexualidad. Se hablaba mucho en la Alemania del siglo XIX⁸⁸ sobre el deseo homosexual y desde posiciones antagónicas. Como veremos más adelante en el siguiente capítulo, diversos literatos, poetas y artistas europeos contribuyeron a engendrar un gusto refinado por el efebo en una labor reconstruccionista del helenismo, creando un contexto cultural legítimo donde el deseo eromenofílico podía sobrevivir. Al respecto observamos que praxis artística y aportaciones teóricas convivían en un imbricado entrecruzamiento de relaciones en el contexto germano.

Una de las primeras figuras a mencionar es el arqueólogo **Karl Otfried Müller** (Brieg, 1797 – Atenas, 1840) que, con su estudio antropológico *Los Dorios* (1820-1824), inspiró profundamente a poetas, literatos y artistas del XIX⁸⁹ en lo que sería “la emergencia de una cultura homosexual” (Eribon, 2001: 225). En *Los Dorios*, Müller establece un paralelismo entre la pedagogía pederástica griega y la iniciación a las legiones militares dorias (Esparta y Creta). El autor se demarcaba de la tendencia política y médica decimonónica de asociar *homosexualidad*⁹⁰ con afeminamiento y decrepitud⁹¹, apoyándose históricamente en prácticas homosexuales dadas en entornos tremendamente virilizados y marciales como podía ser antaño el militar griego. En el siglo XIX era usual considerar que las

⁸⁸ Éste constituye de hecho un lapso temporal sobre el que estudiosos contemporáneos del trinomio sexo-género-sexualidad, activistas *queer* o antropólogos han vuelto su mirada una y otra vez a lo largo del siglo XX y XXI.

⁸⁹ El título de dicho estudio, por ejemplo, motivó el nombre del protagonista de la novela de Oscar Wilde *El retrato de Dorian Gray*.

⁹⁰ Aunque esta palabra todavía no se encontraba todavía instaurada y asimilada por la sociedad del momento.

⁹¹ Cuestión que aseguraba la normatividad de una identidad masculina (Badinter, 1993) y que también parecía heredarse formalmente de la teoría de la degeneración.

prácticas denominadas entonces como *sodomitas* favorecían el decaimiento, el vicio y la corrupción de una sociedad⁹². Sin embargo el libro de Müller aportó otras informaciones, colaboró en la creación de un discurso estético homosexual y favoreció un gusto por lo clásico en sus formas; dejaba entrever también cierto gusto por los placeres de origen clásico⁹³, dotando al *amor griego* de connotaciones sanas e intelectuales más allá de las antiguas consideraciones medievales acerca de la corrupción moral en la Antigua Grecia⁹⁴.



Fig. 11: Karl Heinrich Ulrichs, 1899. Anónimo

⁹² Esta cuestión tuvo más protagonismo en el ámbito inglés que en el germánico: en 1830 fue publicada la obra K. O. Müller en Inglaterra.

⁹³ Y que se constituyó a largo plazo en un antecedente de la reivindicación gay contemporánea.

⁹⁴ Su obra podría encontrarse por ello en la misma línea discursiva que Johann Joachim Winckelmann.

Dentro del contexto germano, y en especial a lo referente al estado de los placeres, **Karl-Heinrich Ulrichs** (Aurich, 1825 - Aquila, 1895) fue una figura capital para la denominación moderna de homosexualidad y pionero en proponer públicamente la despenalización de la homosexualidad. Formado como jurista, Ulrichs se graduó en Derecho y Teología por la Universidad de Gotinga en 1846. Desde ese año y hasta 1868 estudió Historia en la Universidad de Berlín. Durante años, y a partir de entonces, ejerció como asesor legal para el distrito de Hildesheim en el Reino de Hannover⁹⁵. Fue en 1862 cuando Ulrichs expresó su condición homosexual a su familia⁹⁶ y también el momento en el que comenzó a desarrollar sus estudios sobre la condición sexual y las prácticas que la definen. En una fórmula indisociable vida-obra, Ulrichs partió de su experiencia íntima⁹⁷ para desarrollar unas teorías que pretendían validar lo que entonces la sociedad heterosexual consideraba como un grave delito *contra natura*.

Bajo el pseudónimo *Numa Numantius*, Ulrichs publicó entre 1864 y 1869 varios ensayos que se organizaron bajo el nombre de *Investigaciones sobre la clave del amor entre hombres* (1879). De una parte encontramos material biográfico que describe escenas tales como su despertar sexual durante la adolescencia o la atracción que tenía hacia un amigo íntimo⁹⁸. Por otra parte, en un encuentro heterogéneo de estilos literarios, incluye disertaciones políticas, teorías filosóficas y poesía vinculadas a la cuestión homosexual. De *Investigaciones sobre la clave del amor entre hombres* consideramos que la aportación más notable que podemos sustraer para nuestro estudio es el planteamiento y la defensa de la homosexualidad como deseo natural y la invención de neologismos con tal de validar sus teorías⁹⁹. De este modo el trabajo de Ulrichs

⁹⁵ El Reino de Hanover no contemplaba la penalización legal de la homosexualidad.

⁹⁶ Aunque el uso del término *homosexual* todavía era temprano y tan sólo había sido utilizada años antes por un compatriota suyo en un panfleto reivindicativo.

⁹⁷ Actitud que, en un estudio sincrónico de la reivindicación de otredades, enlazaría posteriormente con el axioma feminista *lo personal es político*, postulado por Kate Millet en su *Política Sexual* (1969), y que inspiró a la teoría y a la praxis feminista en el último tercio del siglo XX.

⁹⁸ La fuerte carga autobiográfica de su texto pudo ser la razón por la que Ulrichs apenas menciona el lesbianismo en sus estudios.

⁹⁹ Esta actitud teórica encontró similitudes con el futuro planteamiento feminista que defiende el poder del lenguaje y de la nominación como arma desestabilizadora para la supremacía del orden patriarcal.

pareció inaugurar nuevos saberes acerca de tal deseo, como por ejemplo la génesis homosexual:

Convencido de que su propia atracción por los hombres procedía de dentro y era natural en él, Ulrichs investigó los detalles de la formación de los órganos sexuales en el embrión. Al enterarse de que los órganos sexuales masculinos y femeninos se desarrollaban a partir de los mismos tejidos del embrión sexualmente inmaduro, postuló que el “espíritu” también podía no estar formado y ser susceptible de convertirse en “masculino” o “femenino” en todas las personas. Por ello, Ulrichs creía que era posible ser un *anima muliebris virili corpore inconclusa*: tener un alma de mujer en un cuerpo de hombre. Llegó a la conclusión de que esta persona representaba al “tercer sexo” (Mondimore, 1998: 49).

Este tercer sexo fue denominado por él como *urning* (homosexual) o *uranista*, término que se opone al de *dioning* (heterosexual)¹⁰⁰. En el binomio (o trinomio) que establece en sus teorías, Ulrichs describió asimismo un conjunto de devenires híbridos producidos a partir del juego de contrarios. Para Ulrichs podía darse, por ejemplo, el caso del *urano-dioning* donde podía existir atracción por ambos sexos (lo que hoy consideraríamos un bisexual). E incluso dentro de los *urnings*, los *mannlings* (homosexuales con género masculino) y los *weiblings* (homosexuales afeminados). De estas tipologías pudo desprenderse su reivindicación de un matrimonio homosexual entre un *uranista* y un hombre masculino heterosexual, es decir entre un hombre y un hombre con *alma de mujer*¹⁰¹. Para Ulrichs “el amor y la sexualidad se conciben siempre en forma de un ensamblamiento de contrarios, de una complementariedad entre los sexos o entre los *géneros*, así como entre las clases sociales. De ahí los diferentes niveles que está obligado a distinguir para que se mantenga siempre en la relación la idea de una diferencia insuperable entre lo masculino y lo femenino. En una pareja, en el amor, en la sexualidad, hay siempre un *hombre* y una *mujer* o, en

De un modo similar la feminista Monique Wittig en *El pensamiento heterosexual* (1992), en lugar de crear una nueva terminología, teorizó acerca de la ontología del individuo lesbiano al no considerarlo una mujer, sino una lesbiana. De este modo la práctica sexual no encuentra una correlatividad con el sexo mujer y el género femenino. Bajo una actitud similar a la de Ulrichs, creamos y utilizamos en nuestra tesis doctoral el término *eromenofilia*.

¹⁰⁰ Ambas terminologías son utilizadas por Platón *El Banquete* y readaptadas por Ulrichs al contexto de su época.

¹⁰¹ Terminología utilizada desde los parámetros de pensamiento de Ulrichs, sin poner sobre la mesa la cuestión ontológica de la esencia como conformador de una identidad.

todo caso, algo masculino y algo femenino” (Eribon, 2001: 123).

Pese a la rigidez disciplinaria y binaria de su catalogación, Ulrichs está considerado un pionero al pensar la homosexualidad, por primera vez en cientos de años, como una noción connatural al individuo, no como un comportamiento irregular, degenerado y contranatural. Algo que incluso acabó reivindicando públicamente en el contexto de la unificación alemana, momento en el que cada estado comenzó a reconsiderar su legislación con respecto a los delitos *contra natura*. Prusia, por ejemplo, se erigió como la más restrictiva con respecto a la homosexualidad frente al resto de estados. Tras una serie de tratados y conflictos, los estados alemanes se anexionaron (lo cual supuso para Ulrichs un encarcelamiento temporal por apoyar al rey depuesto de Hannover). Dichas fricciones y cambios favorecieron la aparición de ciertas reflexiones en torno a la homosexualidad y la posibilidad de su despenalización. Ulrichs, al parecer, pudo incluso dirigirse al Congreso de Munich de 1867 con tal de exponer sus ideas frente a los juristas alemanes; “el acontecimiento que llevó a Ulrichs a estar más cerca que nunca de introducir un cambio real en los códigos penales que castigan la homosexualidad” (Mondimore, 1998: 52). Sin embargo Ulrichs tras recibir abucheos, silbidos e insultos por parte de los componentes del Congreso no pudo siquiera terminar su exposición. La defensa encarnizada de una *moralidad* acabó con cualquier pretensión de reforma y el código penal prusiano acabó con el tiempo incorporándose al cuerpo jurídico de la nueva Alemania unificada.

Soy un insurrecto. Me rebelo contra la situación existente porque mantengo que es injusta. Lucho por liberarme de la persecución y los insultos. Pido el reconocimiento del amor (homosexual). Se lo pido a la opinión pública y al Estado. De la misma forma que la opinión pública y el Estado reconocen el amor (heterosexual) innato, pido a ambos que reconozcan el amor (homosexual) innato (Ulrichs [1865] citado por Mondimore [1998: 52]).

Del texto *Vindica* (1865) se puede observar un espíritu revolucionario que le llevó también a intentar cambiar el devenir médico en su consideración del placer homosexual. Ulrichs se carteaba con diferentes doctores que escribían sobre sexualidad como, por ejemplo, Richard von Krafft-Ebing¹⁰² y al que, de algún modo, pareció incentivar a interesarse por la investigación de la homosexualidad desde la psiquiatría¹⁰³.

Tras un época combatiente, cuando Ulrichs contaba con cincuenta y cinco años en 1880, se unió a la diáspora mediterránea, exiliándose hasta el fin de sus días en las montañas de Aquila (Italia) tal y como hicieron casi a la vez Wilhelm von Gloeden en Taormina y Guglielmo Plüschow en Nápoles. Ulrichs en su retiro italiano dejó de escribir sobre el *uranismo* y abrazó el arcadismo, dedicándose a la poesía pastoril a partir de entonces y creando una revista escrita íntegramente en latín llamada *Alaudae* (*Las Alondras*). Esta tendencia entronca con la eromenofilia artística en el contexto de un helenismo decimonónico literario, fotográfico, pictórico o escultórico. Igualmente Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow emigraron a Italia, dejando sus anteriores vidas y se dedicaron exclusivamente a la elaboración fotográfica de una iconografía homoerótica y pederástica a partir de referentes greco latinos. John Addington Symonds y Magnus Hirschfeld, helenistas que retomaron de algún modo su labor, le visitaron a menudo en su exilio voluntario. Entregado a una vida más tranquila, murió en 1895.

Wilhelm von Gloeden, al contrario que Ulrichs, fue a Italia por razones de salud, por deseo expreso o quizás por ambas razones. Gloeden, y su primo Guglielmo Plüschow, no se fueron a modo de exilio. El sur de Italia era un lugar de peregrinaje por motivos culturales y sexuales; por un lado Italia se había constituido durante siglos como tránsito obligado en el *Gran Tour*; por otro lado el sur italiano, al igual que Marruecos y Túnez, se convirtió en parte en un relativo paraíso para el turismo sexual del homosexual europeo. El contexto del mediterráneo parecía permitir a los

¹⁰² Al que estudiaremos a continuación.

¹⁰³ Sin embargo con un ánimo muy diferente al del jurista alemán.

fotógrafos dar rienda suelta a la escenificación eromenofílica y, en potencia, a sus deseos. Ulrichs recorrió un camino teórico a través de sus investigaciones y posturas reivindicativas; una condición imprescindible para que otros autores posteriores pudieran realizar producciones artísticas de marcado carácter homosexual¹⁰⁴.

Tras tener en cuenta el modo en que Karl Otfried Müller y Karl Heinrich Ulrichs abordaron la cuestión homosexual, y en parate pederástica, otro autor a tener en consideración en el contexto del estudio de los placeres y de la nominación homosexual fue **Magnus Hirschfeld** (KolBobrzeg, 1868 - 1935). Médico de profesión, compartió ideas con el fallecido Ulrichs y, aunque su acción fue posterior, podría considerarse uno de los fundadores del movimiento gay alemán.

En 1897 fundó el llamado *Comité Científico Humanitario* y en 1899 editó un periódico de corte científico sobre temas homosexuales: *Anuario para intermedios sexuales*. La publicación, a través de estadísticas y estudios sociales, pretendió convertirse en un arma política para la emancipación homosexual en Alemania. Dicho esfuerzo se manifestó en una cruzada personal por la disolución del apartado 175 del código penal contra la homosexualidad¹⁰⁵. Pero a diferencia de Ulrichs, las ideas médicas de Magnus Hirschfeld¹⁰⁶ iban encaminadas a patologizar al homosexual que, como víctima de su supuesta *enfermedad*, no debería ser penado por la ley. Sin embargo diferentes factores, como la retirada de la ayuda de sus patrocinadores y el estallido de la 1ª Guerra Mundial paralizó su labor. El *Comité Científico Humanitario* acabó por ser suprimido finalmente por el gobierno nazi.

Para el investigador Harry Oosterhuis existieron dos ramas en lo que a la reivindicación gay finisecular germana se trata: una representada por Hirschfeld y otra cuya figura principal fue **Adolf Brand**. Éste último fundó la *Comunidad de los*

¹⁰⁴ Como veremos en capítulos posteriores.

¹⁰⁵ Dicho artículo criminalizaba en Alemania el acto homosexual y no fue absolutamente abolido hasta finales del siglo XX.

¹⁰⁶ Al parecer homosexual no confeso en su vida pública.

Selectos e hizo una apología de la camaradería masculina de inspiración helenista¹⁰⁷. Sus ideas ensalzaban asimismo la idea de masculinidad *hiperviril* adherida a nociones misóginas y racistas. Buscaban una *segmentarización* del colectivo gay a favor de la adoración de un *superhombre* (con claras referencias nietzscheanas) y en detrimento del *afeminado*, al que consideraban degenerado y enfermo. Para Juan A. Herrero Brasas: “a la subyugación emocional del hombre heterosexual a la mujer y al incipiente movimiento de liberación de la mujer achacaban los masculinistas lo que ellos veían como debilidad y decadencia de Occidente” (Herrero Brasas, 2001: 250). Según este autor sus ideas se encontraban en parte en la misma línea masculinista que el programa nazi y pudieron existir vinculaciones de índole política, dado que siendo Adolf Brand judío y homosexual confeso, no fue posteriormente perseguido por el gobierno de Hitler.

Tanto Hirschfeld como Brand hablaron de enfermedad en relación a la homosexualidad¹⁰⁸, estableciéndose tras Ulrichs un tono médico predominante en Alemania. De aquí que podamos observar como la homosexualidad y su ontología decimonónica se gestó en parte en el seno de la ciencia¹⁰⁹ y, en especial, de la psiquiatría. Para entender dicha cuestión más ampliamente, mencionaremos que, antes de la aparición de los textos aportados por los autores estudiados en el presente apartado, alrededor del año 1800 el médico Franz Joseph Gall creó la ciencia de la *frenología*. Dicha disciplina psiquiátrica establecía relaciones entre la fisonomía corporal y el carácter, estudiando los rasgos del individuo y como éstos podían determinar el carácter del paciente. A través del estudio de los rasgos faciales y craneales, los frenólogos creyeron encontrar ciertos *rasgos tipo* que podían ayudar a identificar físicamente desde un criminal a un homosexual. La frenología

¹⁰⁷ Lo cual analizaremos más adelante en relación a la posición que adoptaron Plüschow y Gloeden con respecto a la convivencia con algunos de sus modelos y a la particularidad de sus trabajo fotográfico en el contexto de una lógica eromenofílica.

¹⁰⁸ Pudiendo observarse ciertas reminiscencias con la teoría de la degeneración y con las políticas preventivas frente a los posibles embrutecimientos de la nación por cuestiones de componente sexual.

¹⁰⁹ Si bien fue el psiquiatra Kart Westphal el primero en convertir la homosexualidad en patología con la publicación de un caso de lesbianismo en la revista *Archiv für Psychiatrie* (1870). La homosexualidad se mantuvo hasta el 17 de mayo de 1990 en el registro de patologías de la OMS.

pareció constituirse así como uno de los dispositivos de legitimación médica más extremas de la historia de psiquiatría, pues a través de ésta se llegó a patologizar cualquier práctica u orientación sexual que se alejara de la heteronormatividad estrictamente reproductiva.



Fig. 12: *Richard von Krafft-Ebing*. Fotografía anónima

Sin embargo el mayor protagonista en lo que a la patologización de la homosexualidad se refiere fue el neurólogo alemán **Richard von Krafft-Ebing** (Mannheim, 1840 - Graz, 1902) con su obra *Psychopathia Sexualis* (1886); libro cuya fama le facilitó la obtención del puesto de profesor en Psiquiatría y director de la Clínica de Psiquiatría de la Universidad de Viena. *Psychopathia Sexualis* recogía un

variado compendio de parafilias y prácticas sexuales¹¹⁰ a lo largo de sus doce ediciones (publicadas entre 1886 y 1903) con más de doscientos ejemplos de casos del devenir *psicopatológico* en la conducta sexual del ser humano. Narraciones que, desde una óptica butleriana, mostrarían una cualidad y una legitimidad *performativa*¹¹¹; enunciados subjetivadores que, en su práctica reiterada, produjeron los sujetos que describían; “la anticipación conjura su objeto”(Butler, 2001: 15) y así, muchas de las patologías sexuales que hoy en día conocemos y a las que se le adscriben un fundamento biológico fueron enumeradas, archivadas y naturalizadas dentro del cuadro médico a lo largo de las páginas de *Psychopathia Sexualis* y de otros tratados psico-médicos del siglo XIX. Para Didier Eribon:

Como la psiquiatría es la que ha hecho proliferar las “sexualidades” perversas, al recortarlas conceptualmente con sumo detenimiento, al interrogarlas y enumerarlas para constituir su “herbario”, dando vida de este modo a toda una galería de “personajes” nuevos, “especificados” e individualizados por sus prácticas o deseos sexuales, cabe preguntarse cómo esas categorías forjadas por un discurso médico pudieron entrar en el cuerpo y el espíritu de las personas afectadas (Eribon, 2001: 391).

En *Psychopathia Sexualis* se podían encontrar todo tipo de prácticas que desafiaban los límites de la consideración moral alemana del siglo XIX. Entre todas destaca sin embargo la gran abundancia de casos dedicados exclusivamente a lo que Krafft-Ebing consideraba un *instinto sexual contrario*¹¹². Hasta entonces para el régimen heterosexual todo acto sexual no reproductivo podía denominarse *sodomía*. Sin embargo no existía un sujeto sodomita como tal y con unas características tipo; la condición de sodomita era otorgada por los usos sexuales que se le daba al cuerpo y por las prácticas efectuadas por el individuo. Krafft-Ebing al parecer fue en uno de

¹¹⁰ Desviaciones sexuales o disfunciones sería un término más apropiado en el contexto decimonónico y médico en el que surge *Psychopathia Sexualis*.

¹¹¹ Para una mayor profundización en las teorías performativas de Judith Butler, recomendamos su libro *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. (2001): México D.F: Ed. Paidós Mexicana, p. 193 y el estudio de los actos realizativos perlocucionarios de su antecesor J.L.

AUSTIN en su obra *Como hacer cosas con palabras: Palabras y acciones* (1982). Barcelona: Paidós
¹¹² A pesar de que Krafft-Ebing se benefició de la información que Ulrichs compartió con él, rechazó el término *urning* y la noción de naturalidad con la que su creador lo dotó.

los mayores artífices en la creación médica de un individuo homosexual, en este caso como oposición al individuo heterosexual y, por tanto, un ser considerado ilegítimo o antinatura. “Sentó las bases para la intervención de la nueva clase sacerdotal –médicos y psiquiatras– en la sexualidad de hombres y mujeres cuya orientación personal quedaba así reducida a una perversión sexual” (Herrero Brasas, 2001: 20). Asimismo las fuentes para las narraciones de *Psychopathia Sexualis* no solo procedían de los análisis clínicos del psiquiatra, sino también de abundantes referencias policiales y de aludidos que escribían buscando una panacea a su supuesta enfermedad; “un libro que explotaba la curiosidad morbosa que despertaban tabúes inmencionables” (Herrero Brasas, 2001: 19).

Uno de los motivos del tono de sus escritos pudo deberse, en parte, a la aceptación tácita de la teoría de la *degeneración*; con la cual Krafft-Ebing parecía comulgar. Para éste el sujeto homosexual presentaba siempre un cuadro clínico con disfunciones nerviosas graves y cuyo deseo sexual se expresa anormalmente pronto y de manera desorbitada. Sin embargo y en gran medida las páginas de *Psychopathia Sexualis* parecían ilustrar casos límite en pacientes con enfermedades psicopáticas graves y cuya homosexualidad no era más que un dato transversal en su vida. En otras ocasiones los síntomas que describía parecían bastante usuales en el común de la población, por lo que el mero hecho de nombrarlos en un contexto médico podía contener cierto poder conjurador y performativo¹¹³. Basta leer la exposición de alguno de sus casos para comprobar el complicado ecosistema psicológico en el que se desenvolvía el homosexual según Krafft-Ebing:

CASO 148.C., de 28 años, hombre de ocio; padre neuropático; madre muy nerviosa... C. Contaminado neuropáticamente; ligero tic convulsivo (...)

CASO 143. Z., de 28 años; padre muy nervioso e irritable; madre histeropática. Paciente de constitución nerviosa, sufrió enuresis (orinarse en la cama) hasta los 18 años, y era débil.

CASO 163. Señorita O., de 23 años. Madre de constitución muy histeropática. Abuelo materno loco. Familia paterna no contaminada (Krafft-Ebbing [1886] citado por Mondimore [1998: 58]).

¹¹³ Constituyendo un ejemplo de lo médico como herramienta política de lo sexual.

Observamos al respecto que la palabra *contaminado* resulta recurrente en la lectura del psiquiatra, adoptando frecuentemente para hablar de homosexualidad una sintaxis de lo vírico. Estratagema patologizadora que la medicina utilizaría en adelante para demonizar un deseo sexual imposible para el desarrollo de las estructuras de poder heteronormativas ¹¹⁴. En este ambiente encontramos repeticiones como por ejemplo en la figura desequilibrada del padre, antítesis de la *pletoridad* masculina. El padre, al no ser pleno poseedor de las cualidades consideradas *masculinas*, se pensaba que no podría transmitir la virilidad adecuadamente al hijo y éste corría el riesgo de desarrollar un deseo homosexual. Para Elizabeth Badinter, en el contexto decimonónico industrial la figura del padre en ocasiones aparece como “demasiado distante o demasiado familiar, demasiado duro o demasiado tierno, demasiado autoritario o demasiado poco (...) en una sociedad industrial son muchos los chicos que ya no encuentran en él su modelo de indentificación” (Badinter, 1993: 115). Otra habitual aparición dentro de las narraciones de Krafft-Ebbing era la de la madre histórica; figura clave del saber psicopatológico del siglo XIX (Foucault, 2005).

Para finalizar nuestro análisis del estado de los placeres en el contexto germánico, comentar que *Psychopathia Sexualis*, siendo un libro científico, se convirtió en un *best-seller* de su época; aún cuando su venta estaba restringida al gran público y se trataba de una lectura específicamente médica.

Krafft-Ebing sentó las bases “científicas” de unos estereotipos sobre la gente gay que iban a durar por lo menos cien años: los homosexuales son asténicos superficiales pero supersexuados, incapaces de mantener relaciones sexuales maduras y proclives a la enfermedad mental. Para ilustrar su teoría utilizó un total de cuarenta y seis casos sacados de registros policiales, manicomios y obtenidos de otros psiquiatras, y respaldó sus conclusiones con la lóbrega teoría de la “degeneración” y con referencias a la “neurastenia de la masturbación” (Mondimore, 1998: 59).

¹¹⁴ Teorías de las que el científico Gregorio Marañón fue deudor y transmisor en la primera mitad del siglo XX en España.

La Alemania del siglo XIX podría entenderse como el crisol donde se forjaron políticas y dinámicas reivindicativas cuya visibilidad podría sorprender incluso hoy en día. “La discusión en público del tema de la homosexualidad, como cualquier discusión sobre sexualidad, raramente pasaba del rumor y el escándalo, incluso en Alemania, donde grupos como el *Comité Científico y Humanitario* de Hirschfeld desplegaban esfuerzos para educar a la opinión pública en temas de sexualidad, especialmente la homosexualidad” (Mondimore, 1998: 245). Pero independientemente de que se obtuvieran resultados perdurables, si que se dieron de una manera continuada y en corto tiempo la discusión, el debate y el pensamiento acerca de la cuestión homosexual; aunque no tanto de la cuestión pederástica. En el contexto germánico del retrato de los placeres del siglo XIX y de principios del XX, encontramos también los hitos e injurias institucionales que devinieron en la creación de algunos estigmas en torno a los placeres homosexual y pederástico. Así encontramos desde figuras reivindicadoras como Ulrichs, Brand o Müller hasta figuras represivas como Krafft-Ebbing. Todo ello constituía el sustrato teórico-político sobre el que se criaron y del que partieron Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow¹¹⁵. Éstos acabarían realizando fotografías en Italia, donde parecieron encontrar la permisividad suficiente para una representación del muchacho desnudo sin pudor y con una clara intención homoerótica; más allá de la ambigüedad política de su país en torno a la cuestión homosexual y más allá de la mirada de juristas y médicos interesados en definir y delimitar un deseo homosexual¹¹⁶. A continuación en el siguiente apartado, y ya en el contexto de principios del siglo XX austríaco, abordamos brevemente la obra sexual de Sigmund Freud para acabar de delimitar un contexto del placer sobre el que desarrollaron su obra Gloeden, Plüschow y Galdi.

¹¹⁵ Fueran o no Gloeden y Plüschow, partícipes y/o militantes de un protomovimiento gay. Sin embargo y dada la importancia por alusión que podía causar en los fotógrafos, consideramos que dicha cuestión pudo intervenir de algún modo en la gestión de sus propios deseos y, por ende, en las motivaciones de su trabajo fotográfico.

¹¹⁶ A ello podríamos añadir el hecho de que ambos autores, de familias pudientes y alta cuna, pudieran haber escogido vehicular el deseo de sus hijos lejos de un contexto restrictivo y conservador con respecto a sus deseos.



2.4. Homosexualidad freudiana
y latencia infantil en el s. XX

A lo largo de todo lo anteriormente expuesto hemos hecho un recorrido por los hechos más importantes anteriores al siglo XIX como definatorios de los placeres, sobretodo homosexual y pederástico: pedagogía homosexual griega, prácticas sexuales romanas, demonización del cuerpo medieval, pedagogización del menor, persecución antimasturbatoria, etc. Ya en el siglo XIX hemos matizado el estado de los placeres en dos contextos: en el contexto británico, prestando atención tanto al desarrollo de una moral victoriana y al juicio contra Oscar Wilde, como a la aparición de voces reivindicativas en torno a la cuestión homosexual y pederástica en boca de John Addington Symonds y Havelock Ellis. Y en el contexto germano, encontrando también estudios teóricos como los de Karl Heinrich Ulrichs, Karl Otfried Müller, Magnus Hirschfeld o Adolf Brand que defendían y nominaban la legitimidad del placer homosexual; o textos que colaboraron a la final patologización de deseos y prácticas sexuales dentro de la psiquiatría médica finisecular a manos de Richard von Krafft-Ebbing y su *Psychopattia Sexualis*. Hasta aquí hemos realizado un cuadro aproximado de cual era el estado de los placeres entre el siglo XVIII y principios del siglo XX¹¹⁷. Ahora, y para finalizar el presente capítulo, introduciremos un breve apartado sobre el trabajo de Sigmund Freud y su visión de los placeres en relación a nuestra investigación, dado que dicho médico fue contemporáneo de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi. Si bien resulta complicado delimitar si sus teorías influyeron sobre el trabajo de los fotógrafos de un modo directo, si fue con probabilidad colateral puesto que el impacto de su investigación sexual cambió la visión que se podía tener de los placeres a principios del siglo XX y de la psicología contemporánea en general.

¹¹⁷ Marco temporal sobre el que centraremos también el estudio cultural de diferentes contextos geográficos en el siguiente capítulo y, posteriormente, el estudio de la obra de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi.

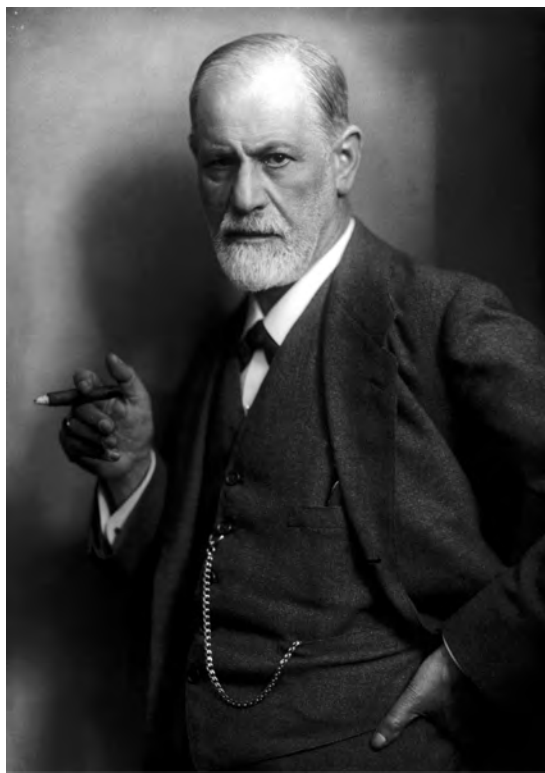


Fig. 13: *Sigmund Freud*, 1921. Max Halberstadt

Figura clave en lo que a la producción de saberes sexuales y a su gestión médica se refiere fue el doctor vienés **Sigmund Freud** (Príbor, 1856 - Londres, 1939), padre del psicoanálisis¹¹⁸. Iniciado en el campo de la neurología, derivó sus investigaciones hacia el campo de la psicología con herramientas como la asociación libre, la interpretación de los sueños del paciente o el análisis de sus traumas. Para entender su trabajo, matizaremos que Freud desarrolló su trabajo en el crisol de la dicotomía teórica entre los postulados congénitos y las teorías que hablaban de una homosexualidad adquirida. De Ulrichs, pasando por Symonds y hasta llegar a Krafft-Ebing observamos diferentes usos de la noción *congénita* de homosexualidad

¹¹⁸ Si bien el estudio de su extensa obra desbordaría con creces los límites de nuestro trabajo, abordaremos parte de su obra por causas evidentes en torno a la definición de un discurso sexual contemporáneo y a la gestión que a partir de su obra se hará de los placeres a partir de principios del siglo XX.

(desde la naturalización reivindicativa a la patologización inculpadora) frente a las teorías de investigadores como Havellock Ellis, que rechazaban vehementemente la cuestión de una homosexualidad dada biológicamente¹¹⁹. A partir de Krafft-Ebing, según Ricarlo Llamas “la inversión congénita se asocia a la ‘degeneración’ (es decir, a los errores hereditarios). La inversión adquirida, por su parte, estaría relacionada con la ‘degradación moral’ y, en este caso, se asociaría con la perversión. Estamos ante la difícil coexistencia de una concepción ‘biológica’ con otra de tipo ‘ético-psicológico’” (Llamas, 1998: 297). Freud por su parte habló de *inversión sexual* como una desviación del instinto sexual, siendo ésta siempre adquirida y no congénita; dudaba incluso de la efectividad de una cura para dicha inversión. Para Didier Eribon las intenciones de Freud fueron “totalmente dignas de alabanza, puesto que siempre deseó luchar contra la represión ejercida sobre los homosexuales” (Eribon, 2001: 126). No consideraba la homosexualidad ni una perversión ni una enfermedad, sino una variación en el instinto sexual¹²⁰.

A lo largo de sus *Tres Ensayos sobre teoría sexual* (1905), Freud articuló ficciones e hipótesis para pensar la sexualidad, cuyos ejes centrales eran la cuestión del falo, el fetiche y el temor a la castración. Para Freud el homosexual era un efecto del horror a la castración: así el sujeto, que en primera instancia tiene una estima superlativa hacia su pene y un deseo heterosexual hacia las mujeres, cuando observa el engaño femenino de la ausencia de pene en el cuerpo de la hembra, deviene en él un deseo contrario. Sin embargo esta exposición no puede considerarse como una tesis cerrada en lo que a la concepción freudiana del homosexual se refiere, pues el mismo Freud no siempre daba la misma versión e introducía a menudo cambios en lo que consideraba una *resolución incompleta del complejo edípico*. Si bien no creía en la homosexualidad como patología, utilizó con frecuencia la palabra *incompleto* o

¹¹⁹ Anteponiéndose a los futuros estudios del construccionismo social, el construccionismo de género o el post-estructuralismo en la segunda mitad del siglo XX.

¹²⁰ Sin embargo otros que partieron de su obra abrazaron sus teorías desde posiciones realmente antagónicas entre sí; tal es el caso de Lacan, que pudo paradójicamente convertir las hipótesis freudianas en un arma de doble filo que abriría posteriormente un proceso medicalización de la homosexualidad en el siglo XX.

variación del instinto para referirse a dicho deseo. Éstos términos podrían ser inteligibles en relación a un deseo heterosexual: parecen conducir a la creencia de un modelo normativo alrededor del que giran unos deseos que no lo son. En tal caso y para clarificar la cuestión, transcribimos a continuación la respuesta a la carta en la que una madre escribe al doctor Sigmund Freud, preocupada con respecto a la supuesta enfermedad homosexual de su hijo:

Por su carta entiendo que su hijo es homosexual. Me importa el hecho de que usted misma no mencione esta palabra al informarme sobre él. ¿Puedo preguntarle por qué la evita? La homosexualidad no es sin duda una ventaja, pero no algo de lo que avergonzarse, no es un vicio, no es una degradación, y no puede catalogarse como una enfermedad; lo que consideramos una variación de la función sexual producida por una cierta detención en el desarrollo. Muchas personas respetables de los tiempos antiguos y modernos han sido homosexuales (Platón, Leonardo da Vinci, etc.), es una gran injusticia y una crueldad el perseguir la homosexualidad como si fuera un delito. Si no me cree lea los libros de Havelock Ellis.

Al preguntarme si puedo hacer algo, supongo que quiere decir si puedo abolir la homosexualidad y hacer que su lugar lo ocupe la heterosexualidad normal. La respuesta es que, en general, no podemos prometer que se logre... Lo que el análisis puede hacer por su hijo va en otro sentido. Si es infeliz, neurótico, está atormentado por conflictos o se muestra inhibido en la vida social, el análisis puede aportarle armonía, paz mental y una gran eficacia, tanto si sigue siendo homosexual como si cambia (Freud [1935] citado por Mondimore [1998: 102]).

Para Sigmund Freud el instinto sexual era concebido como una esencia biológica instalada en los cuerpos sobre la que se producían diferentes variaciones. Por ello rechazó la idea de Ulrichs acerca de un *tercer sexo* natural, pero manifestó en cambio su simpatía por el término hermafrodita y la idea de un hermafroditismo sexual innato. A partir de dicho hermafroditismo, este doctor hablaba de tres estados o variantes en el deseo homosexual: *homosexuales exclusivos* (una persona que sólo mantiene relaciones con individuos de su mismo sexo), *hermafroditas psicosexuales* (o lo que hoy se puede entender como bisexuales) y los *invertidos contingentes* (refiriéndose a personas generalmente heterosexuales que llevan a cabo eventualmente prácticas sexuales con personas de su mismo sexo).

Diferentes discursos sexuales en el siglo XIX y en el XX se fijaron en demarcar la diferencia entre un deseo sexual normal (heterosexual) y un deseo invertido (homosexual). Sin bien cuando hablamos de sodomía y *teoría de la degeneración* también se podía observar una dicotomía: en este caso concreto se trataba de un deseo considerado natural o sano frente a una multiplicidad de prácticas no naturales o insalubres. Es decir el deseo heterosexual reproductivo como vara de medir para el resto de deseos. Si bien muchas de estas ejemplificaciones tienen que ver con el individuo adulto, se encuentran multitud de narraciones, entre ellas las de Freud, con respecto a la sexualidad infantil¹²¹. El helenismo eromenofílico¹²², por ejemplo, parecía adherir el deseo homosexual a cuerpos jóvenes, considerando a éstos como *aprendices* o *alumnos* y la psicopatología médica con frecuencia hablaba de la pederastia como una consecuencia del devenir homosexual¹²³.

Si bien hasta aquí hemos comentado los deseos pederásticos adultos y los deseos homosexuales, no hemos analizado los deseos del menor hacia el adulto. Para tal deseo no parece existir palabra que lo defina¹²⁴ y, teniendo en cuenta la psicopatologización médica de los placeres, no nos queda otra opción que intuir la invisibilización de tal deseo. La ausencia de nominación no es más que otra estrategia moderna para obviar la posibilidad de un deseo desarrollado en el cuerpo del menor. De este modo cuando hablamos de pederastia o pedofilia el agente (activo) del deseo es siempre adulto mientras que el menor (pasivo) es el depositario

¹²¹ O más bien estas narraciones se refieren concretamente a la supuesta ausencia de una sexualidad en el individuo infantil.

¹²² En el contexto de nuestra investigación, el individuo homosexual pederasta cuyo placer se enmarca dentro de la rememoración de pedagogías homosexuales griegas.

¹²³ Casi a modo de saber moral popular, herencia de la psiquiatría del siglo XIX, los términos *pederastia* y *homosexualidad* se han considerado ocasionalmente como términos sinónimos. De ahí podemos entrever la extendida opinión (científica y popular) de que pederastia y homosexualidad si bien no son sinónimas, se desarrollan a la vez en el individuo; por lo que un homosexual comúnmente siempre ha tenido más posibilidades de ser acusado de comportamientos pederásticos.

¹²⁴ En todo caso, y dentro del contexto del presente estudio, utilizaremos eventualmente la palabra *erastafilia* cuando resulte pertinente hablar del deseo del menor hacia el adulto. Sin embargo tales deseos y las prácticas artísticas que de ella se deriven exceden los límites de nuestra investigación, centrada en la eromenofilia, en todo caso, como motor para la creación de una iconografía homoerótica y pederástica en torno al cuerpo del muchacho desnudo.

no deseante del deseo¹²⁵. Con respecto a la invisibilización de los placeres del menor y de su supuesta inocencia, desde la visión freudiana podríamos mencionar la cuestión de la *latencia*, fase del desarrollo psicosexual ideado por Freud. Al parecer esta fue precisamente una de las armas mayormente esgrimidas hasta ahora para invisibilizar la sexualidad del menor; o demostrar su inexistencia. Freud consideraba al niño como un *perverso polimorfo* que deriva sus deseos hacia diversas partes del cuerpo a lo largo de las fases de su desarrollo hasta llegar a un estadio adulto de la sexualidad cuando, con la pubertad, genitaliza su deseo. El período de latencia se fijaría aproximadamente entre los siete años y el comienzo de la pubertad.

Para Freud durante ese espacio de tiempo el niño parece inhibir la expresión de sus deseos y derivarlos hacia actividades fuera del cuerpo. Los discursos médicos, jurídicos y familiares parecían extender la idea de latencia a todo el desarrollo del menor, suprimiendo su deseo sexual o considerándolo anormal en el caso de que éste se de. La llamada etapa de la latencia pareció confirmarse como el medio por el que el niño se vuelve un ser adulto adoctrinado. Para la psicoanalista feminista Louise J. Kaplan las narraciones de lo que constituye ser adulto no son sino utopías, “leyendas de lo que significa convertirse en un ser civilizado (...) Rememoran ese acontecimiento real de la infancia en que al niño se le ordenó someter las pasiones personales de la vida familiar a efectos de convertirse en un obediente miembro de la sociedad” (Kaplan, 1986). Si bien las teorías freudianas no parecían deudoras de la visión de la inocencia infantil rousseauiana, para René Scherer el papel de Freud al respecto fue ambiguo:

¹²⁵ A través de la *pedagogización del niño* (Foucault, 2005), proceso propulsado entre otros por Rousseau y sus teorías pedagógicas, durante el siglo XIX y XX pareció continuar dicho proceso. Éste al parecer también entrañaba cierto proceso de *deseexualización del menor*. Así como la vida privada tras la Edad Media comenzó a reestructurar los esquemas y roles de los miembros de la familia, empezó también a utilizarse con frecuencia la palabra *inocencia* asociada a la infancia; sobretodo en los discursos contemporáneos acerca del cuidado y la protección de la infancia, donde la inocencia se articula como coartada para el control de la vida privada del menor.

Freud no es pedagogo; incluso se prohibió pretender serlo; pero, curiosísimamente, es precisamente la ideología pedagógica la que, en último análisis, acude a asegurar y a suturar, en este punto, el orden lógico de sus razones (...) ¿pero por qué diablos, si el niño está tan bien configurado para el amor, y lo sabe y lo siente, se le niegan siempre (le es imputado como vicio; y a los adultos que se responsabilizaran, como crimen) esas satisfacciones tan naturales (la palabra sirve, en este caso) y elementales? Cerrojo doble: por un lado, Edipo con la castración en la que se perfila, y, por otro, la latencia, con su pedagogo, o, como escribió Celma, la sombra de su “educador” (Kaplan, 1986: 92).

Según Schérer, el psicoanalista freudiano no sería sino otro agente más de vigilancia y castración, como lo era el pedagogo rousseauiano, para la sexualidad emergente del niño y del adolescente; el primero haciendo uso de la latencia y el segundo haciendo uso de la inocencia. Ambos procesos parecen tener relación asimismo con el proceso de pedagogización del niño (Foucault, 2005). De este modo la latencia o la inocencia del niño se pudieron utilizar como armas de control dentro de la lógica adulto-menor, pero que sin embargo explicitan la condición no esencialista y construida de la infancia; “nos permite problematizar tanto la noción de infancia como la de su antagonista (el adulto), demostrando que ambas son fruto de una operación normativa, de una estructura de dominio” (Schérer, 2006).

Con tal de cerrar el presente capítulo dirigido al análisis del estado de los placeres en siglo XIX y principios del siglo XX, escenario donde situamos nuestra hipótesis, encontramos que antes del siglo XIX los placeres en Europa fueron cambiando de consideración y definiendo especificidades para que se dieran los hechos que consideramos de efecto inmediato sobre los autores que estudiaremos en adelante. La pedagogía homosexual definió un paradigma de relación, sexual y pedagógica, entre un adulto erasta y un menor erómenos de la cual al parecer beberán Gloeden, Plüschow y Galdi. Como vimos, estos placeres siguieron permitiéndose temporalmente de un modo reglado y no pedagógico durante el Impero romano. Tras su caída y por fuerzas religiosas, “la vida cotidiana de los hombres de la Edad Media oscila entre Cuaresma y Carnaval, un combate inmortalizado por Pieter Bruegel, en el célebre cuadro de 1559 *El combate entre carnaval y cuaresma*. De un lado

lo magro, del otro lo graso. De un lado el ayuno y la abstinencia, del otro la comilona y la gula. Este balanceo está relacionado sin duda con el lugar central que ocupa el cuerpo en el imaginario y la realidad de la Edad Media” (Le Goff, Troung, 2003: 33-34).

Los placeres fueron arbitrados y castigados por los agentes eclesiásticos, considerándose éstos depravados y asociados a la corrupción del cuerpo y del alma. Entre la narración moralizante y la reprimenda, se fueron desarrollando toda una serie de saberes en torno al placer que definieron la parcela de lo lícito. En dicho contexto se generó la ecléctica *teoría de la degeneración* a través de la cual el placer podía derivar en una corruptibilidad del cuerpo y, por ende, de la nación. Dicha teoría de índole moral acabó enlazando a partir del siglo XVIII con discursos de índole científico, tomando los médicos el relevo como gestores y represores del placer: tal es caso de los discursos antionanistas del autor de *Onania*, de Tissot o de la psicopatología de Richard von Krafft-Ebing en su tratado *Psychopathia Sexualis*.

Asimismo con la llegada de la Ilustración el concepto de familia ya había cambiado así como la noción de infancia. La *pedagogización del niño* a partir del siglo XVIII conllevó una consecuente desexualización del menor, con el ejemplo de la persecución antionanista, y asociando el concepto de inocencia al concepto de infancia. Este adjetivo, fundamentado más en cuestiones de índole moral que en hechos corroborados, parecía tener un efecto tranquilizador sobre el adulto al convertir al menor en un ser sin voluntad sexual. Mientras la inocencia duraba en el cuerpo del niño, lo perverso no podía engendrarse. De este modo la infancia y también la adolescencia se convirtieron en espacios de vigilancia donde el placer se era un arma peligrosa que podía desestabilizar la dicotomía y las relaciones de poder de una lógica adulto-menor.

La psiquiatrización del placer perverso también comienza en el siglo XVIII, se desarrolla con la frenología y cristaliza en *Psychopathia Sexualis* como proceso de

persecución y medicalización de aquellos placeres que se alejaban de la prácticas heteronormativas enfocadas a la procreación.

En el contexto británico del siglo XIX encontramos que la era victoriana definía un escenario de deseos velados donde la única opción que le quedaba al placer era el disimulo y la moderación. Nos encontramos con algunas figuras que lucharon por cambiar dicha situación tales como John Addington Symonds, Havellock Ellis u Oscar Wilde. Éste último fue juzgado y sentenciado por unos deseos que se consideraron ilícitos, sentando dicho hecho un precedente en torno al castigo de los placeres y a las políticas del terror.

En el contexto germano del siglo XIX hallamos un importante escenario donde se plantearon posturas antagónicas en torno al deseo homosexual. Karl-Heinrich Ulrichs trabajó creando nuevas terminologías para definir la homosexualidad, escribiendo acerca del tema y defendiendo sus posturas públicamente. Magnus Hirschfeld utilizó estrategias médicas para la aceptación y legalización política de la homosexualidad en Alemania. Richard von Krafft-Ebing se dirigió en la dirección contrario realizando todo un diccionario de parafilias y deseos considerados psicopatológicos. Por último Sigmund Freud sentó unas bases psicológicas en torno a la consideración que de la sexualidad se tendría en el siglo XX; especialmente al definir la cuestión de la latencia y del perverso polimorfo.

Fue en el contexto decimonónico y de principios de siglo XIX donde se originaron las patologías sexuales como consideración médica del placer, y de manera indisociable las prácticas jurídicas y médicas que regulaban dichas patologías. Vemos que el sujeto homosexual, unido con frecuencia al de pederasta, constituía uno de los objetivos claves de los discursos sexuales. Sobre este abono, toda una generación de literatos, pensadores y artistas, entre ellos Wilhelm von Gloeden,

Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi, tendrían que lidiar con dichos discursos y políticas represivas¹²⁶.

Desde Krafft-Ebing hasta Freud¹²⁷, la pederastia fue observada como uno de los fantasmas sexuales contemporáneos a través de un proceso de desexualización y pedagogización del menor. Desde un punto de vista freudiano o post-freudiano, ésta *desexualización* podría manifestarse a través de dos vehículos: por un lado, a través del complejo edípico de castración (donde el agente paterno resulta imprescindible) y, por otro lado, la latencia como espacio ambiguo de vigilancia (cuyo agente sería el educador). Precisamente en esta encrucijada Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi produjeron, como veremos más adelante, una abundante obra sexualizando del menor. De este modo, y de acuerdo a la hipótesis de si se dio la creación de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al cuerpo del muchacho desnudo, encontramos dos procesos principales en torno a los placeres decimonónicos de finales de siglo XIX y principios del XX: una *desexualización del menor* y una *persecución del pederasta y del homosexual* a través de los poderes médico-jurídicos.

La sexualidad en el siglo XIX y principios del XX pareció adscribirse a cuestiones de índole religiosa, moral o médica, pero en sí mismo el placer no tuvo legitimidad para representarse como placer en sí mismo. Fue en este escenario donde los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi realizaron sus obras. La legitimidad de sus representaciones fotográficas y de la iconografía eromenofílica que utilizaron para visibilizar el cuerpo del muchacho adolescente desnudo podrían haber sido el producto causal del estado decimonónico de los placeres y éste, a su vez, de sus antecedentes. Por ello en el siguiente capítulo, y siguiendo una metodología deductiva que parte de lo general para llegar a lo particular, abordaremos los contextos culturales británico, germano e italiano para

¹²⁶ Como analizaremos en los siguientes capítulos el éxodo hacia lo clásico, real o simbólico, podría constituirse como el escape a un mundo que los hacía prisioneros de su deseo.

¹²⁷ En un lectura sincrónica podríamos incluir también a Lacan o a René Schérer.

poder realizar un acercamiento a las tendencias artísticas y/o literarias del momento que pudieron influir, conceptual y formalmente, en los tres fotógrafos.







Biblioteca
Universitaria de Valencia



**3. Contexto cultural
entre el s. XVIII y principios del s. XX**

En el primer capítulo de la presente tesis doctoral hicimos una contextualización histórica general marcando temporalmente el lapso entre el siglo XVIII y principios del siglo XX y espacialmente circunscribiéndola sobretodo al territorio europeo. Nos aproximamos social, política y económicamente a dicho contexto con tal de delimitar el marco sobre el que produjeron su trabajo los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi y ver de que modo éstos pudieron participar de la creación de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al cuerpo del muchacho adolescente desnudo. El avance tecnológico de los transportes abrió la posibilidad al viaje desde un enfoque tanto antropológico como turístico, a la vez que facilitó la expansión colonialista de los imperios europeos, produciéndose numerosas tensiones político-territoriales que derivaron posteriormente en el advenimiento de las Guerras Mundiales; todo ello facilitó a Gloeden y a Plüschow viajar y asentarse en Italia, pero también problematizó en última instancia su residencia, sobretodo la de Gloeden.

En el segundo capítulo desarrollamos un análisis del estado de los placeres entre el siglo XVIII y principios del siglo XX, pero también de los antecedentes históricos que produjeron dicho estado. En primera instancia vimos como se desarrolló una pedagogía homosexual en la Antigua Grecia que permitía el encuentro erótico y sexual entre adultos erastas y menores erómenos, y como dichos placeres se desarrollaron en su especificidad romana. Con la llegada del cristianismo y del feudalismo, diferentes figuras moralistas como San Agustín de Hipona o Santo Tomás de Aquino definieron los parámetros bajo los que se regularían las pasiones en la Edad Media con una consecuente demonización e invisibilización del cuerpo¹. El desarrollo de la teoría médico moral de la degeneración provocó un ambiente de corruptibilidad del cuerpo por los placeres del mismo y ésta fue asumida por la medicina y la psiquiatría del siglo XVIII y del siglo XIX. El desarrollo de una ciencia pedagógica, impulsada por Rousseau, pareció crear el enlace moderno de

¹ Salvo en el caso de las representaciones de desnudos bajo coartadas religiosas: tal era el caso de Adán y Eva, la representación iconográfica de la Pasión de Cristo y/o los martirios de los santos o los padecimientos de los pecadores en el Infierno.

infancia e inocencia y motivó al control de las pasiones por parte de los educadores. Ya durante el siglo XIX en el contexto británico una moral victoriana definió los dispositivos que regularían el placer durante ese siglo y determinó el modo en el que los literatos decimonónicos desarrollaron sus obras²; dicho momento ofreció asimismo producciones como las de Symonds que defendieron el placer homosexual y pederástico, y a la vez se estipuló el límite de lo permitido a través del caso público del juicio de Oscar Wilde. En el contexto germano se sucedieron asimismo antagónicos con respecto a estos placeres: de un lado las investigaciones teóricas y las defensas públicas de autores como Ulrichs, Hirschfeld o Brand y de otro lado la psicopatologización sexual a manos de Krafft-Ebbing. Finalmente introdujimos las cuestiones de latencia y del perverso polimorfo dentro de las teorías de Sigmund Freud. Todo ello nos permitió ver como se desarrolló un proceso lento a lo largo de unos dos mil años donde los placeres pederástico y homosexual pasaron de estar instaurados como ritual social a invisibilizarse, demonizarse, perseguirse, penalizarse e incluso medicarse. De tal manera el estado de los mismos en el siglo XIX y principios del XX dan cuenta de cual debía ser el contexto sobre el que tuvieron que trabajar Gloeden, Plüschow y Galdi para desarrollar una iconografía eromenofílica fotográfica en torno al muchacho; en un momento donde dichos deseos estaban perseguidos de un modo u otro, pudieron revisar histórica y formalmente otras posibilidades pre-cristianas más permisivas con el cuerpo y su exhibición.

Ahora, y con tal de responder a la hipótesis planteada, realizaremos una contextualización cultural entre el siglo XVIII³ y el siglo XIX para ver el modo en el que un contexto histórico general y un estado de los placeres concreto, colaboró en la creación de unas determinadas obras que se basaban conceptual y formalmente en presupuestos clásicos. Revisaremos algunos autores y teóricos, y sus obras fundamentales, en la medida que tengan relación con la posibilidad de

² Las cuales abordaremos en el presente capítulo.

³ Siempre tendremos muy en cuenta los antecedentes a los hechos, por ello partimos del siglo XVIII para poder abordar el fin de siglo XIX y principios del XX como delimitación temporal de la hipótesis.

creación de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al cuerpo del muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX. Consideramos que de este modo podremos marcar un mapa de influencias y relaciones estéticas, ya no tanto históricas, entre Gloeden, Plüschow y Galdi con otros autores contemporáneos suyos con los que pudieron compartir, intercambiar o establecerse como referentes. Dado que el trabajo fotográfico que realizaron estos autores tuvo una especificidad muy concreta, ahora analizaremos a otros autores que desarrollaron un trabajo afin pero en otras disciplinas como la pintura, la escultura o la literatura.

Con tal de relacionar estas producciones diversas con la obra de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi, el presente capítulo se desglosa en tres apartados: contexto cultural germano, contexto cultural británico y contexto cultural italiano. En el primero se analizará en primera instancia la obra de Johann Joachim Winckelmann y de como originó en el siglo XVIII y XIX un resurgimiento del clasicismo, viendo a otros autores que comulgaron con dicha estética, pasando por el neoclasicismo germano y el caso de los *Deutsch-Römer*. En base a todo el material expuesto se buscará, sobretodo, la relación con los fotógrafos alemanes Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow. En el segundo se ahondará en el neoclasicismo británico y perfilaremos el fenómeno del dandismo, observando la cuestión concreta del helenismo británico literario y artístico, para finalizar viendo el caso del pintor Henry Scott Tuke. Todo ello justificado de acuerdo a la influencia, sobretodo literaria, que consideramos ejerce el helenismo británico sobre el resto de producciones europeas de la misma índole y, por tanto, en los fotógrafos estudiados. En el tercero tratamos en primer lugar la cuestión del *Gran Tour* Mediterráneo, los descubrimientos de Pompeya y Herculano y el neoclasicismo italiano. El estudio del contexto cultural italiano vendrá dado de acuerdo a que se trata del lugar que eligen para vivir y trabajar los tres fotógrafos estudiados, siendo Vincenzo Galdi oriundo de Nápoles.





3.1. Contexto cultural germano
entre el s. XVIII y principios del s. XX

Con tal de responder a la hipótesis planteada e investigar la posibilidad de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al cuerpo adolescente del muchacho entre el s. XIX y principios del s. XX, realizamos ahora una contextualización cultural germana¹ en torno a dicho lapso temporal. En los dos capítulos anteriores hemos demarcado el contexto histórico general como marco de influencias sobre el objeto de estudio y analizado el estado de los placeres y las sexualidades además de apuntar genealógicamente el modo en el que éstas pudieron devenir en el s. XIX y principios del s. XX. La aparición del ferrocarril, el advenimiento del colonialismo y del saber antropológico, la profesionalización de la arqueología, el desarrollo del turismo, la aparición de discursos reivindicativos sobre una condición homosexual, la desexualización del menor o la persecución del pederasta y del homosexual (bajo la forma de una psiquiatría patologizadora de los placeres), constituyen todas ellas un conglomerado de influencias de para ser observadas como variables determinantes de las obras y autores que analizaremos².

Dado que Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow, dos de los autores que tratamos más adelante en el presente estudio, eran germanos criados en Alemania y afincados en Italia, pretendemos en este apartado marcar las pautas culturales a las que pudieron verse sometidas sus respectivas obras y con ello apoyar nuestra hipótesis según la cual se podría haber creado una iconografía homoerótica y pederástica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX. Italia devino el lugar de

¹ Como ya apuntamos en la Introducción de la presente tesis doctoral y dada la especificidad política de Alemania en el siglo XIX, utilizaremos la palabra *país* o *Alemania* de un modo genérico, pues antes de la unificación germana únicamente podríamos hablar de estados alemanes o federación alemana. Observamos que existe cierta especificidad en materia política, jurídica o cultural en cada uno de los estados germanos. En la medida de lo posible clarificaremos, si procede para la inteligibilidad del texto y no excede los límites de la presente investigación, el origen particular de cada evento, personalidad o referencia y si se dio antes o después de la unificación alemana.

² Éstas podrían verse ocasionalmente como fruto de un éxodo cultural finisecular hacia el Mediterráneo. No debe entenderse dicho éxodo como un hecho de migración masiva, sino que se trataba más bien de casos particulares entre ciertos intelectuales, poetas y artistas. El hecho de que no todo el mundo pudiera costearse un viaje delimitaba dicha tendencia a ciertas clases favorecidas. Como una moda, el llamado *Gran Tour* hacia el mediterráneo fue más bien un retorno nostálgico hacia los cánones de la belleza clásica y las formas de homosociabilidad griega (descritas en numerosas narraciones de la época) que no tenía porque incluir una emigración física. Dicha cuestión será desarrollada más profundamente en este mismo capítulo.

residencia y trabajo de éstos autores, sin embargo fueron educados en el contexto germano del s. XIX. Desde el neoclasicismo al romanticismo, pasando por el realismo, el inicio de las vanguardias y el esteticismo tardío, la cultura alemana deviene en un contexto concreto y complejo. Por ello en el presente capítulo intentaremos delinear la latencia cultural germana así como el trabajo de ciertos autores de relevancia en la definición de este marco específico³.

Partiendo de una lógica deductiva que parte de lo general hacia lo particular y con el objetivo de hacer inteligible el marco de influencias culturales recíprocas entre Gloeden, Plüschow y Galdi con el resto de autores germanos entre el siglo XVIII y principios del XX, desglosamos el presente apartado en cuatro puntos que no necesariamente corresponden cada uno a un movimiento u artista concreto, sino más bien a cuatro grandes marcos de influencias. En el primero trataremos la figura y obra del historiador Johann Joachin Winckelmann por ser considerado uno de los primeros historiadores del arte y un defensor del arte clásico del que bebieron Gloeden, Plüschow y Galdi para la creación de sus obras y de una iconografía eromenofílica en la fotografía de finales de siglo XIX y principios del XX. En el segundo punto, y de acuerdo a la complejidad y abundancia cultural germana del contexto temporal estudiado, abordaremos autores y obras concretas que se hallan a camino entre la estética neoclásica y la estética romántica, y a los que encontremos una vinculación con los fotógrafos de los que hablaremos posteriormente. En el tercero estudiaremos más concretamente el neoclasicismo germano entre el siglo XVIII y de mediados del siglo XIX prestando especial atención a los autores que muestran mayor conexión con los tres fotógrafos. Por último mencionaremos el trabajo plástico del llamado grupo de los *Deutsch-Römer* por compartir bastantes puntos comunes con los fotógrafos y porque se encuentran temporalmente más cerca de éstos.

³ Intentando circunscribirnos siempre a la hipótesis que nos ocupa y evitando todos aquellos datos que excedan los límites de nuestra investigación.

3.1.1. Johann Joachim Winckelmann

Con el objetivo de rastrear las influencias culturales que pudieron facilitar una búsqueda de lo clásico con tal de generar un iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho desnudo en la fotografía de finales del siglo XIX y principios del XX, en el presente capítulo abordamos la obra de Johann Joachim Winckelmann; si bien éste no vivió precisamente en el siglo XIX⁴, sino en el siglo XVIII. Sin embargo la influencia de su trabajo resulta clave como antecedente para entender no sólo el desarrollo cultural germano en el siglo XIX y principios del XX, sino también el advenimiento del helenismo decimonónico en el resto de Europa.



Fig. 1: *Johann Joachim Winckelmann*. Grabado anónimo

⁴ El siglo en el que nacieron los fotógrafos que analizaremos más adelante en nuestro estudio.

El historiador **Johann Joachim Winckelmann** (Stendal, 1717- Trieste, 1768) fue uno de los historiadores que volcó toda su atención al mundo clásico, constituyéndose como uno de los mayores detractores del rococó e impulsores del neoclasicismo. Está considerado el iniciador de la historia del arte como disciplina de estudio y uno de los impulsores de la ciencia arqueológica; “representa un gran paso decisivo y seguro en pro de la necesidad de metodizar los conocimientos” (Melida Alinari [1885] citado por Casado Rigalt [2006: 122]).

A partir de sus trabajos Italia se volvió una ciudad de gran interés para los viajeros del *Gran Tour*, los escultores clasicistas germanos o para cualquier amante de la estética clásica en general. Fue precisamente el descubrimiento de las ciudades romanas de Herculano en 1738 y Pompeya 1748 lo que pareció desencadenar una fiebre arqueológica que llenó de expediciones las ruinas de estas ciudades sepultadas por la erupción del Vesubio en el año 79 d. C. Los descubrimientos en Italia parecían haber reavivado el interés por la cultura clásica en sus formas y saberes. Los ideales canónicos de la belleza clásica habían calado en los círculos de erudición ilustrada, convirtiéndose el cuerpo del varón en un objeto de contemplación, análisis y cuasi devoción. Desde los años del Renacimiento la desnudez del hombre volvió a constituirse como un foco de interés⁵, pero fue durante la Ilustración cuando los cánones de belleza griega adquirieron a su vez valores humanistas, heroicos, virtuosos y políticamente luminosos. Durante los siglos posteriores al Renacimiento un ímpetu hacia las formas clásicas fue conformando un espíritu helenista, con una predominancia intermitente y que oscilaba entre diferentes focos de intensidad hasta alcanzar su máxima expresión en el neoclasicismo: movimiento artístico del que podemos considerar a Winckelmann como uno de sus principales demiurgos.

Desde su juventud, Winckelmann estudió a los griegos en el Instituto Salzwedel de

⁵ La escasa representación medieval en lo que al cuerpo desnudo se refiere, pudo provocar que se buscasen referentes arcaicos de la Grecia y Roma clásica (era lo más inmediato) en una sociedad renacentista donde se comenzaba a valorar lo humano como objeto central cosmogónico.

Brandeburgo entre 1734 y 1738 para volcarse a continuación en sus estudios de Teología en la Universidad de Halle (1738). Durante años, mientras trabajaba como bibliotecario⁶ y profesor, tuvo la oportunidad de leer a Platón, Plutarco, Hesíodo, Homero, Heródoto o Jenofonte. A pesar de que sus amplias nociones sobre el arte de la Grecia y la Roma clásica procedían de fuentes escritas y de la observación de obras en salones, jardines y palacios alemanes, Winckelmann tuvo la oportunidad de desarrollar sus investigaciones de fuentes más directas. Al ser nombrado bibliotecario del cardenal Albani en Roma, pudo con ello profundizar en sus estudios clásicos⁷.

El historiador publicó a lo largo de su vida diversas obras resultado de sus estudios, teniendo éxito internacionalmente y convirtiéndolo en uno de los ideólogos del arte neoclásico en el XVIII⁸. Fue primero la obra *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755) y, tras su estancia en Roma, *Historia del Arte en la Antigüedad*, publicada en Dresde en 1763 y considerada como una obra cumbre en lo que a estudios del arte clásico se refiere. Fue precisamente en dicho ensayo donde estableció que existían cuatro etapas cronológicas con sus características dentro del arte griego: estilo antiguo, estilo sublime, estilo bello y estilo imitativo o decadente⁹.

Sobretudo en *Historia del Arte en la Antigüedad*, Winckelmann se dedicó a ensalzar la supuesta nobleza de la belleza griega, con la salvedad de que su ímpetu se dirigiría preferiblemente hacia la belleza del varón; asociando incluso asociará el desarrollo

⁶ En 1755 Winckelmann llega a Roma para ser bibliotecario del cardenal Archinto. Cuando murió Archinto, el cardenal Albani tomó a Winckelmann como bibliotecario y conservador de su colección. Es en ese momento clave cuando el historiador tomó verdadero contacto con el arte y la literatura clásicas a través de una de las colecciones privadas de mayor envergadura de Europa.

⁷ Winckelmann, deseoso de recorrer las tierras que vieron nacer las obras que tanto alababa, fue sin embargo apenas viajero.

⁸ Si bien este movimiento de revisionismo clásico y corte academicista ya había comenzado a mostrar incipientes brotes a finales del siglo XVII, sus textos influirían sobremanera sobre autores como Lessing, Goethe y Walter Pater en su obra *Renacimiento* (1873), así como en algunos pintores neoclásicos como el francés Jacques-Louis David.

⁹ Que hoy conocemos como estilo arcaico, primer clasicismo del siglo V a.C., segundo clasicismo del siglo IV a.C. y estilo helenístico.

estético de un individuo con la capacidad para valorar la belleza en el cuerpo de un hombre. Para los que no se conmovían ante tales imágenes, el historiador guardaba las siguientes palabras:

Difícilmente poseen congénito, general y vivaz el sentimiento de lo bello. Imperfecto será para ellos en el arte de los griegos porque sus bellezas más sobresalientes son más frecuentes en el sexo masculino que en el femenino (Winckelmann citado por Praz [1974: 67]).

En su estilo literario la visión esteta y la experiencia personal parecían constituir una pareja indisociable, de tal modo que en la lectura de Winckelmann resulta rastrear ciertas pulsiones eróticas en las descripciones corpóreas de la estatuaria griega. Su condición homosexual y un deseo explícito hacia los muchachos pudieron resultar determinantes para la mirada que trasladó a sus escritos, convirtiéndolo en un precedente eromenofílico para los autores que estudiaremos en el próximo capítulo. Así hablaba exaltado del *Torso de Belvedere*:

(...) un cuerpo viril en la plenitud de la vida, elevado casi hasta la sobriedad divina. Aparece aquí en el momento de haberse purificado de la suciedad humana mediante el fuego, cuando finalmente ha alcanzado la inmortalidad y su puesto junto a los dioses. Le vemos libre de la necesidad de alimentarse y, al mismo tiempo, sin peligro de perder las energías. No vemos en su cuerpo vena alguna, y sólo parece hecho para gozar (Winckelmann, 2000: 265-266).



Fig. 2: *Torso de Belvedere*, s. II-I a.C. Apolonio de Atenas.
Mármol / Museo Pío Clementino, Ciudad del Vaticano

Winckelmann parecía constatar el placer como *leitmotiv* del cuerpo fragmentado del *Torso de Belvedere*. Éste, al carecer de brazos y cabeza, no puede tocar y no puede mirar; no existe reciprocidad ni juegos, se constituye de tal modo en un cuerpo pasivo, entregado¹⁰. En una apología más intensa de la belleza juvenil, y que no requiere de lecturas entre líneas dada su claridad, el historiador hacía explícito su deseo al hablar del *Apolo Belvedere*:

¹⁰ De igual modo observaremos en la obra Gloeden, Plüschow y Galdi como un cuerpo adolescente con las extremidades laxas se ofrece igualmente como cuerpo pasivo para la mirada (activa) del espectador eromenofílico. En este caso apuntaríamos un desmembramiento simbólico a través de la relajación del cuerpo.

Su talla encierra una hermosura física superior a la de los hombres, y toda su actitud es reflejo de su grandeza interior. Una eterna primavera, tal como la que reina en los felices Campos Elíseos, confiere a la atractiva plenitud masculina una amable y armoniosa juventud que asoma dulcemente entre la orgullosa constitución de su miembros. Penetra tú, lector, en el reino de las bellezas incorpóreas y procura convertirte en el creador de una naturaleza celestial, para llenar su espíritu en la contemplación de una hermosura excelsa. Sólo así sentirás lo que representa esta obra, pues nada hay en ella que sea mortal ni que esté sujeto a las necesidades humanas. No vemos en la figura venas ni tendones que rieguen o agiten el cuerpo, sino un espíritu celestial que invade suavemente todos sus contornos.

(...) La contemplación de esta maravilla del arte me hace olvidar todo lo demás, y yo mismo procuro adoptar una postura digna para poderla admirar como merece. Mi pecho parece ensancharse y elevarse como el que, inundado por el espíritu de la profecía, veo ante mí, y algo me transporta a Delos y a los bosques de Licia, los lugares que gozaron de la presencia del dios (...) Yo sólo puedo aspirar a depositar a sus pies los rasgos trazados por mí, del mismo modo que habían de conformarse los que deseaban coronar la cabeza de un dios a la que no alcanzaban (Winckelmann, 2000: 281-282).

Observamos en la lectura retrospectiva de Winckelmann un entrecruzamiento entre estética, una hermenéutica subjetiva y un deseo de universalizar los cánones de belleza¹¹. Con sus escritos pareció definir un modo de hacer para la historia del arte¹² y, ante todo, un gusto erudito hacia el efebo que no encontraba diferencias con un deseo sexual declarado hacia la desnudez del muchacho y una celebración homosocial de la amistad entre hombres. Winckelmann con su obra preparó el terreno para el helenismo dieciochesco y decimonónico y, lo que resulta más destacable para nuestro estudio, colaboró en delinear una iconografía homoerótica moderna. Winckelmann, de un modo performativo, parecía clasificar que partes del cuerpo resultan deseables y de que modo en una codificación de orden eromenofílico; sus narraciones parecen posibilitar la representación posterior de una iconografía plástica y/ fotográfica en torno al cuerpo hombre y, sobretudo, del muchacho.

¹¹ Para un seguimiento sincrónico de la idea de belleza a lo largo de la historia del arte consultar TATARKIEWICZ, W. (2001) *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Editorial Tecnos. Col. Metrópolis, pág. 422

¹² El estudio académico de la historia del arte parece que estuvo fundamentalmente argumentado y protagonizado por autores alemanes hasta el siglo XX. A continuación en el siguiente punto nombraremos algunos de estos autores.



Fig. 3: *Apolo de Belvedere*, fecha y autor desconocidos. Mármol / Museo Pío Clementino, Ciudad del Vaticano

3.1.2. Otros estetas germanos: entre el neoclasicismo y el romanticismo

Los textos de Winckelmann fueron asimismo de inmediata influencia en otros autores germanos que, a caballo entre el neoclasicismo declarado y un incipiente romanticismo, parecieron delinear las pulsiones específicas del pensamiento decimonónico. Éstas marcaron líneas teóricas sobre las que se basó el movimiento neoclásico y romántico germano, y a su vez pudieron dibujar ciertas directrices para la elaboración de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX; cuyos protagonistas principales pudieron ser las producciones artísticas de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi. Por ello abordamos en este punto la obra de algunos de estos estetas germanos.

En ese sentido **Gotthold Ephraim Lessing** (Sajonia, 1729 – Brunswick, 1781), fue uno de los escritores más significativos de la Ilustración alemana. Hijo de un pastor escritor de teología, él mismo también sintió vocación por la espiritualidad¹³. Terminó sus estudios de Teología y Medicina en la Universidad de Leipzig en 1748 y después ocupó diferentes cargos como el de consejero del Teatro Nacional Alemán o bibliotecario de la Biblioteca del Duque Augusto. Se casó con Eva König en 1776.

¹³ Dónde podríamos encontrar las raíces de cierto gusto clasicista y, por tanto, una idealización del cuerpo como reflejo de valores nobles.



Fig. 4: *Laocönte y sus hijos*, c. 25 a.C. Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas. Mármol / Museo Pío Clementino, Ciudad del Vaticano

Su obra fue bastante ecléctica en cuanto temas, acercándose tanto a cuestiones de índole estética, teatral como espiritual. Para el estudio que nos ocupa destacaremos su libro *Laocönte o sobre los límites en la pintura y poesía* de 1766. Aprovechando la pieza helénica como excusa¹⁴ en este ensayo abordó el tema de la crítica, defendiendo el papel de una crítica no profesional. Asimismo Lessing trató en esta obra cuestiones

¹⁴ Que tan sólo conoció a través de reproducciones gráficas.

como la plasticidad de la poesía y de la pintura, “de las artes tridimensionales y temporales” (Kultermann, 1996: 67). Frente a la grandeza y a la belleza ideal de Winckelmann, para Lessing “como después para Goethe, lo importante era el momento que el artista había elegido para la representación (...) el artista debía elegir un momento creativo, de transición, si no quería perjudicar al resultado final. El espectador debía tener cierta libertad para poder continuar con su imaginación la acción representada” (Kultermann, 1996: 67). Lessing, no observaba las piezas desde el deseo winckelmanniano, pero favoreció que la escultura y la pintura se considerasen artes plásticas, apoyó el papel hermenéutico del público y siguió potenciando el interés helenista en los círculos de erudición germanos. Este estudio, si bien no contenía en si mismo un trasfondo eromenofilico, tomaba como referente un grupo escultórico que, más allá de la relación paterno filial entre los protagonistas del mismo, ofrecía visualmente a los estetas y artistas de la época un ejemplo de interacción entre tres cuerpos: uno adulto y dos de muchachos; y todo lo de que ello pudo derivar con respecto a unos placeres específicos y a la elaboración de una iconografía homoerótica y pederástica concreta en el siglo XIX.

Precisamente entre 1750 y 1758 surgió *Estética*, un ensayo del filósofo **A. G. Baumgarten** (Berlín, 1714 – Fráncfort del Óder, 1762). Con este texto el autor creó el término de la *estética* y con ello se inauguraba la disciplina que estudia lo bello y las sensaciones provocadas por el arte. El texto de Baumgarten, junto con los escritos de Winckelmann y Lessing ayudaron a la conformación de una concepción subjetiva de lo bello, más allá de la concepción ontológica de la belleza como sustrato connatural de las cosas.

Johann Wolfgang Goethe (Fráncfort del Meno, 1749 – Weimar, 1832) fue otra de las grandes personalidades germanas a mencionar entre siglo XVIII y XIX. Escritor, poeta y científico tomó contacto con la obra de Winckelmann cuando estudiaba Derecho en la Universidad de Leipzig durante el año 1765. Goethe sin

embargo se desembarazó del neoclasicismo¹⁵, movimiento propulsado por Napoleón, colaborando junto a Herder en la formación del movimiento *Sturm and Drang*¹⁶, antecesor del romanticismo. Junto con este autor escribió *Sobre el estilo y el arte alemán* (1773) donde hacía un llamamiento a recuperar la literatura de Shakespeare u Homero, por ejemplo.

El romanticismo alemán suponía el triunfo de la emoción, la nostalgia y la elegía de antiguas culturas. Sin embargo frente a la ordenada racionalidad y al idealismo del neoclasicismo como expresión del siglo de las Luces, el romanticismo proponía casi una vía de escape a través de ficciones temporales. Si bien ambos movimientos tomaran referentes pasados, la visión romántica de la cultura clásica difería en las formas y finalidades de la visión neoclásica.

Goethe, sin embargo, dado lo prolífico y ecléctico de su carrera, tuvo momentos en los que mostró un mayor interés por las formas y el orden clásico. Por ejemplo, y tras su viaje a Italia, compuso obras inspiradas en la antigüedad tales como *Elegías romanas* (1795); un canto al amor, a la alegría de vivir y al paganismo romano. *Viaje a Italia* por otra parte, escrito durante su viaje al país en la década de 1780, describía su admiración por la belleza clásica así como sus vivencias por la península italiana¹⁷. Goethe recorrió Italia a la vez que aprendía dibujo, admiraba obras clásicas y hacía amigos, ofreciendo un modelo a seguir para muchos alemanes e incluso popularizando los viajes al sur de Italia. Al respecto de nuestra hipótesis Goethe ofrecía otro modelo erudito más de éxodo germano al Mediterráneo, convirtiéndose en ese sentido como antecesor de Gloeden y Plüschow.

¹⁵ Dado que se trataba de un movimiento que había recibido el beneplácito de Napoleón y cuyo monarca lo había utilizado como plataforma de propaganda política. David, el pintor neoclásico francés por excelencia, fue el pintor oficial de la corte. Junto a él, Bonaparte mostró interés por otros tantos artistas clasicistas de diferentes partes de Europa, llegando a adquirir diversas obras que engrosaron la colección napoleónica.

¹⁶ *Tormenta y pasión* en castellano.

¹⁷ Se trataba ya de un Goethe que en parte despreciaba su novela *Las desventuras del joven Werther* de 1774, obra determinante para el *Clasicismo de Weimar* y para la literatura romántica alemana en general. En *Viaje a Italia* encontramos a un Goethe ya maduro y enamorado de lo clásico.



Fig. 5: *Goethe en la campiña romana*, 1787. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Óleo sobre lienzo, 164 x 206 cm / Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt

Goethe junto con **Johann Christoph Friedrich von Schiller** (Marbach de Neckar, 1759 – Weimar, 1805), uno de los dramaturgos alemanes más representativos del siglo XVIII, fueron dos de los principales protagonistas del llamado *Clasicismo de Weimar*. Este movimiento germano, desarrollado sobretudo en el último tercio del siglo XVIII en la ciudad de Weimar, fue la expresión de un momento culturalmente efervescente. Schiller, Herder y Goethe, algunos de sus protagonistas, tomaban en parte inspiración en la Antigüedad Clásica, pero también del movimiento *Sturm und Drang*. De este modo, buscando el equilibrio entre el clasicismo equilibrado y la emoción prerromántica, se sucedió dicho movimiento.

Inmanuel Kant (Königsberg, 1724 – Königsberg, 1804), prusiano, constituye una de los grandes filósofos de la historia del pensamiento. Templando empirismo y racionalismo, siendo precursor del idealismo alemán y abordando numerosos temas, Kant también tuvo ocasión de tratar cuestiones estéticas y/o perceptivas. En el grupo de ensayos *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) Kant trató de un modo bastante accesible los conceptos de lo bello y lo sublime y sus tipologías, además de compartimentar y estipular diferencias perceptivas para la mujer, el hombre y diferentes civilizaciones frente al sentimiento de lo bello y lo sublime. Con todo ello pudo ofrecer otra influencia teórica más a las praxis artísticas del momento.

G. W. F. Hegel (Stuttgart, 1770 – Berlín, 1831), en las postrimerías del siglo XVIII y principios del XIX, fue otro de los filósofos alemanes más importantes no sólo del territorio, sino de todo el mundo. Filósofo idealista, entre sus muchas preocupaciones una de ellas fue el arte y la estética; afán que fue plasmado en sus *Lecciones de Estética* (1832). En ella el autor se oponía a la visión kantiana de la estética definida en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764). Para Hegel, al contrario que para Kant, el arte no puede y no debe ser mediador entre lo racional y lo sensible; tal y como pensaba el filósofo prusiano. La visión hegeliana por el contrario, distinguía dos tipologías artísticas: *arte libre* y *arte servil*. Este último estaría subordinado a fines ajenos al arte, mientras que el arte libre es un fin en sí mismo.

De Winckelmann a Goethe, pasando por Hegel o Kant, el período entre mediados del siglo XVIII y principios del siglo XIX constituyó una etapa crucial para la historia del pensamiento no sólo alemán, sino también internacional. Pero lo verdaderamente importante para el estudio que nos ocupa es la importancia que estos eruditos dieron a las nociones estéticas hasta el punto de colaborar en crear una ciencia de ella. Todo ello facilitó un fundamento cultural propicio para que se desarrollara dentro de ciertos círculos un gran interés sobre el arte y la estética

clásica; lo cual pudo posibilitar la aparición de una posible coartada helenista y arcádica como estratagema metodológica para la elaboración de una iconografía eromenofílica donde fuera posible la escenificación de unos placeres homoerótico y pederástico en la fotografía de finales de siglo XIX y principios del XX.



3.1.3. Neoclasicismo germano entre el siglo XVIII y mediados del siglo XIX

Tanto la crítica winckelmanniana como otras teorías estéticas elaboradas por algunos de los autores que hemos mencionado definieron los derroteros no sólo del pensamiento germano dieciochesco y decimonónico, sino que además perfiló un clasicismo artístico concreto con figuras de relevancia en el conjunto de la historia del arte internacional. Todo ello nos permite afinar el cuerpo de influencias teóricas que pudieron colaborar en la creación de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente a finales del siglo XIX y principios del XX en torno al muchacho desnudo en la obra de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi. Con tal de apoyar dicha hipótesis procederemos ahora a estudiar algunos artistas y sus obras dentro del neoclasicismo germano entre el siglo XVIII y de mediados del siglo XIX¹⁸.

De lo que hemos visto hasta ahora podríamos mencionar que la persecución de los placeres y la ocultación del cuerpo en el Medioevo dieron paso a partir de los siglos XVIII y XIX a distintos discursos, reivindicativos y represivos, en torno a la sexualidad; una visión religiosa fue mudando a una visión científica. Como vimos en el capítulo anterior, la desexualización del menor y la persecución del pederasta y del homosexual imposibilitaron la legitimidad de ciertos placeres. Las variables para representar el cuerpo tuvieron que cambiar y de ello se pudieron desprender ciertas estrategias, más o menos conscientes, surgidas en el contexto de las nuevas consideraciones de lo sexual y de lo corporal.

Winckelmann, como originador de un nuevo pensamiento clásico, especuló también con respecto al cuerpo desnudo del muchacho en el marco de una sexualidad griega. Para él “los gimnasios y otros lugares donde jóvenes completamente desnudos luchaban y practicaban otros juegos eran escuelas de belleza (...) allí era donde los artistas contemplaban el desarrollo perfecto de lo

¹⁸ Dado que el neoclasicismo perdura hasta esa época aproximadamente, considerándose las obras posteriores que se produjeron bajo presupuestos similares como esteticistas.

físico: la visión diaria del desnudo calentaba su imaginación y les enseñaba a representar la belleza de las formas” (Winckelmann [1755] citado por Honour [1968: 148]. Para Hught Honour “El artista de fines del siglo XVIII seguramente volvía la vista hacia las palestras griegas con más nostalgia todavía pues en su tiempo los modelos desnudos escaseaban y a menudo eran muy poco satisfactorios” (Honour, 1968: 148). Sin embargo los modelos de las Academias a partir del Renacimiento generalmente tenían el rango de funcionario y carecían de una fecha concreta de jubilación. Pero de acuerdo a una visión estética e ideológica en torno a la representación del cuerpo del muchacho, pudieron surgir estrategias para buscar cuerpos que encajaran dentro del pensamiento de la época¹⁹.

A partir de los escritos de Winckelmann y Lessing, y junto con los descubrimientos de Pompeya y Herculano, Roma se estableció como una meca del gusto clasicista a donde emigraron varios artistas alemanes²⁰. El repertorio de estatuaria clásica acabó proveyendo a los escultores y pintores de una colección de posturas y posibilidades de representación de cuerpos no visibles por lo general en la Academia²¹.

Dentro de los artistas neoclásicos germanos del siglo XVIII, y por una cuestión cronológica, mencionaremos primero al teórico y pintor **Anton Raphael Mengs** (Aussig, 1728 – Roma, 1779). Deudor de Winckelmann, se formó en Dresde con su padre Ismael Mengs, pintor de la corte en aquel momento. Después se fue a Roma

¹⁹ Honour menciona el caso de los modelos de la Academia de París y explica como el escultor Edmé Bouchardon, al buscar modelos jóvenes para su *Cupido* entre los bañistas del Sena, tuvo que enfrentarse a la policía por un malentendido en torno a los servicios que deseaba contratar.

²⁰ Cuestión que desarrollamos con más profundidad el apartado sobre el contexto cultural italiano en este mismo capítulo.

²¹ Estos autores afincados en Roma son a menudo mencionados como *Deutsch Römer*, traducido como *germanos romanos*. Sin embargo se encuentran divergencias en las fuentes consultadas: en ocasiones son designados de tal modo todos los autores germanos que marcharon a Roma en busca de inspiración clásica entre el siglo XVIII y siglo XIX. En otras ocasiones dicha nominación se aplica a un grupo de pintores y escultores germanos que, una vez establecida dicha tendencia, viajaron a Roma en el segundo y tercer tercio del siglo XIX. Nosotros tendremos en cuenta la segunda acepción al considerar a los *Deutsch Römer* como el resultado esteticista de una moda prerromántica; más afines en cuanto a proposiciones con los fotógrafos estudiados, los autores del siglo XIX siguieron los pasos de los primeros neoclásicos germanos. Sin embargo dicha decisión no pretende ser delimitadora al respecto, pues existen divergencias en cuanto a tal designación y no consideramos que decidir tal cosa forme parte de la presente investigación.

entre 1741 y 1744 para continuar formándose. Allí estudio a los clásicos, pero también a otros autores renacentistas y barrocos. A su vuelta se transformó en el nuevo pintor de la corte de Dresde, donde realizaría numerosos retratos. Después regresó a Roma, donde se casó y acabó estableciéndose. En 1754 adquirió el puesto de director de la Academia de Roma.

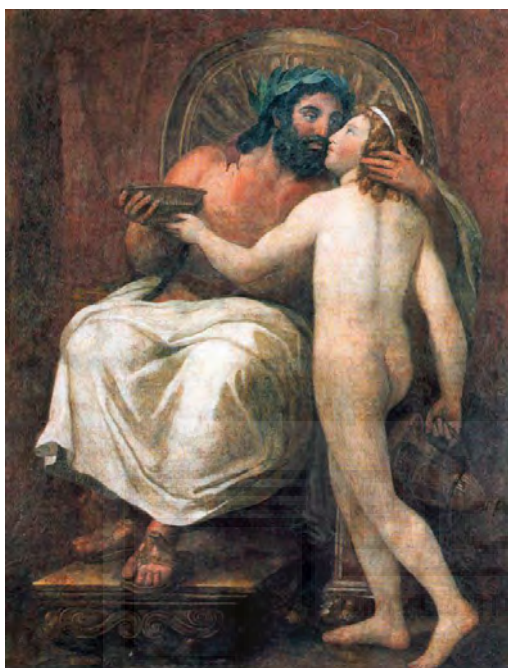


Fig. 6a: *Zeus y Ganímedes*, 1760. Anthon Raphael Mengs. Óleo sobre lienzo

Fig. 6b: *Ganímedes*, c. 160 – 170. Mármol blanco. 150 x 106 x 66 cm / Museo Nacional del Prado

Mientras pintaba en Italia también pudo dedicarse a la investigación teórica; tal y como lo demuestra su obra escrita *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura* donde exponía la dicotomía pictórica entre naturalismo e idealismo. Fue asimismo en aquella época cuando pintó *Zeus y Ganímedes* (1760) y *El Parnaso* (1761), éste último en el techo de la Villa Albani en Roma. En la primera, el autor germano se suma al tema clásico y prototípico del encuentro pederástico: el rapto de Ganímedes a manos de Zeus y su transformación en copero personal del rey de los

dioses olímpicos. Una visión no mitológica podría designar significados más o menos inocuos a la imagen, sin embargo al conocer los deseos pederásticos que Zeus profesa hacia el hijo del rey de Troya se observan cuales eran las pretensiones reales del dios frente a la actitud del muchacho. De este modo Mengs aporta una imagen actualizada de un mito clásico que transporta idiosincrásicamente a su vez la pedagogía sexual griega. Al respecto existen numerosos ejemplos del tema desarrollados desde la antigüedad hasta la época neoclásica. A través de un punto de visto sincrónico podríamos compararla, entre otras, con la pieza romana *Ganímedes* (c. 160 – 170), que sin embargo muestra a Zeus bajo la forma de águila²². Aunque la iconografía varíe, la actitud de resistencia del menor frente a la persistencia del dios adulto parece ser la misma. Todo ello conforma una iconografía sobre el deseo pederástico y homosexual que pudo influir para la conformación de una iconografía eromenofílica entre los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi.

La posición algo ambigua de Ganímedes se esclarece a través de otras representaciones similares. Con la pierna izquierda arrodillada sobre una roca y la derecha estirada, retrocede frente al águila y, al mismo tiempo, se defiende con el brazo derecho estirado, que aquí ha sido añadido de forma errónea con una copa [...] El dramatismo de la acción apenas se percibe. El águila es de un tamaño menor que en la mayoría de las representaciones mencionadas y tan sólo la leve contracción de la parte inferior del cuerpo del muchacho permite intuir resistencia (Schröder, 2004: 411-416).

Mengs tenía una formación barroca, pero estudiaba y admiraba a los clásicos y clasicistas. Fruto de dicha confluencia ecléctica da testimonio la obra *El Parnaso*. De una parte se aprecian ciertos aspectos claros del barroco, pues se trata de una pintura en el techo y ésta respira cierto aire de *costumbrismo mitológico*. De otra parte se aprecian incipientes incorporaciones clasicistas tales como una visión renacentista y simétrica de la composición, un dibujo limpio o una influencia formal de Rafael. Fruto del estudio clasicista se aprecia en esta obra una inspiración concreta con

²² Animalización iconográfica que, si bien transmitía la misma historia, aportaba menor crudeza a la idea del rapto y el abuso sexual pederástico.

respecto a las figuras que la pueblan; en especial la figura central que parece basarse en el *Apolo Belvedere*²³.

En 1761, tras pintar *El Parnaso* Mengs fue enviado a Madrid como director de la Real Fábrica de Tapices y también se convirtió en el primer pintor del rey Carlos III, donde pintaría numerosos retratos. A pesar de que históricamente se valoren especialmente, y por un valor casi etnográfico, sus retratos de diferentes cortes europeas, Mengs fue el primer pintor neoclásico alemán donde cristalizaban dos visiones y dos épocas de la pintura. Con sus aportaciones teóricas y con el ejemplo de algunas de sus obras tardías, su obra acabó derivando la atención artística germana hacia el idealismo de un revisionismo clásico. Fruto de ello pudo derivarse a finales del siglo XIX y principios del XX la elaboración de ciertas estrategias visuales con tal de mostrar placeres homoeróticos y pederásticos a través de una iconografía eromenofílica y codificada conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo.



Fig. 7: *El Parnaso*, 1761. Anthon Raphael Mengs. Fresco, 313 x 580 cm / Villa Albani-Torlonia, Roma

²³ Pieza sobre la que ya había depositado su mirada Winckelmann poco antes.

Otros de los autores clave para los albores del neoclasicismo germano fue **Asmus Jakob Carstens** (Schleswig, 1754 – Roma, 1798). De origen pobre, empezó a dibujar cuando trabajaba de aprendiz de barrilero. En 1776 pudo marcharse a estudiar en la Academia de Copenhague y continuó sus estudios en Lübeck. En 1783 viajó a Italia con el objetivo de llegar a Roma, pero tan sólo tuvo capital para llegar a Milán y Mantua²⁴. Entre 1788 y 1792 trabajó como maestro en la Academia de Berlín, pero sin acabar de comulgar con las visiones academicistas del arte. Fue sin embargo la institución académica prusiana la que le concedió una beca en 1792 para pasar dos años en Roma. Una vez extinguida la ayuda no volvió a Berlín y atacó vehementemente a la Academia, a la que describió como “institución tiránica y materialista” (Novotny, 1960: 49). Tras estas declaraciones, Carstens fue despedido y se quedó en Roma el resto de su vida.

Este pintor, pleno admirador de Miguel Ángel, trabajó al temple y realizó algunos óleos, trabajando el color de un modo secundario. Para Carstens la fisicidad de las figuras y el dibujo resultaba más importante que el color y de ahí su ruptura con el estudio de la naturaleza academicista. Al respecto se puede observar una pulsión idealista con respecto al cuerpo, más allá de *realismo* barroco o rococó, como característica del neoclasicismo. Dos ejemplos de ello son las obras *La noche con sus hijos el Sueño y la Muerte* (1795), realizado a lápiz y basado en la *Teogonía* de Hesiodo, y *Ganímedes* (1795), también a lápiz. Esta última, para el tema que nos ocupa en la presente investigación, aporta una visibilización de un cuerpo adolescente desnudo y se suma, junto a Mengs, a la utilización de Ganímedes como icono del placer homoerótico y pederástico de corte clásico. De este modo tanto Carstens como Mengs pudieron influir sobre otros artistas en la segunda mitad del siglo XVIII comenzando “a revelarse, de los modos más diversos, los pioneros y antecesores del Romanticismo, apenas discernibles de los pioneros del Clasicismo” (Novotny, 1960: 52).

²⁴ Quedando en esta última ciudad impresionado por los frescos de Giulio Romano en el Pallazo del Té.



Fig. 8: *Ganimedes*, 1795. Asmus Jakob Carstens. Lápiz sobre cartón / Staatliche Kunstsammlungen, Dresde

El dibujo y la consideración cromática de Carstens pudo influir sobre otros autores como el romántico Cornelius o, más concretamente, sobre **Bonaventura Genelli** (Berlín, 1798 – Weimar, 1868). Este pintor alemán, criado en una familia de artistas, estudió en la Academia de Berlín. Al igual que Carstens, obtuvo una beca para viajar a Roma, donde vivió diez años con el paisajista germano Joseph Anton Koch. Bonaventura Genelli trabajó la pintura al óleo, el dibujo y el grabado, ganándose la vida principalmente como ilustrador y dibujante. Algunas de las obras que ilustró fueron *La Divina Comedia* (1844), *La vida de un libertino* (1840), *La vida de una bruja* (1841-43), un ciclo autobiográfico en *La vida de un artista* (1868) y también algunas obras de Homero (1866). Su obra se caracteriza por una anatomía idealizada llena de escorzos atrevidos. Sin embargo lo que parece distinguir

precisamente el trabajo de Genelli es la pulcritud y el resumen de las formas a la línea de los contornos, observándose influencias tanto del Renacimiento italiano como del pintor británico John Flaxman o de Carstens²⁵. Esta ausencia de solidez en los cuerpos parecía ser el resultado de una nueva consideración en torno al cuerpo y a su representación neoclasicista.

“El dibujo de contorno es el extremo del formalismo alcanzado por la pintura del Clasicismo [...] para el Clasicismo alemán, el contorno era importante por la *pureza* en sí más que por las posibilidades que ofrecen en la evolución de la forma pura [...] por otra parte, en el Clasicismo alemán decadente se observa que la composición estaba a punto de resultar fría y artificial y los artistas sucumbieron a la tentación de entregarse a la mera maestría de una composición agradable de la línea. Todo esto queda demostrado por el pintor Genelli. Aproximadamente a mediados del siglo XIX, las ideas originales del Clasicismo habían dejado de ser suficientemente genuinas y vivas, estaban impregnadas por el espíritu del Romanticismo y del Realismo” (Novotny, 1960: 54-55).

Otro autor, a caballo entre el espíritu clasicista y las pulsiones románticas, fue **Gottlieb Schick** (Stuttgart, 1776 – Stuttgart, 1812). Pintor alemán de origen humilde, entre 1787 y 1794 estudió en la Karlsschule de Stuttgart y entre 1798 y 1802 fue alumno en París del escultor Jacques Louis David. Al igual que sus compatriotas estuvo viviendo entre 1802 y 1811 en Roma²⁶. Con influencia de Carstens, sobretodo en cuanto a licencias formales, Schick trabajó el retrato, pero también abordó temas bíblicos y mitológicos. Tal es el caso, y en lo que concierne a nuestro estudio, de su obra *Apolo con los pastores* (1808); composición de aspecto narrativo a caballo entre en una visión barroca y una visión neoclásica. En ese sentido, Schick, haciéndose eco de las pulsiones de la época, representa al apolíneo dios en compañía de pastores, tema alusivo a la mítica Arcadia. Con respecto a nuestra hipótesis veremos más adelante como el tema del *paraíso perdido* y de la *Arcadia mítica* eran recurrentes en la elaboración de una iconografía eromenofílica que permitiese representar fotográficamente al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX.

²⁵ Aunque Genelli perteneciera a una generación posterior.

²⁶ Entre los que se puede mencionar también al paisajista Joseph Anton Koch (Obergleibitz, 1768 – Roma, 1839), icónico para el movimiento romántico germano.



Fig. 9: *Apolo con los pastores*, 1808. Gottlieb Schick. Óleo sobre lienzo, 178,5 x 232 cm / Staatsgalerie Stuttgart

Dentro de la generación de autores abordados también podemos mencionar al escultor **Johann Gottfried Schadow** (Berlín, 1764 – Berlín, 1850). Perteneciente a la vertiente clásico-romántica, se formó inicialmente en el clasicismo del siglo XVIII. Estudió dibujo con Giovanni Selvino, profesor del Taller Real de Escultura de Berlín, pero se formó escultóricamente con J. Pierre Antoine Tessaert, escultor de la corte prusiana. Si bien no abordó temas declaradamente clásicos, si representa en algún momento al muchacho semi desnudo. Ejemplo de ello, encontramos que su pieza para el conjunto escultórico-arquitectónico del *Cenotafio del condesito Alejandro von der Mark* (1790) en la Iglesia de Santa Dorotea de Berlín pudo resultar de inspiración para autores germanos posteriores. Dicha obra fue encargada por el rey prusiano Federico Guillermo II para el monumento funerario de su hijo Alejandro von der Mark, muerto a las 8 años de edad. En ella vemos al joven acostado con los

ojos cerrados y el pecho descubierto junto a un yelmo y una espada sobre sus piernas.

Resulta reseñable que se aborde la infancia a través de un niño humano, y no como un dios. Se intuye cierto prerromanticismo al abordar el tema de la muerte de un modo poético; como si el pequeño estuviera durmiendo la siesta. Al protagonista del conjunto escultórico se le presenta sereno, como si encontrara en medio de una siesta, deificado en el instante del sueño. De ahí, y de un modo tangencial, podemos encontrar cierto erotismo pasivo en el cuerpo laxo y receptivo del infante; en ese sentido Schadow parece preferir *erotizar* y dotar de cierta vida al joven frente a la tajante evidencia de la muerte. Entendemos que dicha lógica visual, en la que se presenta al muchacho pasivo y objetualizado por la mirada del adulto, pudo también ser utilizada por Gloeden, Plüschow y Galdi en sus obras fotográficas con el propósito de elaborar una iconografía eromenofílica que les permitiese mostrar el cuerpo desnudo del muchacho sin resultar impropio para la moral imperante. En este caso, los ojos cerrados del muchacho parecían facilitar la mirada del cuerpo por el adulto sin por ello caer en la culpabilización.

Del mismo modo, y tras introducir a algunos de los autores germanos clasicistas, observamos que además de que se diera una evidente impronta clásica, comenzaron a vislumbrarse algunos recursos para la visibilización del cuerpo del menor más allá de concepciones médicas, morales o religiosas. El trabajo abierto por Winckelmann y otros estetas alemanes parecía comenzar a ponerse en práctica a través de diversas obras donde se repetían algunos temas; entre los cuales podríamos destacar el Apolo (como el de Schick y Mengs) y el Ganímedes (Mengs y Carstens). Ambos se ha representado desde la antigüedad en total, o casi total, desnudez, además de tener el segundo tema un trasfondo evidente de corte pederástico y homosexual. Otro tema utilizado, en el caso de Schick, es la referencia a la Arcadia mítica como ese lugar donde pastores, dioses y ninfas conviven en paz en la naturaleza y pasean desnudos por ella. Parecía estar

formulándose todo un código del cuerpo visible bajo un paradigma clásico; el cual veremos también en las obras de los llamados *Deutschrömer*.



Fig. 10: *Cenotafio del condesito Alejandro von der Mark*, 1790. Johann Gottfried Schadow / Iglesia de Santa Dorotea, Berlín



3.1.4. *Deutschrömer*: pintura y escultura germana en el siglo XIX

En busca de las influencias que pudieron afectar sobretodo a los fotógrafos alemanes Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow a la hora de elaborar una iconografía homoerótica y pederástica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, seguiremos estudiando a algunos de los autores que, ya en el siglo XIX, hacía uso de temas, formas e iconografías clásicas y donde el cuerpo desnudo del muchacho adolescente aparecía sin tapujos. Tras observar de que modo pudieron influir en estos autores las teorías de Winckelmann y otros estetas alemanes, junto con autores neoclásicos como Mens, Carstens, Schadow o Schick, trataremos ahora la obra de los llamados *Deutschömer*.

A caballo entre el neoclasicismo esteticista tardío, el romanticismo, el realismo y a comienzos de las primeras vanguardias, encontramos la obra de un grupo artístico germano de teóricos, pintores y escultores llamado ***Deutschrömer*** (traducido del alemán como *germanorromanos* o *romanos alemanes*). Afincados en Italia durante el segundo y el último tercio del siglo XIX, constituían uno de los bastiones idealistas del arte finisecular recluso en la temática clásica. Si bien podrían asignarse dicho título también los artistas previos como Mengs o Carstens, se suele mencionar como *romanos alemanes* a ciertos autores de mediados y finales del siglo XIX²⁷. Estas manifestaciones, más allá del romanticismo y del imperante realismo, vuelven a mirar al neoclasicismo, a Roma y a cualquier pasado clásico como fuente de inspiración. Al respecto Fritz Novotny explica su punto de vista sobre la inspiración clásica en el arte y cataloga el arte de los Deutsch Römer como una *pintura intelectual*²⁸:

²⁷ Si bien, y como hemos explicado antes, dicha esquematización no debe entenderse como excluyente y definitiva.

²⁸ Nosotros compartimos la visión de Carlos Reyero (Reyero, 1999) e incluimos a escultores puesto que parecían compartir los mismos presupuestos artísticos que sus homónimos pintores.

Junto al realismo observamos que la pintura durante la segunda mitad del siglo XIX evolucionó hacia un idealismo claramente definido. Este tipo de contraste ya había existido anteriormente, y en una época determinada por el individualismo ya no causa sorpresa alguna. Lo que distingue este movimiento en las diversas épocas es la relación que mantienen ambos elementos entre sí. En el siglo XVII, en Holanda por ejemplo, el genio intelectual y trascendental de Rembrandt logra establecer un equilibrio en la tendencia hacia el realismo. En la pintura del siglo XVIII, por otra parte, el realismo fue sin duda alguna una línea secundaria, a pesar de la importancia de sus metas para el futuro. Durante la primera mitad del siglo XIX es difícil afirmar cuál de los dos elementos era el predominante, sin embargo no cabe la menor duda acerca de que durante la segunda mitad del siglo dominaba el realismo. Todas las innovaciones esenciales estaban de su lado, mientras la tendencia ‘intelectual’ continuaba en la línea de las viejas convenciones y carecía de un genio capaz de presentarlas con una validez suficientemente poderosa para imponerse a la natural inclinación del movimiento.

En dos casos encontramos muestras de pintura *intelectual* de más amplio espectro y con un programa consistente: en el arte de los prerrafaelistas ingleses y en los pintores conocidos como los *romanos alemanes* (Novotny, 1960: 311)²⁹.

Como a uno de los líderes de dicho movimiento encontramos al pintor alemán **Anselm Feuerbach** (Speyer, 1829 – Venecia, 1880). Criado en una familia cultivada, era hijo del arqueólogo Joseph Anselm Feuerbach³⁰ y sobrino del famoso filósofo Ludwig Feuerbach. Empezó a estudiar en 1845 en la Academia de Düsseldorf y entre 1848 y 1850 en la Academia de Munich bajo la influencia de Carl Rahl. Entre 1851 y 1854 realizó diferentes visitas a otros autores; conociendo e influenciándose por la obra de Courbet y Couture. En 1855 Feuerbach se fue a Italia con el poeta Josef Viktor von Scheffel, pasando por Venecia (donde trabajó y estudió a Tiziano y al Veronés), Florencia y Roma. En su época romana es donde realizó algunas de sus obras cumbre como la serie de retratos de Nanna o su *Medea* (1870). Entre 1873 y 1876 fue profesor en la Academia de Viena y allí es donde pintó *La Caída de los Titanes* en el techo de la sala principal del edificio. Sin embargo dicha obra tuvo mala acogida en Viena y decidió finalmente partir de allí para instalarse definitivamente en Venecia, donde murió en 1880. Y sumándose así al grupo de germanos que emigraron a Italia en busca de lo clásico en una lógica similar a sus predecesores viajeros del *Gran Tour*.

²⁹ Los artistas prerrafaelitas británicos serán tratados en el siguiente apartado del mismo capítulo.

³⁰ Por lo que el mundo clásico debía de resultarle accesible y conocido.



Fig. 11: *El simposio de Platón*, 1869. Anselm Feuerbach. Óleo sobre lienzo, 295 x 598 cm / Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

La obra de Feuerbach, imbuida de un sentido escultórico clasicista en lo que a las formas se refiere, abordó diferentes temas; si bien abunda en su producción las de corte mitológico. Para el objeto de estudio que nos ocupa, y en lo que concierne a la conformación de una identidad homoerótica y pederástica en torno al muchacho desnudo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, hayamos una pieza de interés: *El simposio de Platón* (1869). En ella se ve a un joven y apolíneo Platón coronado con laurel dorado, portando un túnica que le cubre todo el cuerpo y con una copa de oro en medio de uno de sus *simposiums*; lugar de encuentro y sociabilización filosófica y/o lúdica dentro de la Grecia Antigua (Aldrich en Collins [ed.], 2006). Alrededor hay hombres, mujeres, niños y ancianos con atuendos o semidesnudos, pareciendo centrarse la composición sobre el cuerpo central de Platón y los personajes a la izquierda del cuadro; sobre los que deposita su mirada el filósofo. Éstos parecen representar a la parte sensual y lúdica de los festines griegos a través de una amalgama de cuerpos desnudos que se rozan y se tocan adoptando poses que podrían identificarse con la estatuaria grecolatina y la academia artística. En concreto existe un personaje que escenifica un exagerado y femenino *contraposto*, dejando caer el manto a lo largo de su cuerpo y permitiendo entrever el comienzo de su pubis. Las mujeres no muestran tanto, recayendo el desnudo sobre los cuerpos

de este muchacho y de los niños que corretean por la escena. Platón parece encarnar la figura de más equilibrio y serenidad, entre los personajes calmados de la derecha, frente al solaz grupo de personajes semidesnudos.

De este modo Feuerbach parece sumarse al tema que del simposio como espacio ennoblecido, pedagógico o sexual, dentro de la sociedad griega: como observaremos en el siguiente capítulo, una pauta repetida dentro del helenismo finisecular del XIX es la relación engrandecida del *maestro-discípulo*. Inspirada por las relaciones erasta-erómenos de la sociedad clásica griega, el decadentismo finisecular encontró en Sócrates, Platón y en otros arquetipos masculinos similares, el modelo perfecto para presentar artística o literariamente al *maestro*, el *hombre sabio e iniciador*. Muchas obras pictóricas representaron este tema a través de la historia de Sócrates sacando a su discípulo Alcibiades de las manos de las cortesanas³¹. En el caso que nos ocupa, el adolescente que avanza con ademanes femeninos hacia los maestros en *El simposio de Platón* de Feuerbach, parece insinuar veladamente un entrecruzamiento de deseos con la figura del filósofo.

Arnold Böcklin (Basilea, 1827 – 1901, Fiesole) fue un artista suizo que estudió en Düsseldorf, en Ginebra y en París. Su trabajo se asocia generalmente al grupo de los *Deutsch-Römer*, dado que también visitó Italia en 1850 y posteriormente residió en Roma, Venecia o Florencia. En ésta última ciudad es donde tomó contacto con el escultor Adolf von Hildebrand y con el pintor Hans von Marées. De Italia recibió influencias del arte de Pompeya y del Renacimiento, por lo que, a través de los temas que abordaba en su pintura, dotó a su trabajo de un espíritu latino³².

³¹ Por ejemplo en el cuadro *Sócrates sacando a Alcibiades de los encantos de la voluptuosidad* (1785) del neoclásico francés Pierre Peyron. Fueran espirituales o pasionales los motivos de Sócrates para apartar a su discípulo de la carne, lo que resulta claro es que su intención era la de traerlo de nuevo al círculo estrictamente masculino.

³² Su trabajo y su inventiva parecieron influir posteriormente sobre el surrealismo, siendo redescubierto entre 1910 y 1920 por Giorgio de Chirico y Marx Ernst.



Fig. 12a: *Pan silbando a un mirlo*, 1865. Arnold Böcklin. Óleo sobre lienzo, 46,5 x 36 cm

Fig. 12b: *Pan en las cañas*, 1859. Arnold Böcklin. Óleo sobre lienzo, 199,7 x 152,7 cm

Su obra más conocida, imbuida del romanticismo, es *La Isla de los Muertos* (1880), pero encontramos otras piezas de corte mitológico llenas de erotismo, abigarramiento y visiones críticas veladas. Tal es el caso de *A merced de las olas*, 1883 o el *Juego de las náyades*, 1886. “Veía en la antigüedad mediterránea una edad dorada para la humanidad en armonía con la naturaleza. Sus criaturas mitológicas –*Pan en las cañas*, 1859 (Múnich, Neue Pinakothek), *Noche de primavera*, 1879 (Budapest, Szepmüvészeti Museum)– expresan la nostalgia del artista y su profundo escepticismo frente a la civilización moderna, no sin cierta afinidad con el simbolismo internacional de la década de 1890”³³.

³³ *Arnold Böcklin (1827 – 1901)* [en línea] Musée d’Orsay <http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/en-el-museo-de-orsay/exposiciones-en-el-museo-de-orsay-mas-informaciones/page/1/article/arnold-boecklin-1827-1901-un-visionnaire-moderne-4179.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=92a41c5a78> [última consulta: 1 de agosto de 2013]

Si bien la nostalgia de Böcklin pudo causar influencias más directas en su propia época. Obras como *Pan en las cañas* (1859) y *Pan silbando a un mirlo* (1865) transmiten un espíritu arcádico y mitológico que pudo influir sobre el trabajo de los fotógrafos Wilhelm von Gloeden³⁴, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi. De los tres Gloeden, como veremos en el siguiente capítulo, precisamente recreó en sus fotografías muchas escenas de un fauno solitario o en compañía de otros muchachos; generalmente con una actitud lasciva o pícaro. Por ello Böcklin pudo ser una influencia de los tres fotógrafos, colaborando con sus imágenes a la conformación de una iconografía eromenofílica en las artes plásticas del contexto germano y, por ende, dentro de la fotografía a finales del siglo XIX y principios del XX.

Jamás prestó mucha atención a los temas históricos, pues su ambición se cifraba en la invención universal. Sus paisajes, llenos de símbolos, con rocas y árboles, agua y orillas de mar, y ruinas, estaban, además, poblados por espíritus de los bosques y demás seres fabulosos como centauros, ninfas, faunos y tritones, héroes en lucha y personificaciones de las diversas edades del hombre y de las fuerzas de la Naturaleza. Böcklin no fomentó, como Feuerbach, una intención exclusiva por la gravedad, sino que hacía preferentemente alusiones humorísticas y graciosas. Muchas de sus obras son cuadros de género con disfraz mitológico (Novotny, 1960: 311).

Hans von Marées (Wuppertal, 1837 – Roma, 1887), otro de los *germanos romanos*, se formó en Berlín entre 1853 y 1855. Dos años después de terminar sus estudios se trasladó a Múnich, donde pintó diferentes piezas militares y retratos de encargos. En 1864 marchó a Italia y comenzó a trabajar haciendo copias de pinturas de grandes maestros para el conde Adolf Friedrich von Schack. En Italia von Marées tomó contacto con los *Deutschrömer* (Böcklin y Feuerbach en este caso) y en 1866 conoció en al teórico del arte **Konrad Fiedler** (1891-1895), quien se convirtió en su mecenas a partir de entonces; ejerciendo una fuerte influencia sobre su obra. Juntos viajaron por España, Francia, Bélgica y Países Bajos.

³⁴ Wilhelm von Gloeden precisamente recreará en sus fotografías muchas escenas de un fauno solitario o en compañía de otros muchachos.

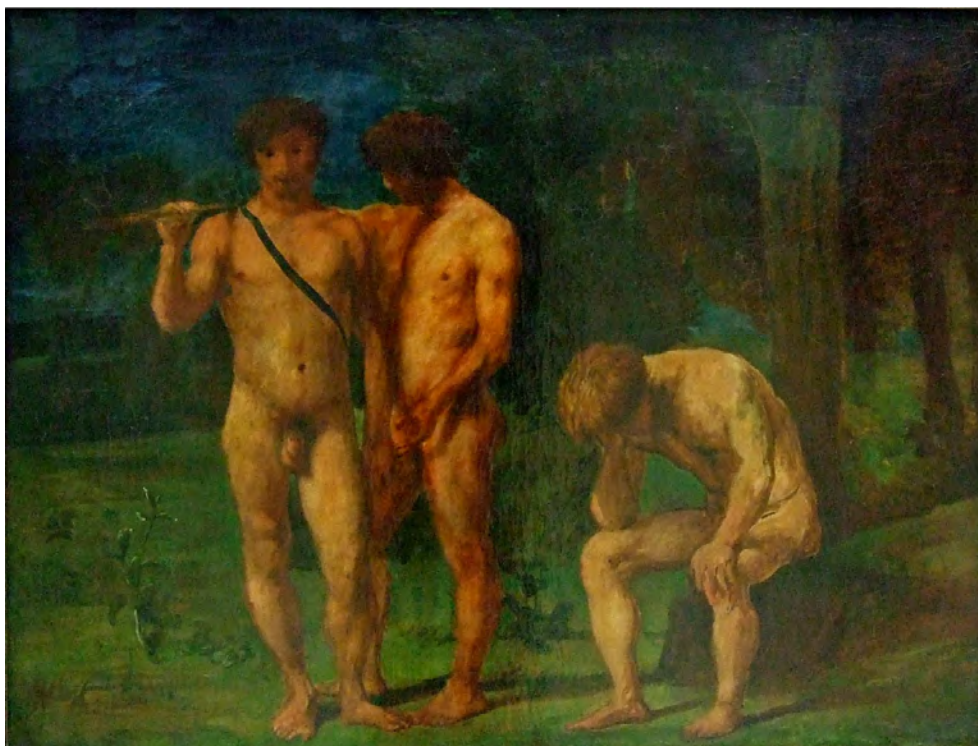


Fig. 13: *Tres hombres en un paisaje*, 1874. Hans von Marées. Óleo sobre lienzo

Durante sus estancias en Italia Hans von Marées pudo estudiar a los maestros de la pintura (como Rafael) y desarrolló un gusto por lo mitológico y arcádico, tal y como se puede apreciar en *Jóvenes bajo los naranjos* (1870), *Idilio* (1873-1875) y *Tres hombres en un paisaje* (1874). Las pinturas de von Marées, generalmente figuras o retratos integrados en el paisaje³⁵, están dotadas de una ambigua escenificación al trasladar al paisaje, como si de un collage se tratara, las poses de modelos de estudio, recreando imágenes de paraísos perdidos con una impronta homoerótica y pastoril. En la obra *Tres hombres en un paisaje* precisamente se ve como los cuerpos de dos de los muchachos se rozan y otro está sentado en ademán pensativo, sin embargo parecen recrear posiciones antinaturales más allá de un contacto fluido; artificiosidad que con frecuencia se encuentra en las composiciones fotográficas de Wilhelm Von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi, como más adelante

³⁵ Con frecuencia dentro de monumentales trípticos.

veremos, y que parecen explicitar una posible influencia tanto en Hans von Marées como en los tres fotógrafos de los modos de hacer de las academias artísticas.

Persiguió un estilo monumental dentro de la pintura mural. La inclusión de figuras humanas, desnudas y exentas del más mínimo rasgo de dramatismo, en el contexto de un paisaje, llegó a ser tema recurrente en los grandes trípticos de Marées realizados en los años ochenta. Fiedler apreciaba sobre todo estas obras en las que, según él, el pintor había utilizado la forma totalmente exenta de cualquier contenido figurativo. Estas obras se caracterizaron, según Fiedler, por el afán del pintor de expresar la relación fundamental entre figura y espacio (Hellwig, 2013).

Hans von Marées fue un ejemplo de la confluencia entre una visión realista del hombre representado a través del trabajo y otra concepción mucho más idealista e italiana. Para Carlos Reyero, al respecto de su obra *Hombres junto al mar* (1874), fragmento de los frescos realizados para la Estación Zoológica de Nápoles en colaboración con Hildebrand (1873-1874), “exploró la perenne vitalidad muscular que apasionadamente atribuía a los trabajadores incontaminados, resultado de una comunión ancestral con las fuerzas de la naturaleza, a través de la exhibición de unas espléndidas anatomías, remotamente inspiradas en los incansables marineros del sur de Italia [...] Al aparecer desnudos están elevados a la categoría de héroes mitológicos” (Reyero, 1999: 31-32). Hans von Marées, que parecía reunir varios de los intereses artísticos de la época, produjo sin embargo una escasa influencia artística en el siglo XIX. Tuvo que comenzar el siglo XX para comenzar a ser atendido y valorado como un fuerte antecedente de la pintura alemana del siglo XX; si bien encontramos nexos comunes con Gloeden, Plüschow y Galdi sobretodo a partir de la lógica figura-fondo y la artificiosidad de las poses, fruto de una inspiración academicista.

Hans von Marées compartía una actitud similar con el escultor **Adolf von Hildebrand** (Marburgo, 1847 – Hesse, 1921), el cual acabó uniéndose al tándem Fiedler –Marées en 1867. Hildebrand estudió entre 1862 y 1866 en Nuremberg y después en el estudio de Caspar von Zumbusch en Múnich entre 1866 y 1867. A

partir de 1873 residió en Florencia, como el resto de los *Deutschrömer*. En Italia compartió su estudio con Hans von Marées e incluso mantuvieron un noviazgo hasta que Hildebrand contrajo matrimonio.

Para Hildebrand, admirador en primera instancia de von Marées, la belleza del desnudo en el hombre parecía ir unida a nociones espirituales (Novotny, 1960). Desarrolló una concepción de la forma que, junto a lo plástico, posee también aspiraciones reflexivas; constancia de ello es su obra literaria *El problema de la forma en la obra de arte* (1893). Al respecto de su producción, y en el contexto de nuestra investigación, podríamos mencionar su piezas *Joven de pie* (1884), que muestra las formas idealizadas de un muchacho de pie completamente desnudo, y especialmente *Pastor en reposo* (1873), donde un joven pastor reposa tranquilo mostrando también su desnudez. En *Pastor en reposo* parece hacerse tangible un interés por el efebo de piel lampiña que, alejado de toda tensión muscular y en consonancia con las aspiraciones clásicas, se ofrece para ser devorado por la mirada del espectador; feminización del cuerpo púber que también encontramos en numerosas obras de los fotógrafos que abordaremos más adelante.

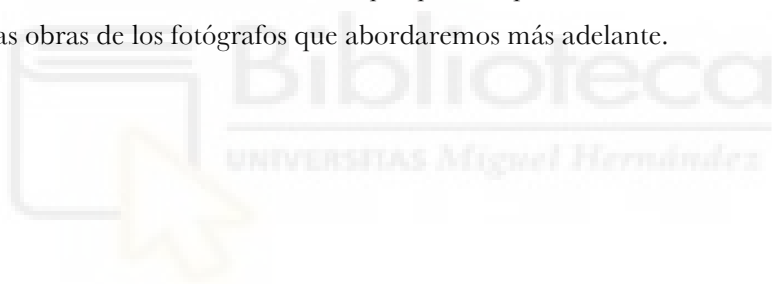




Fig. 14: *Pastor en reposo*, 1873. Adolf von Hildebrand. Mármol, 105 x 68 x 106 cm

Un tema habitual entre los *Deutschrömer* que hemos mencionado fue el de la Arcadia, repetido desde la antigüedad en las artes plásticas y en la literatura europeas³⁶. Arcadia fue una provincia griega real que posteriormente sirvió al poeta latino Virgilio para ubicar sus *Bucólicas* (escritas entre el año 41 y el 37 a. C.), definiendo un idilio donde reinaba la paz y la convivencia tranquila entre pastores, ninfas y dioses que viven en perfecta armonía con la naturaleza. Imagen similar al de la utopía o Edad de Oro y que sirvió para construir un ideal ejemplar de vida no contaminada por la civilización. La arcadia, más que remitir a la provincia del mismo nombre, pareció convertirse casi en un género³⁷. Dicho tema con frecuencia recibía connotaciones homoeróticas; en ella la desnudez era muestra de pureza y los deseos, sean estos homosexuales o pederásticos, se sublimaban en la especificidad de un entorno naturalizado con fuertes reminiscencias a la pedagogía homosexual de la Antigua Grecia. El arcadismo fue una de las visiones prototípicas del mito homosexual griego comúnmente aceptado entre los eruditos helenistas del siglo XIX y una estrategia para la visibilización de una *imago* homosexual³⁸. Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi fueron efectivamente ilustradores de lo arcádico como veremos más adelante; pudieron hacer uso de ello para subvertir los cánones sexuales y de género en una sociedad puritana y homófoba. De este modo las referencias griegas en el siglo XIX podían devenir en un aparato legitimador del deseo homosexual hacia los muchachos.

Las similitudes visuales y conceptuales entre los *Deutschrömer* y estos fotografías resulta más que evidente. Como se verá en la segunda parte de nuestro estudio, podremos encontrar tanto la pedagogía homosexual, a modo de apología al amor entre hombres y muchachos, como las referencias a lo clásico desde lo arcádico.

³⁶ Sobre todo en el Renacimiento y en el Romanticismo; otro ejemplo plástico lo encontramos en la obra *Et in Arcadia ego* (1638) de Nicolas Poussin.

³⁷ De ahora en adelante se lo mencionaremos como *arcadismo* o, en el contexto de los fotografías que estudiaremos, *coartada arcádica*.

³⁸ Como también veremos en el capítulo siguiente.

En primera instancia en el siglo XVIII, encontramos una figura clave dentro de la cuestión que abordamos: Johann Joachim Winckelmann. Éste arqueólogo e historiador del arte definió un espíritu helenista de retorno a las formas clásicas a partir de sus trabajos literarios, anticipando el movimiento neoclasicista. Junto con ello, el cuerpo del varón para Winckelmann devino en objeto de contemplación, devoción y sobretodo como un soporte de ideales clásicos. Con sus obras, Winckelmann pareció influenciar de manera directa sobre pensadores y escritores germanos como Lessing y Goethe³⁹, así como sobre las manifestaciones artísticas neoclásicas del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Dadas las pulsiones eróticas evidentes hacia el cuerpo del varón que pueden leerse en su trabajo, la obra winckelmaniana comenzó a delimitar una iconografía homoerótica y pederástica en torno al cuerpo del muchacho.

Durante el lapso de tiempo estudiado en el presente capítulo, hemos observado que las tierras germanas vieron eclosionar el neoclasicismo para pasar al romanticismo, dejando emerger el realismo y permitiéndose un esteticismo tardío a finales del siglo XIX. Todo este ambiente cultural permitió que surgiera una ciencia estética, conformando un sustrato para la creación de círculos sociales interesados en el arte y en la estética (sobretodo clásica). Como parte de ese interés en el mundo clásico se produjo un éxodo de artistas e intelectuales germanos a Italia. Más allá del *Gran Tour*, Roma y otras ciudades se convirtieron en *el lugar en el que había que estar* para todo aquel que sintiera interés por la cultura clásica. La península itálica, debido a su pasado romano, pudo surtir a los artistas germanos de posturas, ademanes y cuerpos desnudos no tan visibles, por lo general, en la Academia.

Anton Raphael Mengs y Asmus Jakob Carstens, siguiendo el clasicismo de Winckelmann y otros autores, fueron los que iniciaron el neoclasicismo alemán; desarrollado a caballo entre Alemania e Italia. Otros les siguieron hacia Roma como Bonaventura Genelli o Joseph Anton Koch, delineando ya los cambios del

³⁹ Y británicos como Walter Pater.

neoclasicismo al romanticismo y, sin embargo, con una fuerte impronta clasicista y de inspiración latina. Ya a mediados y finales del siglo XIX una nueva ola de artistas germanos, los llamados *Deutschrömer* (germanorromanos), entre las tendencias románticas y realistas, siguieron viajando a Italia en busca de la inspiración clásica con un espíritu definido como esteticista pero que, sin embargo, les llevó a conclusiones diferentes a las de los neoclásicos. En el caso de Hans von Marées su trabajo parecía anunciar los nuevos derroteros formales de la pintura germana del siglo XX.

Estos autores⁴⁰, dirigían su mirada hacia el idealismo en una época plena de realismo (la segunda mitad del siglo XIX). Idealismo que ya no sólo se articulaba de un modo intelectual, sino también formal, llevando el cuerpo humano a cierta abstracción y posibilitando la representación de cuerpos desnudos. Buscando que los cuerpos parecieran naturales pero sin caer en el naturalismo, los autores neoclásicos y también los *germanorromanos* pudieron representar cuerpos ideales y visibilizar el cuerpo adolescente del muchacho (e incluso del infante) en su desnudez; más allá de la desexualización del menor y de la patologización del homosexual y del pederasta de la que hablamos en el anterior capítulo. La gran fuente de poses, modelos y cuerpos clásicos parecían ofrecer la posibilidad de recodificar un lenguaje que, aparentemente, no definía un deseo eromenofílico.

Ello, unido al tema recurrente de la Arcadia, parecen definir a nuestro parecer una coartada arcádica para la representación del deseo eromenofílico y del cuerpo del muchacho desnudo en lo que viene siendo la conformación de una iconografía homoerótica y pederástica a finales del siglo XIX. Así, en los autores neoclásicos germanos y en los *Deutschrömer*, encontramos uno de los gérmenes procedimentales sobre los que basaron su producción los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi. Parece observarse un proceso que va de un pensamiento preneoclásico y neoclásico a una pintura y escultura neoclásicas o de

⁴⁰ Junto con los pintores británicos prerrafaelitas.

inspiración clásica hasta llegar a la definición de una coartada arcádica en la fotografía finisecular y de principios del siglo XX. Asimismo el éxodo⁴¹ hacia el pasado clásico pudo constituir una vía de escape ante la persecución del homosexual y del pederasta junto con la tendencia desexualizadora del menor; aparecía cierta posibilidad para la representación velada de los placeres y en concreto del muchacho adolescente desnudo bajo una mirada homoerótica y pederástica.



⁴¹ Éxodo dado tanto a nivel físico como a nivel meramente intelectual y estético.





3.2. Contexto cultural británico
entre el s. XVIII y principios del s. XX

Con el propósito de responder a la hipótesis planteada sobre la posible existencia de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al cuerpo adolescente del muchacho entre el s. XIX y principios del s. XX, hasta ahora hemos indagado cuales fueron las influencias históricas, socio-económicas y políticas que pudieron definir la especificidad del lapso temporal estudiado. Igualmente hemos abordado los antecedentes y el estado de los placeres entre el siglo XVIII, el siglo XIX y principios del siglo XX. Por último hemos realizado una contextualización cultural germana entre el siglo XVIII¹ y principios del XX. A partir de todo lo anterior estudiaremos en el presente apartado el contexto cultural británico entre el s. XVIII y principios del XX.

Como hemos visto el colonialismo, el progreso de las comunicaciones, la arqueología o la antropología, posibilitaron que se desarrollara un turismo (o emigración, según los casos) a través del cual el erudito o artista decimonónico europeo podía indagar de un modo directo sobre la cultura clásica mediterránea. Un proceso generalizado de desexualización y pedagogización del menor, junto a la convivencia entre la patologización del homosexual y del pederasta y la existencia de discursos reivindicativos en torno a la cuestión homosexual, definían un marco concreto en torno a los placeres y las sexualidades del siglo XIX y principios del XX.

Con respecto al contexto cultural germano entre el siglo XVIII y principios del XX hemos estudiado una serie de pensadores, literatos, pintores neoclásicos y artistas del grupo *Deutschrömer* que marcaban, en el contexto de un momento cultural ecléctico y diverso, una pulsión idealista. Frente al naturalismo social o a la nostalgia romántica, abordamos una serie de autores germanos que encontraron

¹ Volvemos a matizar que si estudiamos en los contextos históricos y culturales un lapso mayor de tiempo al de la vida de los fotógrafos es porque el siglo XVIII fue el momento en el que se gestaron muchas de las variables que determinaron la especificidad decimonónica y de principios del siglo XX. No podemos estudiar la conformación una iconografía en torno a lo fotográfico en el siglo XVIII, pues hasta principios del siglo XIX no se produjeron los descubrimientos que permitieron desarrollar el propio medio fotográfico.

una opción vital y cultural en el idealismo de corte clásico. Un éxodo cultural a Italia, con frecuencia a Roma, permitía a dichos autores investigar la cultura clásica de primera mano además de atender a los grandes maestros de la pintura (sobretudo renacentista). A través de volver la mirada hacia el pasado clásico y de abordar el tema pastoril-mitológico de la Arcadia de un modo recurrente, los artistas neoclásicos, y posteriormente los *germanorromanos*, se permitieron representar al muchacho desnudo. A través de la idealización formal del cuerpo y de la iconografía academicista del arte clásico en torno al cuerpo, el cuerpo del muchacho pudo representarse en una sociedad represiva para los deseos homosexuales y pederásticas; estrategia que pudieron utilizar también los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi.

Dada la importancia de los sucesos de carácter intelectual y cultural que acontecieron en el marco temporal estudiado, para nuestro tema y dado que dos de los fotógrafos estudiados son de origen germano, desarrollamos dicho capítulo. Sin embargo ninguno de los fotógrafos era británico: el hecho del presente capítulo responde más bien a la proliferación de un gusto clásico erudito en el siglo XVIII y XIX en Inglaterra. Si bien en el contexto alemán encontramos abundantes artistas que aborden dicho tema, en el contexto británico encontramos un mayor desarrollo literario.

Por ello abordaremos algunos autores concretos que desarrollaron una estética y un carácter neoclásico específicamente británico para la cuestión que nos ocupa. Al respecto trataremos también la cuestión del dandismo² como un aspecto de la idiosincrasia del lapso espacio-temporal estudiado; dado que frecuentemente aparece vinculado a los movimientos helenistas británicos. A continuación vinculamos los condicionamientos culturales y morales de una época victoriana con la creación de un helenismo post-neoclásico. De ahí se derivan los siguientes puntos donde veremos ejemplos de helenismo literario y helenismo artístico con respecto a

² Aunque nuestra intención no es hacer un estudio profundo sobre la cuestión del dandi, pues desbordaría en cualquier caso los límites de nuestra investigación.

la hipótesis planteada.

Con respecto al helenismo literario, y como configurador de un modo determinado de acercarse al pasado clásico que pudo influir sobre la conformación de una iconografía eromenofilia fotográfica, trataremos los estudios centrados en la cuestión clásica y en el Renacimiento de mano de Walter Pater y John Addington Symonds³. En lo que se refiere al helenismo artístico abordamos algunos autores como John Flaxman, Aubrey Beardsley o algunos componentes de la Escuela prerrafaelita⁴.

Por último trataremos el caso del pintor británico Henry Scott Tuke puesto que, encontrándose en el mismo marco temporal que todo lo anteriormente mencionado y coincidiendo con la producción fotográfica de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi, realizó una obra netamente homoerótica y pederástica donde visibilizaba el cuerpo del menor; sin embargo más allá de excusas o coartadas meramente clásicas.

Por ello debe entenderse este capítulo no como la base geográfica y cultural sobre la que se educan los fotógrafos estudiados en nuestro trabajo, sino como una delimitación necesaria para definir las improntas e influencias culturales con las que se pudieron interrelacionar el resto de autores del estudio. De este modo, tal y como ya hemos hecho en los capítulos anteriores, no abordamos la totalidad de las cuestiones culturales en el marco espacio-temporal delimitado, sino que concretamos nuestro interés en los hechos y personalidades de interés para nuestro estudio.

³ Si bien ya tratamos a este autor dentro del estado de los placeres en el contexto británico entre el siglo XVIII y principios del XX, ahora abordamos más concretamente sus pesquisas acerca de la cuestión clásica en las artes. Sin embargo, y dado la temática que estamos tratando y la hipótesis planteada, las producciones estudiadas estarán prácticamente siempre atravesadas por deseos y placeres como motores de la praxis artística.

⁴ En ese sentido el movimiento prerrafaelita (que abordaremos brevemente), no hizo especial hincapié en la cultura clásica a través del desnudo del muchacho, pero sí parecía compartir cierto espíritu idealista frente a los movimientos de realismo y vanguardia que se sucedían casi a la par.

3.2.1. Neoclasicismo y dandismo británico en el siglo XVIII y el siglo XIX

Antes de entrar a delimitar las manifestaciones clasicistas del siglo XIX, y con el objetivo de observar las posibles influencias que pudieron colaborar en la elaboración de una iconografía homoerótica y pederástica, dirigiremos nuestra mirada al siglo XVIII como el germen donde dichas tendencias se pudieron desarrollar. Fue el momento, al igual que en el resto de Europa, donde el neoclasicismo surgió; *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* se publicó en 1755 e *Historia del Arte en la Antigüedad* en 1763, si bien las obras winckelmannianas comenzaron a ejercer una influencia mayor en Gran Bretaña a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Fue en cambio a través de la arquitectura *palladiana* y *neopalladiana*⁵ como las formas clásicas se hallaban presentes en la Inglaterra del siglo XVIII. La potencia económica del país, el desarrollo de la arqueología tras los descubrimientos de Pompeya y Herculano⁶ y el coleccionismo inglés fueron puntos clave para que se produjera un renacimiento de lo clásico durante la Ilustración.

En ese contexto, y para el estudio que nos ocupa, encontramos de interés hacer un alto en un fenómeno que, si bien pudo producirse en otros países europeos como Francia, se concretó en el contexto británico: el *dandismo*. Y más concretamente la figura del dandi como paradigma cultural de la actitud de una época a caballo entre el neoclasicismo, el romanticismo y un helenismo tardío. Dicho movimiento, en el contexto estudiado, emerge principalmente en la Ilustración, coincide con el neoclasicismo, pero también comulga a la perfección con el romanticismo. A pesar de la aparente dificultad para delimitar los comienzos de dicho movimiento, o incluso si se puede llamar movimiento, encontramos referentes prototípicos de lo

⁵ Estilos arquitectónicos que derivan del arquitecto italiano Andrea Palladio (1508 – 1580). Éste estilo se desarrolló sobretodo tomando en cuenta conceptos pautados por Palladio y entre el siglo XVI y XVIII. De inspiración clásica, este tipo de arquitectura tuvo gran profusión en Gran Bretaña y fue determinante para la evolución de la arquitectura neoclásica.

⁶ Lo que produjo un masivo expolio de obras arqueológicas hacia los países europeos y anglosajones con más capital.

que entendemos como dandi en la Inglaterra de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Por ello no debe entenderse el dandismo como un movimiento suscrito de manera unívoca al neoclasicismo, dado que el margen de tiempo durante el que se desarrolló fue más amplio que el propio período neoclásico.

El dandi, en su eclecticismo, quizás pudo ser uno de los primeros movimientos contraculturales del paradigma moderno. Burgués o nuevo aristócrata, el o la dandi (Durán, 2010)⁷ mostraba un placer casi tan intenso por la moda y la estética como por el rechazo a su condición burguesa y las obligaciones que conlleva dicha situación. Dentro de las actitudes prototípicamente dandis, al parecer se contaba la rebeldía y para ellos/as triunfar en la vida podía suponer aceptar a una sociedad con la que no comulgaban. Su gusto por lo artístico y literario hizo que pudieran ser vehículos culturales del nuevo clasicismo dieciochesco y decimonónico. Asimismo, dada su actitud subversiva con la sociedad adulta heteronormativa, muchos de estos personajes mostraron actitudes públicas consideradas como infantiles, deshonestas o heréticas. En ese sentido es donde la figura del dandi británico podría arrojar cierta luz sobre las cuestiones abordadas en nuestra investigación y, en especial, con respecto a nuestra hipótesis. Muchas veces homosexuales o bisexuales declarados, algunos dandis cantaron a la belleza del varón y, también, del muchacho; de este modo pueden ser observados como antecedentes y/o contemporáneos a la conformación posterior de una iconografía homoerótica y pederástica en torno al cuerpo desnudo del muchacho a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Tal fue el caso de **William Beckford** (Fonthill Girad, 1759 – Bath, 1844), hijo de sir William Beckford, ex alcalde de Londres, y del cual heredó una extensa fortuna. Con ella comenzó la construcción de un gran palacio en Fonthill en 1796 donde se dedicó a la adquisición de manuscritos, facsímiles y libros, creando una de las

⁷ A pesar de que el dandismo se manifestó sobretodo entre hombres, no fue un movimiento exclusivo con respecto al sexo o al género. Sin bien, y dados los límites de nuestra investigación, abordaremos únicamente a figuras de dandis varones. Para una mayor profundización sobre mujeres dandis recomendamos la obra G. Durán, Gloria (2010): *Dandys y contrágenero*. Murcia: Cendeac

mayores bibliotecas privadas de su época. Su primera obra literaria, escrita con dieciocho años, fue *Memorias biográficas de pintores extraordinarios* (1780), donde hablaba cínicamente de la colección pictórica familiar dejando patente su desagrado al respecto. En lo que sería su primera crítica de arte, hablaba de cinco pintores como “oscuros personajes de la escuela renacentista flamenca que gozan del éxito gracias a las alabanzas de un público de gustos aburguesados y vulgares que aplaude, sobre todas las cosas, un realismo pictórico que Beckford, en su búsqueda de lo fantástico y lo sublime, no podía sino mirar con ironía”⁸.

Sin embargo la obra que nos interesa reseñar aquí es *Vathek. Cuento árabe* (1781), producida en el contexto de un gusto dieciochesco de corte orientalista⁹ y, como dijo Mallarmé en su prólogo a la obra de Beckford, matizada de un “remordimiento que se advierte a causa de crímenes vagos e imprecisos; las virginales languideces de la inocencia y la plegaria; la blasfemia, la maldad, la muchedumbre” (Mallarmé en Beckford [1985: 10]).

En *Vathek* se cuenta la historia de un califa que vende el alma al diablo, desencadenando dicha situación con numerosas narraciones de una vitalidad orgiástica polisexual. En concreto, y para el tema que nos ocupa en el presente estudio, podemos mencionar a Babalouk y sus prácticas sexuales. En lo que respecta a los placeres homoeróticos y pederásticos desde un punto de vista de la cultura neoclásica británica, éstas son algunas de las frases que pueden dar cuenta del amor hacia el adolescente patente en la novela:

⁸ PRIMO, Carlos (2008): *Memorias biográficas de pintores extraordinarios de William Beckford* [en línea] LETRAS LIBRES (09/2008) <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=13318>> [última consulta: 9 de marzo de 2011]

⁹ El *orientalismo* precedió al helenismo o, más bien, se mezcló con dicho movimiento en una búsqueda por lo exótico y antiguo. Con razón de las campañas napoleónicas por Egipto entre 1798 y 1799, el gusto francés fue abanderado del orientalismo y Eugène Delacroix su máximo oponente. Sin embargo dicha visión estética también fue compartida por otros países europeos, entre ellos Inglaterra.

Había arrebatado los cincuenta muchachitos que Vathek tuvo la impiedad de sacrificarle. Educaba a tan interesantes criaturas en nidos colocados por encima de las nubes, y él mismo habitaba un nido mayor que todos los demás reunidos [...] Se abandonó sin temor a las caricias de sus amiguitos; todos se reunieron en el nido del venerable Genio y, según sus deseos, besaron la lisa frente y los hermosos párpados de su nuevo compañero. Allí, alejado de las preocupaciones terrenales, de la brutalidad de los eunucos y de la inconstancia de las mujeres, halló su verdadero lugar [...] el Genio, en vez de colmar a sus pupilos de perecederas riquezas y vanos conocimientos, les gratificaba con el don de la perpetua infancia (Beckford, 1985: 108-109).

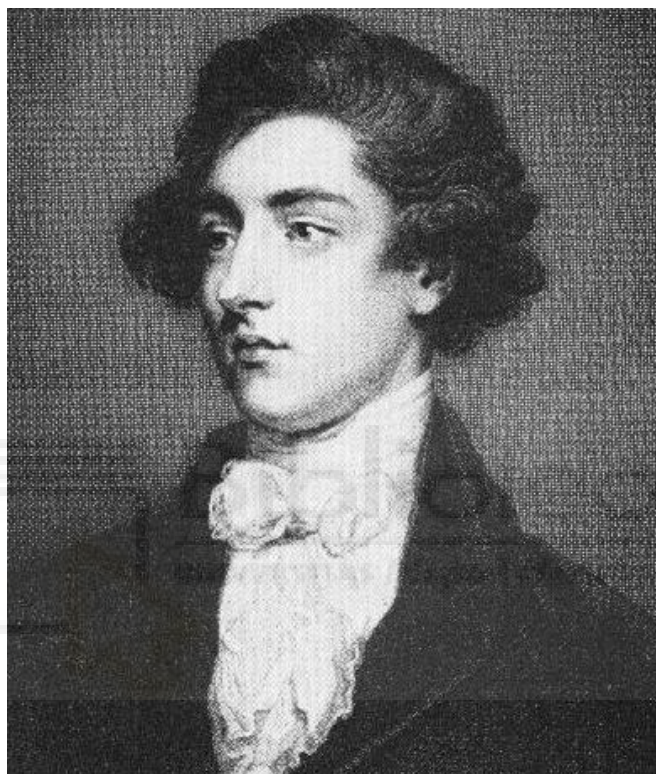


Fig. 1: Retrato de William Beckford. Anónimo

Como manifestación de su obra literaria y en calidad de dandi, la propia vida de Beckford se vio afectada por diferentes escándalos en cuanto a su carácter derrochador y a su comportamiento sexual. Tal cuestión era habitual observarla en otras personalidades dandis, si bien, y en el caso de Beckford, éste manifestó actitudes que podrían bien ser atributos propios de su personaje Vathek.

El dandismo parecía articularse como una *performance*, una pose o una máscara de desobediencia donde se daban abundantes *herejías* sexuales y de género con respecto al orden heterosexual normativo de la sociedad ilustrada. En el caso de Beckford fue abiertamente bisexual, se casó con una noble llamada Margaret Gordon y mantuvo un supuesto romance en 1778 con el pequeño conde de once años William Cortenay¹⁰ durante lo que pareció ser una espectacular fiesta de Navidad en la mansión de Beckford. Al parecer este suceso le reportó problemas con la ley y, aunque nunca fue probada la relación, a Beckford le valió el exilio. Se instaló en Suiza con su esposa, pero ésta murió al dar a luz. Dicha pérdida le llevó a entablar numerosos viajes por Europa y, aún siendo denostado por Inglaterra, volvió a su finca de Fonthill. Allí mandó construir una abadía de estilo neogótico al arquitecto William Chambers y siguió engrosando su colección de libros y obras de arte. El incidente con el pequeño William Corteney y la intervención jurídica correspondiente parecen corresponderse con cierto aspecto vital de Plüschow en el que fue acusado de *comportamiento deshonesto* con menores. Más allá de la anécdota biográfica, aportamos dicho dato en lo que a unos deseos y placeres eromenofílicos contextuales se refiere y a sus correspondientes efectos en una sociedad que no era permisiva con los mismos.

William Beckford, junto con **Beau Brummell** (Londres, 1778 – Caen, 1840), parecieron sentar un precedente a la moda dandi que se pudo desencadenar a partir de entonces en las primeras décadas del siglo XIX. La actividad del obrero o del hombre trabajador era perfectamente antitética ante el ideal dandi. Generalmente interpretado por hombres y mujeres aristócratas, en el devenir dandi el aburrimiento, el nihilismo y el exotismo parecían cobrar casi una categoría religiosa. Brummel al respecto encarnaba a un modelo de hombre elegante, culto, enamorado de la moda, de profusos modales, amanerado en ocasiones y que rompía con la brutalidad de la imagen del hombre viril.

¹⁰ Del que trataremos en este mismo apartado.

Brummell llegó a ser capitán del ejército británico, pero tras una gran herencia de su padre a los veintiún años, se entregó por completo a la vida social, a desarrollar su gusto estético, a comprar ropa y a relacionarse con la realeza. Encarnó la idea de un personaje hedonista que se negaba a trabajar bajo los preceptos de la sociedad de su momento y, finalmente tras perder su fortuna, tuvo que huir del país. Acabó muriendo sólo y pobre en un asilo de Caen¹¹.

Otro personaje a mencionar, y que aparece de modo transversal en la vida de Beckford, es **William Cortenay** (1768 – 1835), el pequeño conde que, al parecer, fue objeto de seducción del escritor. William Courtenay fue el noveno Jarl de Devon. Apodado por su familia como Kitty, William encarnó la figura del pequeño homosexual que no sólo hizo perder la cabeza de Beckford, sino que también resultó ser el amante de Lord Byron. Al parecer nunca se casó dada su clara orientación sexual. Pequeño seductor de dandis, éste personaje ofrece aspectos novedosos en torno a lo que se piensa como una relación donde existe abuso de poder: la relación pederástica. En este sentido, pese a que Beckford pagara o no por las sospechas infundadas que se tenían sobre su relación con el joven conde, éste último, dado su historial sexual precoz, se erigió como un posible modelo histórico del menor como tentador. No pareció existir una relación de dominación o poder entre señor y sirviente, entre aristócrata y proletario, sino que Kitty al parecer era una figura social como Beckford; un producto más del dandismo preromántico. Algo que compartían al respecto con la lógica adulto-menor de la pedagogía sexual griega, pero no, como veremos, con los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi; cuyos modelos pertenecían a una esfera social proletaria.

¹¹ Al respecto del fracaso, resulta reseñable el contraste de estos estetas británicos del siglo XVIII y siglo XIX con las personalidades de la cultura germana; mucho más comprometidas con el trabajo y la obra. El exceso, el hedonismo y la vida desenfrenada pareció demarcarse como un rasgo identificador de una parte de la cultura británica.



Fig. 2: Retrato de William Courtenay, alias Kitty. Anónimo

El valor simbólico de Kitty y de su relación con William Cortenay parece contrastar con la inocenciación del infante tras el nacimiento de la pedagogía moderna. El joven conde como personaje parecía encarnar algo similar a la figura de un *lolito*, un amante púber que se entrega sin oponer resistencia y se complace de una relación donde no existe abuso; la moral del momento resulta ser aquí el agente detonador para categorizar y juzgar dicha relación.

Con tal de observar el modo en el que dichas relaciones pederásticas pudieron importarse del modelo clásico y corresponderse con un placer eromenofílico, podríamos aquí encontrar un paralelismo con la relación que Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi entablaron con sus modelos. Por ejemplo, en el caso de Pancrazio Bucini, el supuesto amante y/o heredero de Gloeden, Nino Cesarini como amante del Conde Fersen¹² o el muchacho con el que al parecer Plüschow mantuvo relaciones sexuales, y cuya situación le provocó problemas legales. Todos estos personajes bien podrían encajar dentro de un modelo similar al de Kitty, un precursor del *lolo* contemporáneo, habiendo llevado a cabo relaciones sexuales transgeneracionales permisivas o bien podrían haber sido presas de un abuso o coacción (reflejo de una evidente diferencia en cuanto a posición social y patrimonio). Más allá de delimitar una aseveración prematura al respecto, consideramos de importancia mencionar el modelo de amante adolescente que supone William Cortenay para el imaginario simbólico y visual posterior; y el modo en que pudo repercutir o influir sobre la vida y obras de los fotógrafos que abordaremos más adelante.

El carácter dandi, libre y exacerbado de Beckford al parecer causó una gran influencia modélica en otro personaje como fue **Lord Byron** (Londres, 1788 – Messolonghi, 1824). Imagen prototípica del dandi, Lord Byron constituye uno de los principales poetas románticos cuya influencia se extendió inmediatamente hacia los literatos victorianos. Y al parecer su impronta no provenía solamente de su obra literaria, sino, casi a partes iguales, también de su actitud vital. Tuvo una existencia llena de aventuras amorosas¹³ que bien podía comenzar cuando su madre lo envía a ser educado por Mary Gray, una institutriz calvinista, quien además de darle a

¹² Si bien esta relación resulta tangencial, la abordaremos en el apartado sobre Guglielmo Plüschow. Al respecto el Conde Fersen encargó al fotógrafo que hiciera una serie de instantáneas de la pareja adolescente del conde, Nino Cesarini.

¹³ Más allá de un interés amarillista, hablar de la vida amorosa de los dandis tiene su sentido puesto que en la actitud dandi se encontraba presente un componente de escándalo y de hacer público lo privado. En su desafío de las convencionales relaciones heteronormativas, el dandi con su ejemplo ofrece diferentes maneras de acercarse al placer junto con nuevos modelos poliamorosos. *Hacer historia* personal del dandi y de su vida sexual tendría, por tanto, un carácter político.

conocer la Biblia, le inicia en el sexo. A partir de ese momento toda su biografía se encuentra llena de experiencias vitales convulsas donde el dinero entraba tan rápido como salía. Estudió en Cambridge y allí es donde comenzó a ser conocido por su carácter refinado, carismático y extravagante. Una vez agotado su presupuesto para seguir estudiando, acabó como amante de una prostituta en la calle Picadilly antes de volver con su madre. Tras años de dedicación a la poesía, afiliaciones políticas y numerosos viajes llenos de amantes de los dos sexos¹⁴, Byron publicó *Las peregrinaciones de Childe Harold* (1818). Fue en este extenso poema (que Lord Byron fue publicando durante cuatro años), donde se dibuja la figura del héroe byroniano: un (anti)héroe sofisticado, cultivado, lleno de carisma sexual, solitario y exiliado de las instituciones de poder¹⁵. Se esboza un alter ego de Byron donde, más que enseñar una parte de él, parece tratarse casi de su retrato biográfico y convertirse en el paradigma del dandi:

El dandysmo se convertirá de tal suerte en una buena estrategia para los artistas e intelectuales porque será esencialmente antiburgués. El dandy será independiente de todo valor, de toda presión, de toda utilidad para una sociedad cuya única prioridad es enriquecerse monetaria y materialmente. El dandy no trabajará, él existirá, y será suficiente su “existir” para justificar su paso por la tierra, aleccionando con su elegancia a las mentes más vulgares (...) La misteriosa estela de feminidad del dandy habrá de aparecer combinada con una fuerza masculina latente que existe sin querer salir a la superficie. Los dandys serán para Barbey los andróginos de la historia (Durán, 2001: 21).

Para el tema que nos ocupa en la presente investigación hemos creído conveniente una introducción superficial sobre la figura del dandi del siglo XVIII y XIX por la fuerte influencia que pudo causar entre la erudición helenista. Consideramos que dicho modelo pudo causar un efecto, sino directo, sí transversal, sobre los fotógrafos que estudiaremos más adelante. Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow pertenecían a familias poseedoras de títulos nobiliarios. Pero lejos de encajar en un

¹⁴ Entre ellos el que mantuvo con su hermanastra o con el muchacho William Cortenay.

¹⁵ El rastro del héroe byroniano se vio posteriormente reflejado en personajes como el Conde de Montecristo de Dumas o en el Stephen Dedalus de James Joyce, en su *Retrato del artista adolescente* (1915).

mundo burgués y aburrido para ellos, prefirieron buscar un verano perpetuo en las costas sicilianas. Rodeados de jóvenes trabajadores, éstos fotógrafos pudieron perfilar un modelo de hombre que no encaja con unos placeres que no eran propios de la época y que, por ello, busca su propio paraíso particular; a veces lleno de ciertas extravagancias. Y eso, según el punto de vista con el que se mire, puede definirlos como dandis.



3.2.2. Época victoriana y helenismo británico en el siglo XIX

Tras delinear brevemente el peso del dandismo británico a través del retrato de varios de sus protagonistas y su posible relación con Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi, ahora abordaremos el modo en el que la época victoriana en su especificidad, pudo influir sobre la creación de un helenismo británico en el siglo XIX y, por extensión, en la posible creación de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX. El hecho de haber tratado la cuestión victoriana como apartados diferenciados en dos capítulos diferentes de la presente investigación se corresponde con lo que consideramos una doble aplicación de sus preceptos: el *victorianismo* como desencadenante y/o inhibidor de placeres específicos y el *victorianismo* como uno de los desencadenantes del helenismo británico decimonónico¹⁶. Tras observar el modo en el que determinó una serie de placeres, o más bien la actitud que se tomaba hacia ellos, consideramos que tiene más sentido abordar aquí las características morales que pudieran propiciar una serie de actitudes y comportamientos culturales; como el caso de los círculos y cenáculos eruditos exclusivos para varones.

Durante la monarquía largamente ostentada por la reina Victoria, de prolífica vida, Reino Unido se convirtió en la potencia europea más estable y económicamente afianzada del siglo XIX. Colonialmente hablando el país tenía la capacidad logística para recorrer y dominar las comunicaciones marítimas, engrosando sus territorios con una basta colección de colonias¹⁷. Una red marítima consolidada facilitaba movimientos migratorios y, en ciertos momentos, casi empujaba a muchos británicos a salir de su patria para conocer nuevos mundos. Un desarrollo de la antropología y de la arqueología, junto con unas buenas redes marítimas y el establecimiento de colonias en el extranjero, permitía a muchos investigadores emprender largos viajes y establecer estancias continuadas en países fuera de

¹⁶ Éste último es el que nos ocupa en el presente apartado.

¹⁷ Siendo éstas tanto asentamientos de población británica como colonias de explotación.

Europa. Con el fin de desarrollar sus estudios etnográficos, con intención de establecer negocios o por un espíritu que se corresponde a un nuevo concepto de turismo burgués, el británico establecía redes con otros lugares; exportando su cultura fuera, pero también recibiendo, o casi *substrayendo*, la cultura de los pueblos colonizados¹⁸.

Setenta y cuatro años de reinado entre 1837 y 1901 dieron cabida a numerosos advenimientos sociales y políticos en Europa. Culturalmente hablando no podemos determinar una corriente concreta; de un clasicismo ya moribundo a un romanticismo pintoresco, pasando por el prerrafaelismo, el realismo y llegando a una tendencia simbolista, en cuanto a manifestaciones artísticas la época victoriana tan sólo puede ser analizada desde su eclecticismo. Durante esta época se fundaron importantes salas de exposiciones y museos como el *British Museum*, primero como biblioteca real en 1823 y después como exposición permanente de esculturas clásicas en 1882. Abre la *Tate Gallery* en 1897, dedicada al arte inglés y que posteriormente se convirtió en un museo contemporáneo. La *National Gallery* abrió en 1824 como la colección del banquero Angerstein. También apareció en 1896 la *Galería Nacional de Retratos*.

Tal y como se observó en el capítulo donde abordamos los antecedentes y estado de los placeres entre el siglo XVIII y principios del XX, la época victoriana definía asimismo un *victorianismo* conservador, austero, aparente y familiar. La moderación y el secreto se convirtieron en parte indispensable del dispositivo victoriano, donde las sexualidades y los placeres fuera del orden normativo parecía no tener cabida de un modo explícito. Y si lo tenían, debían ser cuidadosamente encerrados, disimulados. De este modo el carácter dandi o la explicitación del desnudo podían ser consideradas manifestaciones demasiado extremas. Y es precisamente en este contexto de silenciamiento y veladura de lo íntimo donde eclosionó un hecho

¹⁸ El expolio arqueológico no fue sino una materialización del hurto intelectual y cultural que los estados blancos llevaron a cabo durante este siglo.

peculiar que abría la vía, no sólo a la representación de cuerpos y sexualidades no legítimas para el orden heterosexual adulto, sino también a los movimientos de liberación homosexual: es el caso del nuevo *helenismo británico*¹⁹. De carácter erudito, su máxima manifestación se encontraba en el Cóllege de Oxford.

Como ya se introdujo en el anterior capítulo, el ideólogo alemán del neoclasicismo Johann Joachim Winckelmann despertó un gran interés por el arte antiguo, la arqueología y la historia del arte en el siglo XVIII. Para Walter Pater, “a pesar de haber vivido en el siglo XVIII, pertenece realmente en espíritu a un período muy anterior”(Pater, 1999: 21). Sus estudios, de algún modo, funcionaron de puente entre el Renacimiento (o incluso entre la época clásica) y un nuevo clasicismo victoriano²⁰. Sus influencias más notables se hicieron sentir en el contexto británico a partir de la segunda mitad del siglo XIX a través del desarrollo decimonónico de un gusto erudito por el arte, la poesía y la filosofía griegas entre los intelectuales ingleses de la época victoriana. Sin embargo el helenismo británico se caracterizó al parecer, y para la cuestión que nos ocupa, por una **exaltación del amor entre los hombres**.

Al respecto nos resulta paradójico que una sociedad familiar y de obligatoriedad heterosexual como la victoriana se albergaran tendencias intelectuales que cantaban las maravillas de una amistad masculina y un deseo homoerótico. Esta cuestión pudo darse probablemente porque se volcaron las miradas hacia los modos de hacer griegos; ya no sólo plásticos, sino también sociales y sexuales²¹. Tal y como vimos anteriormente se observa que en la sociedad griega existía un ideal de

¹⁹ Si bien, y frente a la *latinización germana* de la cultura clasicista del siglo XVIII y XIX a través del éxodo mediterráneo, el contexto británico parecía declarar una mayor inclinación hacia la cultura clásica griega.

²⁰ Como veremos en este mismo apartado.

²¹ Consideramos un tanto excluyente la nominación de *helenismo británico* puesto que la cultura latina quedaría excluida en lo que viene siendo más una vuelta a lo clásico de un modo genérico y no particular. Sin embargo, y en el caso que nos ocupa, el gusto inglés se inclinó preferentemente por lo griego (frente al germano) y especialmente por las relaciones pederásticas y/o pedagógicas de la Antigua Grecia. En ese sentido no utilizaremos la palabra latinización, pero sí de helenismo británico o helenismo en sentido genérico.

relación homoerótica y pederástica que se podía establecer entre un adulto erasta y un menor erómenos. Dichas relaciones debían terminar cuando el erómenos se convertía en adulto, siendo ese momento cuando el nuevo adulto tenía derecho a fijarse en un muchacho, pedir permiso a su padre y convertirse en su *erasta*; se trataba pues de una permisividad sexual regulada. Algo bien similar pudo suceder con una sociedad victoriana de obligatoriedad heterosexual; si bien no es el mismo caso dada la inviabilidad de los deseos de muchos hombres en tal situación, la exultación de la homosexualidad y pederastía griega podría, entre los círculos intelectuales, ofrecer una vía de escape privada (y entre círculos de varones), a la imagen pública del hombre victoriano (heterosexual y padre de familia). Junto a la homosociabilidad aceptada, las relación transgeneracional maestro-discípulo entrañaba un valor pedagógico que sin embargo podía encerrar deseos sexuales pederásticos (sublimados éstos por el valor cívico y espiritual de tal relación):

En el exquisito mundo de los *colleges* de Oxford y Cambridge se forjaba otra nostalgia imposible del arcadismo griego. Los escritos de W. Pater, J. Ruskin y O. Wilde, sobre todo, permitieron desarrollar un mediterraneísmo melancólico, para algunos críticos, enfermizo, que se difundiría ampliamente en toda la cultura literaria y plástica del fin de siglo (...) La exhibición corporal que se producía en la Antigüedad libremente, tan lejos del ascetismo cristiano, fue el elemento trascendental para traducir literaria y plásticamente la expresión de deseo con mucho menos ambages que los amores divinos de Zeus y Ganimedes (Reyero, 1999: 193).

Los autores que ahora abordaremos²² pudieron defender el *amor griego* porque con ello exaltaban la masculinidad, los valores viriles, el compañerismo y la amistad homosocial, contrarrestándose parte de la *teoría de la degeneración* y moralidad del siglo XVIII: la cual asociaba *afeminamiento* con la ruina y la decadencia del país. Así pues un resurgimiento de los valores griegos, que parecía enmascarar una incipiente cultura homosexual, podía devolver la virilidad al país tal y como lo hizo Esparta.

Que la referencia a Platón y al *amor griego* haya podido adquirir un papel de legitimación se

²² Un claro ejemplo germano lo tenemos en K. O. Müller

debe en gran parte a que era posible vincularla, ya con la idea de una procreación intelectual y, por tanto, de constitución de una élite intelectual y cultural que habría de deparar un renacimiento del país, ya con una exaltación de la *masculinidad*. En efecto, el elogio de la filosofía griega sólo pudo acceder al estatuto de contradiscurso porque permitía repudiar las acusaciones de *afeminamiento* o de decadencia tradicionalmente dirigidas a todo lo que evoca los amores entre hombres y cuyos esquemas se limitará a tomar la psiquiatría. Linda Dowling muestra el modo en que la categoría de *afeminado* (*effeminacy*), junto con las de corrupción y lujuria, está ligada, en numerosos textos filosóficos y políticos ingleses de los siglos XVII y XVIII, a la idea de ruina progresiva del país (Eribon, 2001: 224).

Resultará conveniente recordar, en este punto, la situación política internacional que señalaba a Inglaterra como a una potencia mundial con el supuesto derecho para expoliar innumerables piezas arqueológicas griegas. De un modo u otro en el siglo XIX los británicos se acercaron a la cultura clásica a través de la investigación histórica, de la recreación romántica, del comercio de antigüedades, de la exhibición arqueológica, de la poesía o del arte plástico. Para Mondimore “los británicos se consideraban a sí mismos descendientes espirituales y herederos naturales de los creadores de la cultura occidental” (Mondimore, 1998: 65). Así pues la Inglaterra victoriana, en sus vicisitudes morales con respecto al cuerpo y a la sexualidad, pudo constituirse como uno de los puntales para entender el surgimiento de una cultura homosexual donde el muchacho, el adolescente en su desnudez, era idolatrado por hombres adultos. En ese sentido el contexto cultural británico pudo constituirse como un campo de influencias para el desarrollo de una iconografía eromenofílica que pudo generar su equivalente fotográfico a través de la producción artística de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi. Bien a través de estudios sobre la cultura clásica, bien a través del estudio de sus *revivalismos*, bien a través del comercio y gestión cultural de la arqueología o bien a través del interés de los autores británicos por coleccionar obra de los tres fotógrafos²³, podemos encontrar relaciones que pudieron establecerse entre un contexto y el otro.

²³ Como Oscar Wilde que al parecer visitó y compró obra en Taormina a Wilhelm von Gloeden.

3.2.3. Helenismo literario en el contexto británico del siglo XIX y sublimación estética de lo pederástico

Hasta ahora en el presente apartado hemos estudiado el dandismo británico y matizado como el victorianismo manifiesta una vertiente helenista que se manifiesta, de un modo social, a través de la inspiración clásica homosocial y de la exaltación de la amistad entre los hombres. Dicha apología sin embargo podía adoptar una categoría masculinista evidente o un homoerotismo velado; al respecto nos enfocaremos más en la segunda categoría puesto que podría mostrar una importante influencia en lo que a la creación de una iconografía eromenofílica fotográfica se refiere. Con tal de ejemplificar esta cuestión, en el presente punto veremos los casos de helenismo literario británico que parecen abordar el homoerotismo y la pederastia, pero a través de una sublimación estética e intelectual como una forma de eromenofilia que pudo darse previamente a la de los fotógrafos que estudiaremos más adelante. La época victoriana fue muy prolífica y extensa en su literatura que, al igual que cualquier otra manifestación cultural de la época, fue diversa. Con ello encontramos que la mayor carga de clasicismo finisecular se encuentra en su literatura. Y no sólo eso, sino que dicha literatura obtuvo éxito fuera de las fronteras inglesas, pudiendo influir a otros autores del resto del globo y contagiándolos de un amor hacia lo griego desde los parámetros británicos.

Tras el romanticismo, y ya dentro del decadentismo helenista de finales del XIX, nos encontramos con **Walter Pater** (Londres, 1839 - Oxford, 1894) uno de los mayores ideólogos, iniciadores y transmisores del helenismo inglés a través de sus obras²⁴. Hijo de la burguesía, su padre era médico y él, el segundo de cuatro hijos. Estudió primaria en la King's School de Cambridge y secundaria en el Queen's College de Oxford donde tuvo como profesor a John Ruskin²⁵. Cuando contaba con veinte años, se graduó en Alemania en Humanidades Literarias pero vinculado

²⁴ Influyendo posteriormente en Oscar Wilde.

²⁵ Con quien no compartía su visión moralizante de la estética.

como profesor a la Universidad de Oxford; allí uno de sus alumnos fue Oscar Wilde. Formó parte del llamado *Cóllege de Oxford*, una prestigiosa comunidad universitaria donde sus miembros tenían que ser obligatoriamente varones, y de los cenáculos que se celebraban en dicha universidad; dato idiosincrásico que definía la erudición del hombre victoriano como hemos comentado anteriormente.

Dos obras suyas fueron al parecer determinantes para fijar el espíritu de dicha época. De un lado la novela *Mario El Epicúreo* (1885) y de otro lado *Renacimiento* (1873). En la primera se narra la vida del joven romano Mario y de su evolución vital a través de la filosofía y la espiritualidad²⁶. De los espíritus lares y guardianes de la familia, pasando por la filosofía epicúrea o la estoica, el viaje intelectual de Mario se convirtió en el viaje interior modélico para muchos autores del decadentismo victoriano. Incluso se ha llegado a considerar esta novela como el punto de partida del *esteticismo* (Oliphant, 2008)²⁷, movimiento inglés que se consideró paralelo al simbolismo y al decadentismo francés, y que prefijaba en el arte el valor de la belleza por encima de todo, incluso de la moralidad.

Junto a *Mario el Epicúreo*, Walter Pater con anterioridad realizó un extenso estudio sobre arte renacentista, cristalizando en su obra *El renacimiento. Estudios sobre arte y poesía* (1873). Ésta se reeditó varias veces constituyendo un éxito para la época y una fuente de inspiración para otros estetas decimonónicos como Oscar Wilde. Para el caso que nos ocupa, Pater abordó también la cuestión de la belleza dentro de la cultura griega. Si bien podría entenderse cierto homoerotismo en su discurso, éste aparece tamizado a través de una sublimación constante del deseo:

Un aire delicado, que *exalta su propia ligereza y dulzura* para los sentidos, los aspectos más hermosos de la naturaleza, la más fina arcilla para modelar los cuerpos de los hombres, un primoroso esculpido del rostro humano: he aquí las felices circunstancias entre las que los

²⁶ Al parecer dicha novela tenía connotaciones autobiográficas, por lo que coexisten historia por un lado y aspiraciones personales del propio Pater por otro.

²⁷ Si bien no tiene porque ser sinónimo a helenismo, fue coincidente con éste en numerosas ocasiones. Así un gusto esteta y un gusto helénico podían, y con frecuencia lo hacían, coincidir en la obra de un mismo autor.

griegos nacieron. La belleza, como el genio, se convierte en una distinción o señal de nobleza (...) Ningún pueblo ha amado tanto la belleza como los griegos –dice Winckelmann- (...) Parece que incluso llegó a fomentarse la procreación de niños de gran hermosura mediante el ofrecimiento de premios. Tenemos constancia de que se celebraban concursos de belleza, instituidos en la Antigüedad por Quípselos, rey de Arcadia, a orillas del río Alceo. Asimismo, en la fiesta de Apolo de Filea se ofrecía un premio al joven que se mostrara más diestro al besar, según dictaminaba un árbitro (Pater, 1999: 203-204).

La pasión griega de Pater nos permite encontrar en su estilo literario numerosas citas a textos latinos y sobretodo griegos; todos ellos transcritos literalmente a través de la peculiaridad de los caracteres helenos²⁸. El interés que despertó lo helénico en Walter Pater le hizo dedicarle a Winckelmann un ensayo a modo de apéndice en su *Renacimiento*. Alababa su labor y su martirizada vida, siempre escapando de un destino académico que no le era propio²⁹. Asimismo también leerá a Winckelmann a través de las críticas de arte que hace Goethe sobre este personaje³⁰. Es en dicho capítulo donde más se pueden leer, en ocasiones entre líneas y cuando no, de un modo explícito, ese refinado deseo que suscitaba lo griego entre ciertos hombres y del que Pater parecía partícipe. Al respecto de la escultura comenta lo siguiente:

La escultura griega se ocupa casi exclusivamente de la juventud, y el modelado de los cuerpos parece haberse detenido entre el crecimiento y la plenitud; mas todo ello sin excesivo énfasis, pues la transición de una curva a otra es tan delicada y esquiva que Winckelmann la compara a un mar en calma que, aunque sabemos se halla en continuo movimiento, sólo inspira en nosotros sensación de reposo. De este modo, intenta reflejar esa edad en la que tan difícil resulta determinar con exactitud el grado de desarrollo. Si únicamente pudiéramos salvar una muestra del arte griego de la ruina, es posible que de la hermosa comitiva de las panateneas eligiéramos esa fila de jóvenes jinetes, con sus miradas al frente, sus labios tensos y arrogantes, sus riendas bien sujetas, sus cuerpos prestos a obedecer órdenes [...] Tenemos la impresión de que todas las figuras acaban de despertar y adivinamos la imagen de un niño cuyo sueño acaba de ser perturbado (Pater, 1999: 212).

En la medida en que comenta a Winckelmann, Pater deja entrever el sentido de la

²⁸ Demostrando asimismo un interés literario idiosincrásico por el alfabeto griego.

²⁹ Quedando constancia del efecto e influencia que podía causar en los círculos británicos helenistas la figura del alemán.

³⁰ Para Pater, Goethe es el paradigma de la confluencia y templanza de dos espíritus en la misma época: lo romántico y lo heleno. El mismo Goethe atribuirá su amor por el mundo antiguo a las lecturas que había hecho de Winckelmann.

belleza, siempre juvenil, que buscaba idealizar el arte griego; pero también, y como relectura de lo clásico a través de otros autores, se observa el gusto británico por lo helénico a través un aparente deseo contenido que más se puede acercar a la visión ideal de Platón o al último Sócrates que abogaba por una pederastia casta. De ahí se puede entrever de sus textos en la influencia para la creación de un héroe, o antihéroe, victoriano tal como era Dorian Gray de Wilde, siempre joven, seductor y dandi. Ese joven griego (*helenizado* o *latinizado*) parece asimismo definir uno de los ideales que pudieron buscar Gloeden, Plüschow y Galdi entre los cuerpos de los sicilianos y romanos adolescentes.

Todos estos efectos se unen en el *Adorante* del museo de Berlín, un joven que, tras haber ganado el premio al mejor luchador, eleva las manos hacia el cielo para agradecer a los dioses su victoria. Fresca y bien definida, es la imagen de un hombre despertando del sueño de la naturaleza, y su brillante luz no ha sido contaminada por otras experiencias (Pater, 1999: 212-213).

Cuando Pater lleva a cabo sus descripciones de la vida griega en Renacimiento, resulta de interés recalcar la imagen de un hombre joven, en ocasiones un adolescente, que ha ganado y que no ha sido mancillado por otras experiencias. Para él, “la sensualidad helena, por esta razón, no perturba la conciencia: desconoce el sentido del pudor y resulta infantil” (Pater, 1999: 216). En este caso Pater parece defender unos placeres pederásticos desde el paradigma griego, una sexualidad previa a los dispositivos moralizadores y que pudieron ver corrupción en ello: el proceso cristiano de demonización del cuerpo, el proceso pedagógico de persecución antionanista y el proceso psicopatologizador de la psiquiatría decimonónica deudora de la teoría de la degeneración.

Pater de algún modo parece legitimar la mirada homoerótica y pederástica a través de estos procesos y sobretudo a través de una estrategia que la pedagogización del siglo XVIII ya había esgrimido en otra dirección: la desexualización del menor. O lo que sería lo mismo, la *inocenciación*. Dicho proceso pedagógico, originó una ciencia

que hacía devenir al niño como un *otro* sujeto al control de la autoridad adulta; un dispositivo necesario para mantener el orden adulto-menor. En el caso de Pater y en el del resto de helenistas del XIX, parecía tener paradójicamente la función contraria: a través de la inocencia se generaba una moda artística con una visión homoerótica del cuerpo del adolescente. De este modo Pater y otros literatos, poetas, artistas y fotógrafos de la época pudieron encontrar al parecer una sutil línea de acción a través de la cual destilar y expresar enmascaradamente sus deseos más profundos. En ese sentido es importante entrever como en un contexto tan vigilante como el victoriano, parece dibujarse la estrategia o la coartada arcádica para comenzar a representar el cuerpo desnudo del muchacho adolescente. Cuestión que pudo desarrollarse fotográficamente a finales del siglo XIX tomando como inspiración a los autores del helenismo británico junto con los artistas clasicistas germanos y conformando así una iconografía homoerótica y pederástica en torno al cuerpo del muchacho desnudo³¹.

Precisamente a través de la noción pateriana de lo joven como puro e incontaminado parecían acallarse en parte las voces de la moralidad victoriana en cuanto a la cuestión corporal. Sin embargo no todo parecía tan sencillo, dándose puntos encontrados: el conservadurismo británico de la prensa y la crítica fue duro con el trabajo de Pater, al dejar éste entrever en sus textos algunas ideas que no comulgaban con el cristianismo. Por ejemplo el hecho de decir cosas como que “el final no es el fruto de la experiencia, sino la experiencia en sí misma” (Pater citado por Oliphant [2008]), rechazaba intrínsecamente en una vida eterna promulgada por la religión católica frente a la defensa de un hedonismo vitalista; más acorde este último con la actitud helena (López Cortés, 2007).

Otro de los primeros intelectuales con gran influencia en la Inglaterra de finales del siglo XIX, fue **John Addington Symonds** (Bristol, 1840 – Roma, 1893), un

³¹Lo cual desarrollaremos más ampliamente en el siguiente capítulo.

teórico clasicista. Más allá de *Un problema de ética griega* y *Un problema de ética moderna*³², en lo que a ensayo histórico se refiere su obra magna fue la extensa colección de siete volúmenes *Renacimiento en Italia*, escrita entre 1875 y 1886. Por ello abordamos ahora como este trabajo pudo influir en la definición de un helenismo británico literario y, con ello, en la definición de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo. En esta obra Symonds realizó un estudio de la arquitectura, escultura y pintura renacentistas y de su carácter cultural en general. Dante, Petrarca y Boccaccio eran para Symonds los autores que prepararon el terreno para el advenimiento renacentista italiano y, más concretamente, para una “energía intelectual, la eclosión espontánea de la inteligencia”(Symonds, 1977: 12); cuestión que parecía definir la búsqueda del Renacimiento tras siglos de reclusión humana a las faldas de Dios.

Comenzando su estudio, en el primer libro *La época de los déspotas*, Symonds nos introduce a través de una aproximación etimológica a la palabra Renacimiento. Ya aquí parecen adivinarse las intenciones y sentimientos de ese nuevo helenismo que se recreaba entre los ingleses:

La palabra Renacimiento ha adquirido, en estos últimos años, un significado más amplio que el término inglés equivalente de Revival of Learning (renacer de la cultura) (...) Aunque sea posible trazar ciertos límites a esta época de transición, no podemos señalar fechas fijas para indicar que el movimiento renacentista se llevó a cabo entre tal y tal año, exactamente (...) la verdad es que, en ciertos aspectos, vivimos todavía en pleno Renacimiento. El ciclo no se ha cerrado aún. La nueva vida es nuestra propia vida, y sigue progresando (Symonds, 1977: 12).

Ésta declaración parece coincidir con un sentimiento británico de pertenencia y descendencia directa de la cultura clásica (Mondimore, 1998: 65). Encontramos así en Symonds la idea de que el Renacimiento italiano se sigue perpetuando en el carácter cultural de su contemporánea Inglaterra; como si nunca se hubiera salido

³² Obras que ya abordamos en el capítulo anterior en relación al estado de los placeres entre el siglo XVIII y principios del XIX.

de dicho episodio histórico³³. En el libro *Las Bellas Artes* de la colección *Renacimiento*, Symonds observa asimismo como en esta época parece cristalizar lo mejor del cristianismo y del paganismo, haciéndose evidente una fuerte carga homoerótica³⁴:

En todos los movimientos del Renacimiento se percibe, con la mayor sinceridad y la mayor fe, un retorno a la gloria y la alegría de la naturaleza, lo mismo en el mundo exterior que en el alma del hombre (...) es maravilloso ver como se mezclan y combinan en este proceso las fuerzas viejas y las jóvenes. Los dioses antiguos prestaron parte de su encanto a la mitología cristiana y proyectaron el resplandor de su belleza sobre santos que murieron abjurando de ellos. El San Sebastián de Sodoma no es sino la figura de Jacinto o de Hilas, con el cuerpo asaetado por las flechas, lo que hace que el dolor y el martirio añadan nuevos encantos a la poesía de su juventud. El San Juan de Leonardo es un Fauno coronado de yedra y con la risa en la cara, en cuyos labios la palabra *arrepentimiento* sería una alegre paradoja (...) Qué exquisita y sutil fragancia se despedía de estas flores aparentemente distintas, al mezclarse y fundirse, cómo la exaltada sensibilidad de los cristianos venía a añadirse, así, a la clara y radiante imaginación de los griegos y cómo la franca sensualidad pagana dio cuerpo y plenitud a las ánimas fantasmales de una fe ascética, sigue siendo un milagro para quienes, como el maestro Leonardo, gustan de escrutar los secretos de las naturalezas mellizas y de las nobles gracias. Para muchos, es éste un misterio repelente, ante el que retroceden con repugnancia, como ante el Hermafrodita. Éstos encontrarán siempre algo de deplorable en el arte del Renacimiento (Symonds, 1977: 679-680).

Además de su faceta como historiador del arte en *Renacimiento en Italia*, Symonds se desarrolló literariamente en otros campos como la poesía, el ensayo o la crítica literaria. Entre otros méritos, resultaron influyentes para su tiempo las traducciones del italiano que hizo de la poesía de Miguel Ángel³⁵. Sin embargo fueron sus investigaciones sobre la homosexualidad³⁶ las que acabaron relacionando de un modo sistemático el Renacimiento y el gusto clásico helenista con lo homoerótico y pederástico; “otros clásicos victorianos encubrieron o ignoraron las referencias de Platón Aristófanes, Jerofontes y otros a la homosexualidad, pero Symonds empezó a examinar sistemáticamente estas referencias” (Mondimore, 1998: 66)³⁷.

³³ En realidad esta hipérbole parece más encajar con el sentimiento de muchos eruditos helenos que con un hecho contrastado.

³⁴ Véase por ejemplo la referencia no explícita a San Sebastián, icono de la imaginería homosexual.

³⁵ Obra antes prácticamente desconocida para el público inglés. Pater también dedicó un capítulo de su obra sobre el Renacimiento a la obra poética de Miguel Ángel.

³⁶ Cuestión que abordamos en el capítulo anterior.

³⁷ Symonds al parecer fue heredero directo del pensador y economista John Stuart Mill (Londres, 1806 – Aviñón, 1873), sobretudo a través de su obra *On liberty* (1859), un canto a la libertad de expresión.

Sin embargo Symonds, y a pesar de esgrimir en sus obras un discurso que podríamos denominar como *homosexual*, tuvo una vida conflictiva con respecto a su propia libertad. Se casó, tuvo tres hijos y su realidad homosexual no fue desvelada hasta tres años después de su muerte a través de una carta donde declaraba:

Quería suministrar material al psicólogo ético y al estudiante de patología mental haciendo el retrato de un hombre sin talentos viles, sin depravación anormal, cuya vida se ha visto enredada desde el principio hasta el final por la pasión natural e instintiva, saludable en su caso particular, pero morbosa y abominable desde el punto de vista de la sociedad en la que vive: su firme pasión por el sexo masculino (Symonds citado por Mondimore [1998: 62])³⁸.

Symonds, que creció sin privaciones y dentro de una familia burguesa, fue educado en Harrow y después en Oxford. Allí al parecer no pudo escapar de una *homosexualidad habitual*, estandarizada como comportamiento homosocial entre los jóvenes. Pero para Symonds éstas conductas sexuales resultaban deplorables: “deportes de chicos desnudos juntos en la cama. [...] La bestialidad de la lascivia de los muchachos daba náuseas por su brutalidad y me ofendía con vulgaridad” (Symonds citado por Mondimore [1998: 94-96]). A través de éstas palabras nos podemos hacer una idea de hasta que punto se daba una cierta *pedagogía homosexual* en las alcobas exclusivamente masculinas de Oxford. El joven Symonds, al contrario, parecía querer descubrir el amor griego en la lectura de obras como *La Ilíada* o el *Fedro* de Platón³⁹.

Stuart Mill, que se crió entre libros de filosofía griega, elaboró nuevos conceptos para la época entorno a la idea de la autogestión del poder individual (Eribon, 2001).

³⁸ *Memoirs of John Addington Symonds*, Symonds edición a cargo de Phyllis Grosskurth, Random House, Nueva York, 1984. Citada por MONDIMORE, op. cit. pág. 62

³⁹ Más allá de sus pasiones literarias, Symonds tuvo varios enamoramientos que no llegaron a cuajar. Con problemas de salud que atribuía a la frustración sexual que arrastraba, se casó con una mujer por recomendación de un médico (lo cual encajaba con una visión psicopatológica de los placeres no normativos). Dicha situación, que no calmó un deseo al que consideraba imposible de vivir abiertamente en aquella época, derivó en una doble vida: amistades homosexuales, amantes, chaperos y, por otro lado, la vida heterosexual familiar normativa y victoriana. Sobre los treinta años dejó de vivir junto a su esposa y se volvió a amparar en la literatura griega, definiendo su pensamiento ético.



Fig. 3: John Addington Symonds, 1889. Walt Whitman

Dichos estudios derivaron en su obra *Un problema de ética griega* (publicada en privado en 1883), donde su autor legitima el deseo homosexual a través del ejemplo griego:

Symonds subraya los elementos intelectuales, pedagógicos y atléticos de *paidierastia*, el nombre griego utilizado para denominar las relaciones entre erómenos y erastes, y el elemento estético más que el erótico, pero también menciona la existencia de los burdeles y de la prostitución masculinos. Sólo dedica tres páginas al erotismo entre lesbianas, y concluye que los griegos “no desarrollaron ni honraron el amor de las mujeres por las mujeres” (Mondimore, 1998: 66).

En el texto estableció también una diferencia entre un *amor noble*, de carácter espiritual y viril frente a un *amor vulgar*, carnal, meramente lujurioso. Ésta apreciación entroncaba con sus experiencias personales y su rechazo ante los juegos masturbatorios en los tiempos de Oxford. Ambas formas de amor se aplicaban por igual a homosexualidad y pederastia, prácticas que, como sabemos, aparecían inextricablemente enlazadas en la Antigua Grecia⁴⁰. De acuerdo a una lógica sublimadora victoriana, reivindicó el amor noble y unido a su origen marcial, militar y espartano; idea de homosociabilidad que combinaba con la idea de una nueva masculinidad que pudiera salvar al país, dignificándolo⁴¹. Sin embargo esta idea encerraba cierta paradoja:

La legitimación de la homosexualidad por el redescubrimiento de la virilidad antigua es solidaria de una reafirmación vehemente de todos los valores del discurso homófobo contra la pasividad, la compasión, el afeminamiento, e incluso contra la degradación que la sexualidad impone a la pureza del ideal (Eribon, 2001: 229).

Por miedo a posibles represalias, su escrito no fue publicado masivamente mientras Symonds vivía; no tuvo mayor repercusión más allá de algunas copias para algunos amigos y así pudo seguir conservando cierta intimidad al respecto de su condición sexual. Pero más allá de los deseos, explícitos o no, del propio autor, sus obras parecían hallarse cargadas de señales y referencias al homoerotismo y a la

⁴⁰ Pero moral y médicamente perseguidas en el siglo XIX.

⁴¹ Cuestión que entroncaba con el espíritu nacionalista del romanticismo.

pederastía, constituyendo la obra de Symonds una pieza clave para la conformación británica de un deseo y un espíritu eromenofílico a finales del siglo XIX; aunque visto desde los parámetros victorianos de la sublimación del deseo, la homosociabilidad y la exaltada relación pedagógica del maestro con su discípulo⁴². El helenismo británico del siglo XIX tomó precisamente dicho nombre de la influencia griega no en las formas plásticas, sino más bien en la idealización del cuerpo y de las relaciones entre hombres. O más bien entre hombres y muchachos: el encuentro entre el *erasta* y el *erómenos* parece perfilarse como la relación pedagógica y espiritual por excelencia entre los *helenos* británicos.

Si leemos a los literatos de las islas británicas observamos que el ideal del maestro, para la Inglaterra victoriana, tenía una fuerte inspiración en los filósofos griegos y en las relaciones entre *erastas* y *erómenos*. El concepto de iniciación, de hecho, adquirirá un valor casi sagrado como el resto de ideales griegos en torno a la representación del hombre y su ontología:

Las relaciones homosexuales transgeneracionales (entre individuos de diferentes grupos de edad) eran entendidos como imbuidas de sentido pedagógico, y en ello se veía su utilidad social. El apego romántico a un hombre mayor que él, y la admiración que desarrollaba por él, hacían que el *paidós* adquiriera virtudes masculinas (generalmente de carácter marcial, como lealtad, espíritu de sacrificio, camaradería, etc.) (Herrero Brasas, 2001: 111-112).

No resulta extraño que tanto Symonds, como Pater o Beckford (como posibles *erastas* contemporáneos) encontrarán en el adolescente, en el muchacho, la fuente de su deseo, la expresión máxima de la amistad o el soporte para altos valores. No consideramos que en el contexto estudiado se tratase siempre de un deseo pederástico tal y como lo entendemos hoy día⁴³, sino que más bien la versión victoriana del *erasta-erómenos* pudiera basarse en una relación transgeneracional amplia; relación donde los saberes (fueran morales o lúbricos) se transmitían dentro

⁴² Al respecto el helenismo y esteticismo británicos del siglo XIX como movimientos decadentes, parecen enlazar con el decadentismo discursivo de Sócrates frente a la pederastía griega.

⁴³ Focalizado hacia un menor de edad.

del círculo hermético de la camaradería entre hombres.

Al respecto una de las máximas expresiones de la homosociabilidad victoriana la encontramos en **Oscar Wilde**⁴⁴ (Dublín, 1854 – París, 1900). Hijo de intelectuales dublineses, tuvo una educación de alto nivel, mostrando sus habilidades literarias a temprana edad. Embebido del clasicismo y del esteticismo victoriano, Wilde se convirtió en un discípulo, un *erómenos* destacado de Oxford. Primero estudió en la Trinity College de Dublín donde destacó por sus estudios de poesía griega; colaborando en la investigación de su tutor J.P. Mahaffy. Gracias a una beca pudo ingresar en el Magdalen College de Oxford y entre 1874 y 1878 continuó sus estudios, tuvo como tutores a Walter Pater y John Ruskin, obtuvo algún premio literario universitario y comenzó a llamar la atención en los círculos culturales británicos por su carácter excéntrico y dandi. En 1884 Wilde, tras un desengaño amoroso, se casó con Constance Lloyd y tuvo dos hijos durante su matrimonio. Dicho matrimonio perduró hasta el escándalo de su procesamiento posterior⁴⁵.

Oscar Wilde se entregó toda su vida a una producción literaria diversa entre las que se cuentan diversas obras de teatro, numerosos artículos periodísticos y de crítica literaria, poemas, ensayos, cuentos y su única novela: *El retrato de Dorian Gray* (1891). Controvertida en su aparición, en esta obra se maduran y explicitan las actitudes vitales del propio Wilde: el hedonismo y el esteticismo. Se puede observar el rastro de lo dandi, de la extravagancia, del preciosismo, pero también del arcadismo y del clasicismo decimonónico⁴⁶. En sus páginas se encuentran numerosas referencias a lo árabe y a lo clásico, impregnadas de un continuo homoerotismo. En lo concerniente al esteticismo, Wilde parecía abanderar una llamada del *arte por el arte* como otro

⁴⁴ Autor al que tratamos en el anterior capítulo como protagonista de un famoso juicio protagonizado por él. Ahora abordamos la relación entre su producción literaria y el desarrollo de un pensamiento helenista británico.

⁴⁵ Este juicio, junto con el matrimonio heterosexual de Wilde con Constance, no hace sino confirmar el proceder casi inmutable al que tuvieron que someterse numerosos homosexuales durante la época. Un matrimonio público heterosexual y una vida llena de encuentros homosexuales privados es el ejemplo vital al que han tenido que recurrir y al que aún hoy recurren muchos homosexuales para poder dar una salida a sus deseos en una sociedad de heterosexualidad obligatoria.

⁴⁶ Dentro de la novela el personaje Lord Henry parece encarnar dichas cualidades.

rasgo de la actitud dandi (G. Durán, 2010). Por ello encontraremos numerosas críticas a la burguesía que pretenden siempre optimizar lo bello y el arte mismo como estrategia de legitimación social. Al respecto y en el caso de Wilde el clasicismo resulta podría haberse articulado como una estratagema de perpetuación homoerótica. Juntos, hedonismo y esteticismo, definen uno de los puntos clave de *El Retrato de Dorian Gray*: el culto a la juventud y a la belleza del muchacho.

El joven Dorian protagonista de la historia y por el que el pintor Basil y Lord Henry parecen soñar, se convierte en modelo para un retrato de Basil. A través de un ardid mágico de procedencia oculta, cuando Dorian rechaza a Sybil, su prometida, parece que los años ya no pasan por él. Al contrario, el retrato realizado por Basil será el que vaya plasmando el paso del tiempo, la fealdad y los pecados que lleve a cabo. Dorian mantendrá la belleza y la juventud mientras se entrega a todo tipo de vicios. De este modo, Wilde canta a la juventud y a su belleza, despreciando el paso del tiempo como la corruptibilidad de lo bello en el cuerpo. Sin embargo se encuentra cierta ambivalencia en la novela, pues donde hay belleza resulta haber también vicio y de algún modo queda un rastro de moralidad en el mensaje de Wilde; de endeudamiento con el placer. En ese sentido volvemos a encontrar relación entre la literatura helenista decimonónica y el punto de vista socrático acerca de la pureza y castidad de las relaciones pederásticas griegas. Observamos como el placer en el contexto británico debe tener unas condiciones. Dado que puede reportar problemas a quien hace uso de él, se aboga más por un placer sensual, de la mirada y de la estética frente a la consumación erótica de los deseos; una sublimación de los mismos. Esta cuestión nos serviría por tanto para apoyar nuestra hipótesis de la conformación de una iconografía eromenofílica y fotográfica en torno al muchacho desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, a través de la utilización de coartadas o excusas⁴⁷ que legitimen el placer y permitan su representación codificada.

⁴⁷ Coartadas que abordaremos más ampliamente en el siguiente capítulo.

Oscar Wilde ejerció una notable influencia en la literatura tardía del siglo XIX. La calidad de su literatura le sirvió como vehículo de sus ideas y deseos, que asimismo pudieron inspirar a otros muchos autores de la época y posteriores. Su procesamiento judicial y encarcelamiento⁴⁸ constituyó asimismo un hito histórico en lo que a la historia de la homosexualidad se refiere. Hubo que esperar hasta 1924 para la publicación de la novela autobiográfica de André Gide *Si la semilla no muere*, para obtener más datos sobre la vida de Wilde. En la segunda parte del libro, el escritor francés y amigo de Oscar Wilde, hablaba de sus viajes a Argelia y de las aventuras sexuales que mantuvo junto a Wilde. Lugar de peregrinación sexual, Argelia fue el escenario donde tanto Gide como Wilde se ofrecieron al placer eromenofílico⁴⁹. En la fórmula indisoluble de vida y obra, y para el tema que nos ocupa, Oscar Wilde estuvo asimismo relacionado con Wilhelm von Gloeden: en 1897 al parecer lo visitó en su estudio y algunas de las obras del fotógrafo pasaron a formar parte de la colección particular de Wilde (Gide, 2002). Esta cuestión más allá de constituir un aporte biográfico y anecdótico, lo consideramos en el contexto de una visión estética específica y de un coleccionismo afin que, no hace sino apuntar de nuevo, la posible interrelación entre literatura helenista británica y la producción de una obra fotográfica con un concepto eromenofílico. De ahí también podríamos observar también cierta reciprocidad entre un arte helenista y/o decadentista y una literatura helenista, donde los unos se convertían en referentes de los otros en el marco de una producción simultánea y contemporánea.

⁴⁸ Como desarrollamos en el capítulo 1.2.

⁴⁹ Definiendo de modo similar cierto *éxodo mediterráneo* entre escritores y artistas decimonónicos y de principios de siglo, deudores del *Gran Tour* y de la peregrinación cultural a Roma del siglo XVIII y XIX. Dicho éxodo, legitimado como una mirada intelectual y cultural hacia las formas clásicas, podía encubrir cierto turismo sexual.

3.2.4. Helenismo artístico en el contexto británico del siglo XVIII y el siglo XIX

Con tal de entender cuál fue el contexto cultural británico desde el siglo XVIII y hasta finales del siglo XIX, o incluso principios del XX, y como éste pudo crear un marco de influencias para la creación de una iconografía eromenofílica fotográfica, hemos abordado las cuestiones del neoclasicismo, el dandismo, el victorianismo y el helenismo decimonónico británico. Ya fuera encarnando una virilización de las relaciones entre hombres o un homoerotismo y/o pederastia velados, culturalmente hablando observamos una general inspiración clásica en sus formas plásticas y en sus relaciones homosociales. Observamos una doble aplicación del victorianismo que pudo desencadenar o inhibir placeres como potenciar el desarrollo de un helenismo británico específico. Finalmente en el anterior punto hemos tratado el helenismo literario como máximo exponente cultural británico en el siglo XIX, intentando detectar las influencias en una fotografía eromenofílica que posibilitaron las distintas investigaciones en torno al clasicismo o las novelas con inspiración helenista de Pater, Symonds o Wilde. Ahora abordaremos ciertas manifestaciones de helenismo artístico a través de la obra de autores como Simeon Solomon o Lord Leighton.

El helenismo literario pareció ofrecer vías para el retorno a las formas clásicas. Sin embargo no todas provenían de un arte nacional, puesto que el coleccionismo británico codició y adquirió numerosas piezas arqueológicas. Éstas sufrieron un desplazamiento geográfico hasta las islas británicas, por lo que dicho helenismo artístico se pudo desarrollar a través del arte. Sin embargo, y estudiando el conjunto de la producción artística decimonónica, observamos que dicho proceso de asimilación clásica se pudo dar más a través de la compra de material arqueológico y su exhibición, que de la creación plástica misma⁵⁰. La bonanza económica del país lo permitía, el coleccionismo privado creció y también abrieron numerosas

⁵⁰ Algo que si bien también sucedió en el contexto germano, éste sí que contiene numerosos ejemplos de autores neoclasicistas y posteriores que buscaron inspiración el pasado clásico; como vimos en el anterior apartado del presente capítulo.

salas de exposiciones donde era posible profundizar de cerca en las piezas clásicas.



Fig. 4: *Galería de cuadros con vistas a la Roma Antigua* (1759) de Giovanni Pannini da cuenta del interés dieciochesco europeo por el coleccionismo de piezas latinas y piezas de temática romana

La arquitectura fue otra de las vías a través de las cuales retornar a lo clásico. Como ya comentamos anteriormente, la influencia del arquitecto italiano del siglo XVI Andrea Palladio sobre el contexto británico se hizo evidente en el siglo XVII y posteriormente en el siglo XVIII como alternativa al barroco con el neopalladianismo. Movimiento que emulaba edificaciones clásicas desde un espíritu renacentista, formulaciones matemáticas y que ofrecía una gran importancia estética a la fachada. Con espíritu renacentista y donde la estética constituía un ornamento para la funcionalidad, muchas de las numerosas villas de campo palladianas tenían un propósito doble: por una parte el trabajo agrícola de las villas y por otra parte el descanso. Este último hecho encaja con un visión burguesa y/o aristócrata de lo clásico como evasión a una perdida Edad de Oro o Arcadia a

través de estancias de carácter palaciego o jardines. Poco a poco y no de un modo rupturista, la arquitectura neopalladiana se fue transformando en la arquitectura neoclásica británica.

Junto al coleccionismo y a las manifestaciones arquitectónicas encontramos también algunos referentes de interés para la conformación de un espíritu helenista en el contexto británico. **John Flaxman** (York, 1755 – Londres, 1826) fue uno de los artistas neoclásicos más destacados que contribuyeron a ello. Escultor, grabador y dibujante, en 1768 comenzó a estudiar en la Royal Academy de Londres. Siguiendo la misma costumbre que sus contemporáneos germanos, en 1787 viajó a Roma y permaneció allí durante siete años.

Fue durante su período en Roma donde se vio influido por los autores clásicos y realizó ilustraciones para poemas de Homero como *La Iliada* y *La Odisea*. Tras su vuelta a Londres siguió realizando ilustraciones como la serie inspirada en el *Infierno* de Dante. La obra de Flaxman, donde se delinear influencias de William Blake, utiliza la resolución formal a través de la línea⁵¹ para definir los cuerpos en lo que constituye una vía más de idealización neoclasicista. A pesar de que sus dibujos y grabados tuvieron un mayor impacto en vida del artista, también había recibido formación como escultor; una de sus piezas clasicistas más destacadas es, por ejemplo, *La Furia de Atamás*. Para el tema que nos ocupa mencionaremos el dibujo de *Aquiles llorando la muerte de Patroclo* (1795) donde el héroe llora la muerte de su amigo o amante Patroclo; relación iconográfica y representativa del amor pederástico y homoerótico entre los dos helenos. De este modo Flaxman trató temas diversos e incluso religiosos, pero también fijó su atención sobre la cuestión eromenofílica; haciéndose eco de la moda helenista. Al respecto de esta relación el orador ateniense decía en su discurso *Contra Timarco*:

Hablaré primero de Homero, del que estipulamos que está entre los más antiguos y más sabios de los poetas. Aquél, aunque hace mención de Patroclo y de Aquiles en muchos lugares, oculta el amor y la denominación de la amistad existente entre ellos, pensando que

⁵¹ Influyendo posteriormente sobre el germano Bonaventura Genelli.

las manifestaciones superabundantes de su buena disposición son evidentes para los cultivados de sus oyentes (Esquines citado por González Sacedad [2013: 41]).

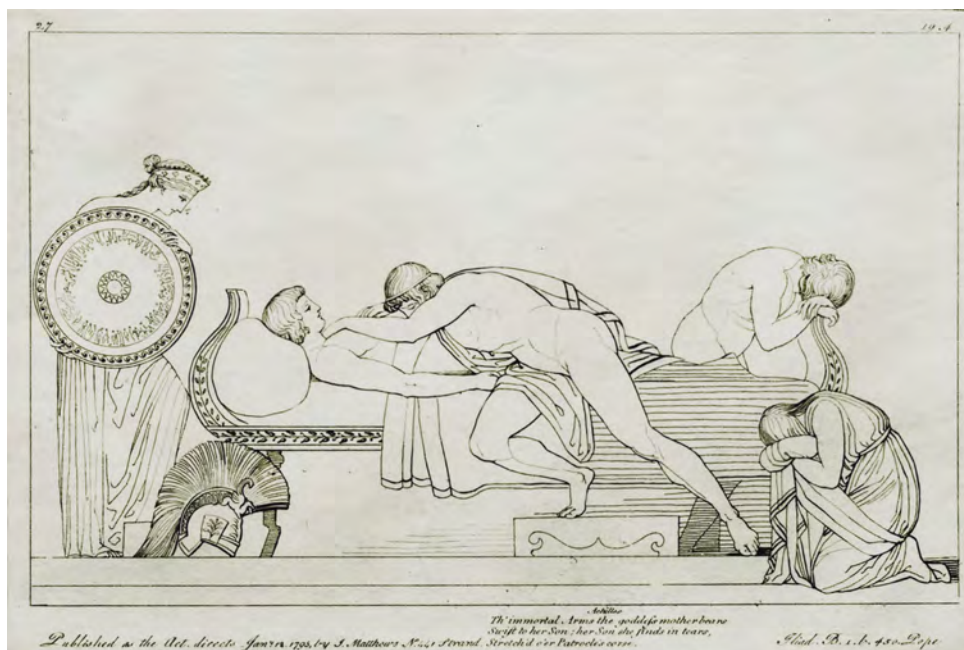


Fig. 5: Aquiles llorando la muerte de Patroclo, 1795. John Flaxman. Tinta sobre papel

Otros pintores neoclásicos como sir Josua Reynolds y Thomas Gainsborough se especializaron en el retrato. Si bien sus trabajos eran deudores directos del barroco, muchos de estos artistas comenzaron a mezclar retratos con paisajes imaginados⁵²; tomando finalmente el fondo una protagonismo mayor que derivó en la institución del género paisajista como un rasgo distintivo de la pintura británica. Así el paisaje acabó marcando el paso al romanticismo, con autores como J.M.W. Turner o John Constable. Si bien el neoclasicismo y el romanticismo pictórico no abordaron de una manera tan extensa el tema clásico como en el contexto germano, en el siglo XIX se hayan eventuales intenciones arcádicas en algunas obras de la **Escuela o Hermandad Prerrafaelita**.

⁵² Constituyendo el pintor el francés Claudio de Lorena una influencia sobre la pintura británica de finales de siglo XVIII.

A pesar de que la fuente de inspiración prerrafaelita no era esencialmente helénica, cualquier manifestación artística anterior a Rafael podía serlo⁵³ y eso incluía el pasado clásico. Generalmente tomaron como fuente principal la pintura renacentista y medieval, pero también las escenas literarias, las leyendas griegas o las de otras tradiciones arcaicas. Temáticamente variaban desde lo legendario⁵⁴ a lo histórico, haciendo hincapié en las descripciones del paisaje y en las escenas enmarcadas dentro de la naturaleza. Su visión de lo natural buscaba la autenticidad, aunque paradójicamente el esteticismo esgrimido por los prerrafaelitas ofrecía una imagen particularmente artificial a través de la enfatización del detalle o de cierto hiperrealismo plástico. Algunos de los artistas que componían la escuela prerrafaelita fueron **John Everett Millais** (1829 –1886), **Dante Gabriel Rossetti** (1820 – 1882), **William Michael Rossetti** (1829 – 1919), **William Holman Hunt** (1827 – 1910), **Thomas Woolner** (1825 – 1892), **James Collinson** (1825 – 1881) y **Frederic George Stephens** (1828 – 1907).

Más allá de profundizar en el trabajo de cada uno de ellos, nos interesa traer a colación, en el contexto del presente apartado, que se organizaron como una hermandad de hombres; algo que encajaba con el modelo de Oxford y con los autores literarios que hemos estudiado y que por tanto parecía demostrar cierta influencia de la pedagogía homosexual griega en cuanto a sus ideales y a sus representaciones. La comunidad prerrafaelita era cerrada, iniciática y la entrada de un nuevo miembro al grupo requería de un examen actitudinal y de la aprobación común de todos los miembros⁵⁵. Éste formato cerrado y de trabajo erudito entre hombres, en la camaradería del grupo, fue un factor que también pudo afectar (por sincronía histórica) a los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi; reunidos bajo gustos comunes especialmente helénicos y homoeróticos.

⁵³ De ahí el nombre del grupo de artistas.

⁵⁴ Conectándose la pintura prerrafaelista con la pintura simbólica, en numerosas ocasiones.

⁵⁵ Algo que también encajaba con la proliferación de hermandades secretas de hombres en el siglo XVIII y XIX, tales como la francmasonería, los carboneros o algunas órdenes drúidicas; muchas de ellas con una fuerte impronta romántica y reconstruccionista.

El autor prerrafaelita que más nos interesa reseñar para apoyar la hipótesis de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente alrededor del muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, y que más ejemplos visuales relacionados con dicha hipótesis nos aporta, es **Simeon Solomon** (Londres, 1840 – Londres, 1905); un pintor al que precisamente dicha hermandad acabó por dar de lado. Con dos hermanos pintores, Simeon comenzó a aprender pintura con uno de ellos y en 1852 ingresó en la Royal Academy de Londres. Allí es donde tomaría contacto con miembros de la Hermandad Prerrafaelita, como Dante Gabriel Rossetti.

La pintura de Solomon se centró en escenas bíblicas, mitológicas y del judaísmo. La peculiaridad en la manera de abordar los temas fue algo que encajaba con la filosofía de pretendida libertad creativa que parecía respirarse en el círculo prerrafaelita. Pero en todas sus composiciones destacaba la aparición del cuerpo andrógino como una estrategia de representación del cuerpo; como en algunas de sus representaciones del dios Baco. Dicha estrategia de androginia parece similar a la feminización que, como veremos más adelante, utilizaron Gloeden, Plüschow y Galdi en sus obras⁵⁶. Si bien, la feminización no es una *hembrización*, pues sólo atañe a las poses, a las actitudes de los modelos, a los ademanes y, en todo caso, a la vestimenta⁵⁷. Solomon, en ese sentido, raramente mostraba en sus obras atisbos de genitalidad.

⁵⁶ *Feminización y androginia* suelen ser coincidentes y ambas conducen a una noción contradictoria del cuerpo donde los géneros se confunden (De Diego, 1992). Sin embargo, en el caso de los fotógrafos, prácticamente siempre el pene se encontrará explicitado y centralizado, con lo que no se deja lugar a dudas de ante que sexo nos encontramos.

⁵⁷ Dicha feminización encajaría, psicoanalíticamente, con el concepto mascarada de Joan Rivière o, desde el punto de vista *queer*, con el concepto del *performativo* butleriano.



Fig. 6: *Baco*, 1868. Simeon Solomon. Óleo sobre lienzo

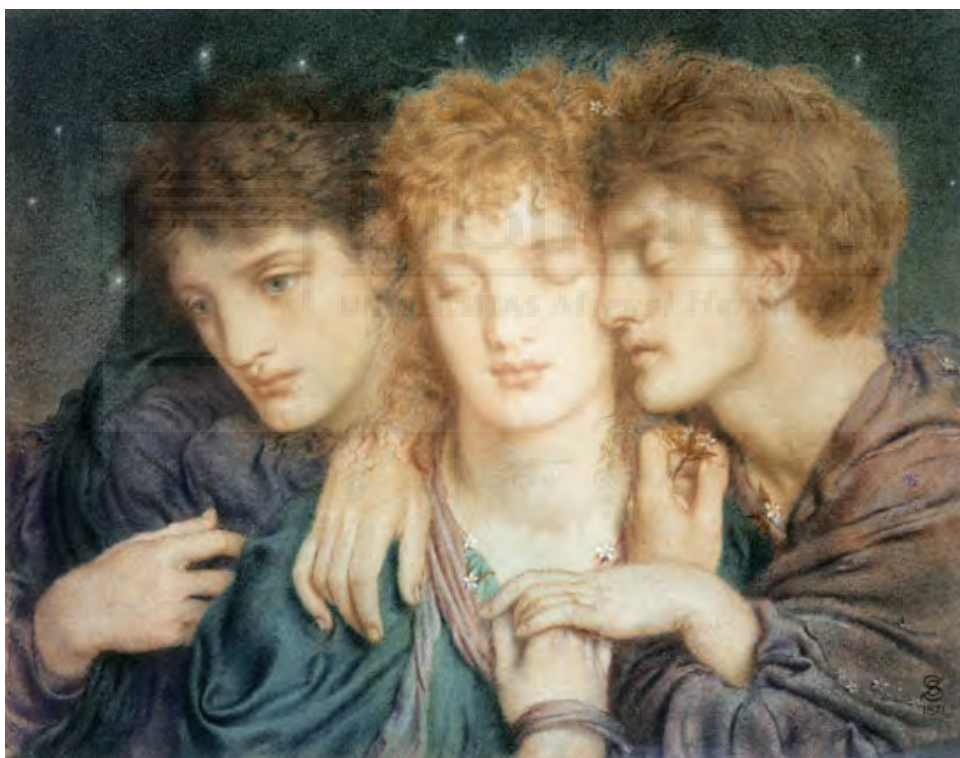


Fig. 7: *Amor entre estudiantes*, 1865. Simeon Solomon

Fig. 8: *Los durmientes y aquel que vela*, 1870. Simeon Solomon. Óleo sobre lienzo

Otras obras en cambio, como *Amor entre estudiantes* (1865), parecen tener una intencionalidad sexual bien demarcada. Abrazados y entre caricias, muchachos estudiantes de diferentes edades se entregan al diálogo en un ambiente homoerótico. Esta obra viene a representar a la perfección el espíritu de una época: expresión visual de lo que acontecía en los Cóllege de Oxford⁵⁸, compañerismo viril entre estudiantes, caricias entre muchachos de diferentes edades e ideales poético-arcádicos. En otra pieza de similares características, *Los durmientes y aquel que vela* (1870), también parece resultar un canto poliamoroso al encuentro entre hombres. En este caso el homoerotismo se explicita a través de un trío de hombres andróginos y jóvenes donde dos de ellos duermen y uno vela por ellos. La actitud homoerótica de estas piezas parecen coincidir, como veremos, con algunas de las imágenes de los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi a la hora de plantear escenas múltiples donde diversos muchachos conviven, se tocan y se miran. De igual modo, se observará que el *Baco* de Solomon también es coincidente con algunas de las producciones fotográficas de los autores que veremos más adelante en el próximo capítulo en cuanto a la pose de corte clásico o a la iconografía asociada al dios (piel de leopardo, tirso con cintas o corona de hojas de vid). Por ello, y siendo los dibujos y pinturas de Solomon precedentes a las producciones de los fotógrafos, podrían considerarse como posibles referentes visuales de éstos o, en todo caso, manifestaciones coincidentes con el espíritu estético y deseante de una época.

⁵⁸ Y cuya pieza se conserva precisamente en la Universidad de Oxford.



Fig. 9: *El novio, la novia y el amor triste*, 1865.
Simeon Solomon

Otra obra de Solomon que parece ser un canto apologético al deseo homoerótico es *El novio, la novia y el amor triste* (1865). En ella se muestra alegóricamente la problemática de un romance heterosexual a medias tintas, donde un cupido triste encarna a un joven amante oculto. La figura del muchacho central, mientras besa a la mujer, acaricia la mano y casi los genitales del joven muchacho alado. Solomon en ese sentido podría hablarnos de una problemática compartida por muchos en la era victoriana: hombres homosexuales que tienen que aceptar la lógica heteronormativa y sucumbir a una relación pública heterosexual mientras mantienen en secreto una doble vida.



Fig. 10: *Dédalo e Ícaro*, 1899. Lord Leighton. Óleo sobre lienzo, 138,2 x 106,5 cm

Si bien la obra del escultor y pintor **Frederic Leighton Leighton** (Leighton, 1830 – Leighton, 1896), también conocido como Lord Leighton, no fue específicamente helenista, trató el tema clásico, junto a temas bíblicos, históricos y apologeticos. Se formó en la University College School de Londres y también viajó a Florencia para continuar sus estudios y vivió en París; conociendo a Ingres, Millet, Delacroix y Corot. Se unió posteriormente al grupo de los prerrafaelitas, demostrando unas afinidades comunes.

Dentro del tema clásico, y en el contexto de la hipótesis de una posible iconografía eromenofílica confeccionada fotográficamente en torno al muchacho adolescente

desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, Leighton⁵⁹ realizó algunas obras donde el muchacho se tornaba principal protagonista y su cuerpo era mostrado bajo parámetros eróticos. Entre ellos podríamos destacar *Dédalo e Ícaro* (1869), *Atleta luchando con una Pitón* (1877) y *El golpe* (1893)⁶⁰. Con respecto a la primera aparece Dédalo intentando ayudar a su hijo Ícaro a colocarse las alas que había confeccionado para que pudiera escapar del laberinto del Minotauro, o bien advirtiéndole de que no volara demasiado alto para evitar que la cera que unía las plumas se derritiera y provocara la caída del joven. El cuerpo envejecido y moreno de Dédalo contrasta con la blancura del cuerpo de Ícaro que adopta una postura estatuaria de contraposto. La genitalidad del muchacho, centro de la composición, tan sólo aparece cubierta por un escueto manto. Sin embargo Leighton, en lo que consideramos una lógica erótica donde lo poco que se oculta hace más evidente el objeto de su ocultación, muestra totalmente el pubis del joven e incluso insinúa un testículo. Esta cuestión parece contrastar con la impunidad genital que generalmente se podía observar en el caso de la escultura clásica y podría deberse a una actitud prototípicamente victoriana de ocultación.

Atleta luchando con una Pitón muestra en cambio a un joven atleta griego luchando con una gran serpiente; su cuerpo totalmente desnudo, a la usanza atlética griega, se combina con el cuerpo retorcido del réptil. Todo lo que resultaba pausado en *Dédalo e Ícaro*, aquí se convierte en una pieza escultórica donde lo que predomina es la tensión, el estremecimiento del cuerpo y la evidencia corpórea de los músculos y las venas del joven. Algo que parece enlazar con una visión helenista donde lo masculino evoca aspectos marciales, competitivos y heroicos importados del culto al cuerpo en la Grecia antigua.

⁵⁹ Nunca se casó y toda su herencia pictórica pasó a formar parte de su museo póstumo, el Leighton House Museum en Londres. Lo cual podría indicar que se sintió atraído por la representación de placeres homoeróticos e incluso pederásticos bajo un paradigma helenista.

⁶⁰ La cual fue exhibida en la Exposición Universal de París de 1900, donde Lord Leighton representaba a Inglaterra en dicha feria.



Fig. 11: *El golpe*, 1893. Lord Leighton. Óleo sobre lienzo

A caballo entre la tensión y la relajación, *El golpe* parece mostrar una imagen de entrenamiento. Sin embargo aquí son dos figuras las que participan del mismo: un muchacho adulto que enseña y un menor que aprende. Podría tratarse de Dioniso cubierto con una piel de leopardo el que enseña a un joven fauno a tirar con el arco o bien un atleta más mayor que enseña a un novicio. Sin embargo, y más allá del parentesco o amistad que pudiera unir a ambos jóvenes, esta imagen parece encajar con una lógica pederástica basada en la pedagogía homosexual griega; donde además el contacto corporal entre ambos parece permitido. El supuesto erasta apoya su cabeza y sus brazos sobre el cuerpo del erómenos, al que agarra las manos indicando cual es la postura adecuada para el tiro. Leighton, imbuido de un espíritu helenista, coloca al menor como centro de la composición mostrando casi su absoluta desnudez. La genitalidad de éste es tan sólo es salvaguardada por un escueto paño, y que al igual que Ícaro, parece estar cayendo y permitiendo entrever el pubis del menor e incluso la raíz de su pene. Todo ello consideramos que resulta demasiado casual para ser un hecho anecdótico y asilado, por lo que observamos que esta pieza, contemporánea de las producciones fotográficas de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi, parecía querer erotizar el cuerpo del muchacho a través de una excusa o coartada clásica, arcádica. A través de la utilización de un tema aceptado por la estética finisecular británica, Leighton muestra el cuerpo de dos muchachos en contacto y erotizados frente a la mirada del pintor y del espectador; posibilitando al parecer la introducción de un deseo homoerótico y pederástico en una iconografía validada por la historia del arte y el pensamiento estético.



Fig: 12: *Eliseo resucitando al hijo del sunamita*, 1881. Lord Leighton. Óleo sobre lienzo

Fuera de los temas clásicos, también encontramos en la obra bíblica *Eliseo resucitando al hijo del sunamita* (1881) el placer encubierto. Escenifica aquí la historia de cómo Eliseo resucita a un niño poniéndose encima de él, los ojos frente a los ojos, la boca sobre la boca y las manos sobre las manos. Resulta reseñable que, para un autor de corte helenista, que trata habitualmente el tema arcádico y el hombre desnudo, se interesara por una imagen que, más allá de la evidencia narrativa, pudiera contener dobles lecturas en torno a un deseo pederástico. Dado que no existe una coartada helénica o arcádica para visibilizar y erotizar el cuerpo del muchacho o niño, parece por ello recurrir a la excusa de la muerte en un contexto bíblico. El muchacho, como ente absolutamente pasivo, no puede devolver por ello el deseo que pudiera profesar el adulto sobre él⁶¹. Adulto que podría ser tanto Eliseo a un nivel *intrafotográfico*, como el espectador masculino a un nivel *extrafotográfico*. Con todo ello observamos que Lord Leighton cuando trató el tema clásico, haciendo alusiones a la mitología o al atletismo, pudo escenificar y defender artísticamente

⁶¹ Lo que contrasta con la vitalidad del muchacho que tira con arco en *El golpe* o con el cuerpo victorioso de Ícaro.

una pedagogía homosexual que encajaba con un espíritu helenista británico observado en la literatura o en el arte de la época y pudo, a su vez, colaborar en la elaboración de una iconografía eromenofílica en torno al muchacho desnudo y a su plasmación fotográfica en Italia.

Más allá de la dulzura de las obras de Solomon o del arcadismo de Leighton, nos encontramos con la controvertida figura finisecular de **Aubrey Beardsley** (Brighton, 1872 – Menton, 1898). Aconsejado por el prerrafelista Sir Edward Burne-Jones y por el pintor francés Puvis de Chavannes para que se dedicara al arte, Beardsley acabó asistiendo a clases en Westminster. En poco tiempo acabó realizando encargos de ilustración como una edición de lujo de *Le Morte d'Arthur* de Sir Thomas Malory o la *Salomé* de Oscar Wilde para su edición francesa.

Rodeado de personalidades del arte de la época como Wilde, Aubrey Beardsley fue tremendamente crítico con situaciones políticas de la época y especialmente con la moral victoriana. Entre numerosos temas (supeditados al proyecto de ilustración que realizara) Aubrey Beardsley trató la mitología, la política, la caricatura, el erotismo y la sexualidad. Un ejemplo a mencionar serían las ilustraciones para *Lisístrata* donde diversos personajes caricaturescos e hipersexualizados exhiben miembros viriles desorbitadamente grandes.



Figs. 13a y 13b: *Lisístrata*. Ilustraciones de Aubrey Beardsley

En su corta vida fue considerado uno de los ilustradores más transgresores de su época. Deudor de los autores que utilizaban la línea como elemento configurador de la forma tales como Bonaventura Genelli o Alfons Mucha así como del grabado japonés, su obra influyó sobre el cartelismo de fin de siglo, sobre el simbolismo y sobre el art nouveau. Más allá de la influencia helenista que pudiera causar la obra de Beardsley sobre Gloeden, Plüschow y Galdi, consideramos que resulta más probable que la sátira, lo grotesco, lo sexual y la desobediencia moral pudieran influir sobre los fotógrafos. Este ilustrador abordó temas exóticos y helenistas, pero también de otro tipo, por ello y ante todo su trabajo ofreció una alternativa a la visión heteronormativa victoriana del momento.

Para concluir este punto, podemos mencionar como la idiosincrasia particular de un contexto británico finisecular, herencia del neoclasicismo, el dandismo y la moral victoriana, pudo ofrecer algunos ejemplos helenistas en el arte que, a su vez, encontraron su correlación en un helenismo literario. Por ello, los ejemplos visuales

de autores como Simeon Salomon a través de sus odas a la homosociabilidad y el afeminamiento o Lord Leighton a través de imágenes arcádicas cargadas de sensualidad, ofrecen vestigios de una posible influencia británica a la conformación de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX.

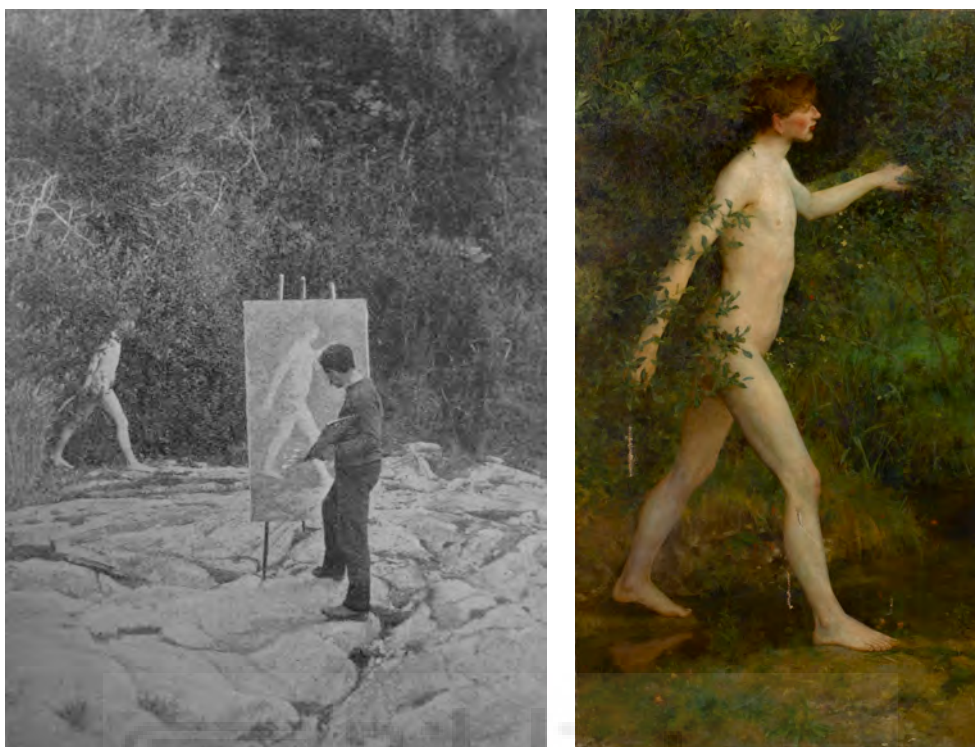


3.2.5. Henry Scott Tuke y la nostalgia homoerótica adolescente

A lo largo del presente apartado hemos observado como parecía constituirse en el contexto cultural británico, entre el siglo XVIII y principios del XX, una estética helenista que hundía sus raíces en el pasado clásico a través de sus formas, temas y placeres. Algunos ejemplos neoclásicos o del arte y literatura helenistas parecían atestiguar un campo de influencias que pudo definir una iconografía eromenofílica alrededor del muchacho adolescente desnudo en la fotografía de finales de siglo XIX y principios del XX. Revisiones del arte renacentista, representaciones que se basaban en temas mitológicos, pedagogía homosexual griega revisada o exaltación de las amistades homosociales son algunas de las cuestiones que estos autores trataron al respecto. Sin embargo encontramos el caso de un artista que, sin basarse directamente en un pasado clásico, representó pictóricamente sin pudor el cuerpo del muchacho en relaciones de evidente homoerotismo. Por ello trataremos ahora la obra de Henry Scott Tuke, cuya producción se enmarca casi en su totalidad en el adolescente desnudo. Dada la especificidad de su trabajo y de acuerdo a nuestra hipótesis, consideramos que sus pinturas conforman un ejemplo lo suficientemente extenso como para dedicarles un punto dentro del presente apartado.

Henry Scott Tuke (York, 1858 – Falmouth, 1929) realizó sus estudios artísticos en la Slade School of Art de Londres, para después marchar a París y estudiar pintura entre 1881 y 1883 con Paul Lorens. Allí conoció al pintor estadounidense John Singer Sargente y al mismo Oscar Wilde, con el que pudo compartir parte de la actitud helenista finisecular. También viajó con el artista Arthur Lemon a Italia, estableciéndose un tiempo en Pietra Santa, donde comenzó pintar a algunos muchachos en la playa. De este modo se sumaba a la tradición del Gran Tour y a la emigración cultural hacia Italia imperante entre el siglo XVIII y XIX. A continuación se instaló en Falmouth (Cornualles), cerca de donde había pasado su infancia, y donde le acompañaba la vida campestre y la costa. Allí poseía un barco con el que navegaba por la zona e incluso convertía en su estudio portátil; de este

tipo de vida el pintor británico extrajo los temas para su obra.



Figs. 14a y 14b: *Bañista entre los árboles*, 1891. Henry Scott Tuke. Óleo sobre lienzo, 152 x 84 cm / Fotografía de Henry Scott Tuke pintando al modelo al aire libre e imagen definitiva de la obra

Conocedor de la técnica académica, formó parte de la tendencia *plenairista*⁶² de finales del siglo XIX a la que también pertenecían los artistas Winslow Homer, Thomas Eakins o John Singer Sargent. A partir de 1870 comenzaron a comercializarse los tubos de óleo⁶³ y también el *french box easel*, una caja desplegable y portátil que contenía el caballete, la paleta y las pinturas. Dichos adelantos permitían al pintor transportar y utilizar pinturas de un modo directo sin tener que trabajar a partir de pigmentos, facilitando la aparición de un género que, con

⁶² Género pictórico cuyo término viene del francés *au plain air* (pintar al aire libre). Este movimiento se desarrolló sobretodo a partir del siglo XIX anunciando un interés preimpresionista por la luz natural, aunque sin compartir el espíritu de la pintura rápida.

⁶³ Dando otra oportunidad pictórica a la laboriosa fabricación de colores a través de pigmentos y aceite de linaza.

ánimo naturalista, pretendía acercarse al mundo de un modo más directo; más allá de la soledad del taller.

Además de retratos⁶⁴ y escenas marinas, la obra más importante de Henry Scott Tuke, y la que nos interesa mencionar en el contexto de nuestro estudio, es toda la serie de obras sobre el muchacho desnudo. Sus óleos muestran una vida desenfadada y tranquila protagonizada por jóvenes varones bañados por la luz del sol y el agua marina. Todas sus composiciones parecen mostrar de manera desinhibida la desnudez del muchacho sin tener que recurrir a excusas helenistas. Chicos bañándose, navegando o jugando de manera desenfadada; todo parece suceder en sus escenas con la mayor naturalidad. Por ello su trabajo parece inscribirse más dentro del naturalismo y de un acercamiento al impresionismo que dentro de un esteticismo finisecular. No parece necesitar de referencias a lo clásico, tan sólo un recuerdo tangencial del arcadismo a través de la homosociabilidad entre muchachos dentro de un contexto natural; sus obras en ocasiones parecen ilustrar las descripciones literarias del poeta estadounidense Walt Whitman, sobretodo en su *De Cálamo*. Con ello Scott Tuke parece sumarse a una subcultura homosexual apologética de la homosociabilidad y de una nueva masculinidad natural, en contacto con la naturaleza:

Nosotros, dos muchachos, siempre unidos,
sin separarnos nunca el uno del otro,
recorremos los caminos de arriba abajo, hacemos
excursiones por el Norte y el Sur,
disfrutamos de nuestra fuerza, estiramos los brazos,
cerramos los puños,
armados y audaces, comemos, bebemos, dormimos,
amamos,
a ninguna ley nos debemos más que a la nuestra,
navegamos, fanfarroneamos, robamos, amenazamos,
asustamos a los avaros, a los criados, a los sacerdotes,
respiramos aire, bebemos agua, bailamos sobre el césped
o en la playa,
cantamos con los pájaros, nadamos con los peces, echamos
ramas y hojas con los árboles,

⁶⁴ Como el homoerótico retrato de *Thomas Edward Lawrence* (1922).

inquietamos a las ciudades, despreciamos la comodidad,
 nos burlamos de las estatuas, perseguimos la debilidad,
 colmamos nuestras correrías.
 (Whitman, 2008: 237)



Fig. 14: *Agosto azul*, 1893. Henry Scott Tuke. Óleo sobre lienzo

Si bien en las composiciones pictóricas de Scott Tuke los varones que se relacionan desnudos entre sí y con la naturaleza, no se hayan demasiados rastros aparentes que delaten una intención sexual. Sin embargo Henry Scott Tuke, homosexual declarado, se movió entre círculos intelectuales abiertamente homosexuales y fue amigo, por ejemplo, de John Addington Symonds⁶⁵. Sus temas se repiten una y otra vez, pero con un espíritu de supuesto naturalismo. Más allá de hundirse en el pasado clásico y alegórico para poder representar al cuerpo de un modo desinhibido, sus obras parecen sumergirse en la memoria y de un modo naturalista

⁶⁵ Con quien mantuvo correspondencia durante años hablando sobre el significado de su obra y los valores de la amistad entre hombres.

plasmar las imágenes de la adolescencia del propio pintor; como si de una nostalgia de pubertad se tratara. Más cerca del naturalismo y de la captación del instante (aunque su trabajo requería más tiempo que el de una pieza impresionista), el propio Tuke parecía recurrir más a la noción de *verdad* que de alegoría⁶⁶.

Al parecer a Henry Scott Tuke, que pintaba del natural con espíritu plenairista, le resultó difícil encontrar suficientes muchachos que posaran para él, por lo que tuvo que repetir al mismo modelo en diferentes posturas y ademanes dentro del mismo lienzo⁶⁷. Al respecto decía: “Estoy casi harto de pintar al mismo chico, pero en la pintura de los bañistas lo veo como bastante impersonal, como el vehículo de un espléndido color de tez y de forma” (Tuke citado por Cooper [2011]). En otras ocasiones si que obtuvo mayor número de modelos, todos menores generalmente, a los que solicitó el permiso de los padres y les pagó por sus servicios. Dicha cuestión hace trazar un paralelismo con el sistema de trabajo de Wilhelm von Gloeden en Taormina. El fotógrafo, como veremos más adelante, buscaba entre los marineros y agricultores a los muchachos que contrataría y pagaría un salario.

La carrera de Henry Scott Tuke se consolidó rápidamente⁶⁸ y recibió numerosos encargos, muchos de ellos provenientes de coleccionistas homosexuales más o menos declarados. En 1894 se expuso su trabajo en la Royal Academy. Si bien las obras de William Stott ya se habían exhibido en dicha sala mostrando niños desnudos, el trabajo de Tuke deslumbró por su frescura y soltura, no únicamente por el motivo que pintaba, significando toda una declaración de intenciones en las que el cuerpo desnudo del muchacho tenía cabida en una sala de arraigados valores academicistas y victorianos. Y sin embargo no produjo el menor escándalo: “en vez de escandalizar la moral victoriana, las pinturas de Tuke se consideraron como

⁶⁶ Y más en un momento en el que ya se estaban comercializando las cámaras fotográficas compactas. El trabajo de Tuke, colaborase o no con el medio fotográfico, se hayaba ya impregnando del giro representacional que suponía la imagen fotográfica y su especificidad.

⁶⁷ Tal y como hizo con su modelo y amigo Walter Shilling en alguno de sus cuadros.

⁶⁸ Los comisarios del Legado Chantry adquirieron por 420 libras su obra de gran formato *Todos las manos a las amarras* (1889). Cinco años más tarde la misma institución adquirió por 525 libras su *Agosto azul*, confirmando su fama y su estilo en Gran Bretaña.

celebraciones inocentes e ingenuas de la alegría y el placer de la juventud, incorporando todo lo puro e inmaculado” (Cooper, 2011).

Al parecer así fueron leídas y sin embargo hoy en día forman parte importante del imaginario artístico gay contemporáneo. Encontramos por ello que Tuke pudo utilizar cierta coartada de la inocencia en su trabajo, imbuida de un espíritu de reencuentro con lo natural más allá de las ciudades y el progreso industrial. Las pinturas, para bien de Henry Scott Tuke, parecieron verse como ecos roussonianos de la pureza indiferenciada que proporcionaba en el encuentro con los elementos. Si bien resulta bastante probable que el propio autor también comulgase con dicha visión⁶⁹, consideramos que en el contexto social en el que vivió pudo funcionar a modo de cómoda coartada, sin levantar sospechas, para la representación del muchacho desnudo. A pesar de ello podríamos entender que existe cierta relación con una coartada arcádica en tanto que sus composiciones parecen resonancias a una era o paraíso perdido. En este caso Tuke parecía traducir esa Arcadia antigua como lo vacacional contemporáneo y la adolescencia como expresión de libertad.



⁶⁹ Dado que se instaló cerca de donde se crió, rodeándose del imaginario que le acompañó igualmente en su juventud.



Fig. 15: *Los bañistas*, 1888. Henry Scott Tuke. Óleo sobre lienzo

Si bien en sus cuadros podemos observar los cuerpos de los muchachos bañados por el sol en muchos ángulos, no se suele encontrar la explicitación genital. Casi siempre un muslo malintencionado o una red de pescar acababa tapando el pene y los testículos de los muchachos. Y si se encuentra, este gesto parecía denotar una muestra más de inocencia y pureza de un cuerpo desnudo. Pero al parecer el éxito de Henry Scott Tuke se pudo deber a que vino a rellenar una carencia de sensualidad explícito y homoerotismo en el arte británico más allá de excusas griegas declaradas.

Al respecto de dicha cuestión podemos citar el caso de su obra *Calor de mediodía* (1902) donde pintó a dos muchachos desnudos mostrando un acercamiento afectuoso. Fue encargado por Sydney Lomer, el cual pidió que pintase los genitales de un muchacho. Sin embargo, tras encargarle una pintura y bajo su demanda erótica previa, el cliente no compró la obra y Tuke tapó dicha parte del cuerpo. El caso más curioso al respecto sucedió cuando uno de sus clientes, Leonard Duke, le pidió una versión diferente de la obra *Calor de mediodía* de 1903; ya modificada. En ésta aparecen dos jóvenes en la playa, uno de ellos sentado y acercándose a su compañero acostado. El joven que se encuentra tirado sobre la arena porta un pantalón blanco y en el caso del nuevo encargo, Duke pidió al pintor que le quitara el pantalón. De este modo se elaboró una pieza cargada de homoerotismo y deseos sexuales tangibles a partir de una obra donde, pese a la vestimenta, ya poseía un marcado carácter erótico. Esta fue una demostración del interés particular de los seguidores de Henry Scott Tuke y también del vaivén de los deseos de un placer connotado negativamente.

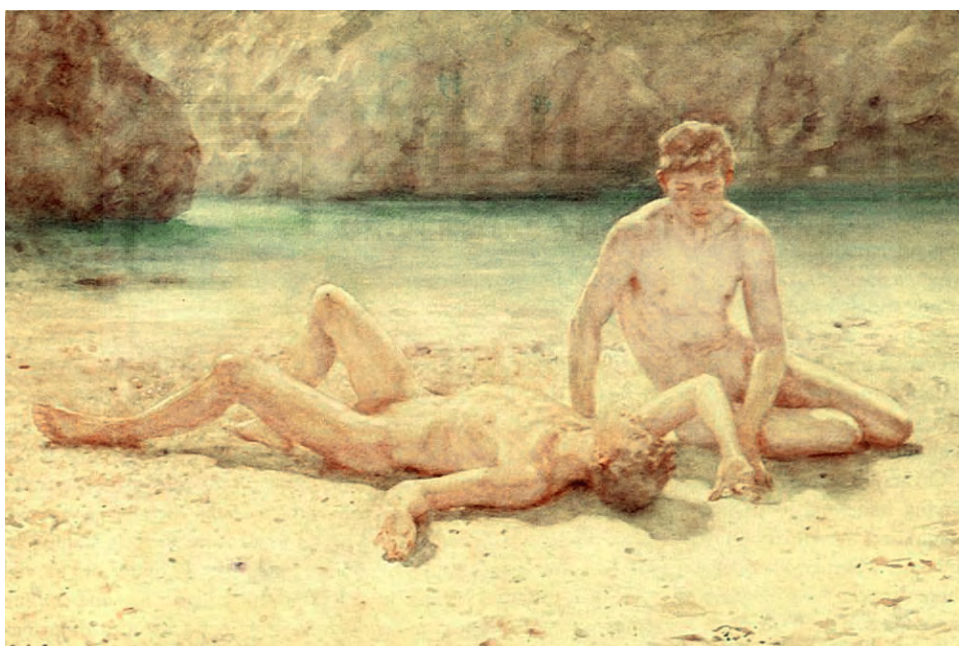


Fig. 17: *Calor de mediodía*, 1902. Henry Scott Tuke. Óleo sobre lienzo

Fig. 18: *Calor de mediodía*, 1903. Henry Scott Tuke. Óleo sobre lienzo

Todas sus composiciones parecen mostrar de manera desinhibida la desnudez del muchacho libre de escenificaciones saturadas de helenismo; salvo en alguna obra alegórica como *Cupido y las ninfas del mar* (1899), donde se ve a un muchacho sentado en una roca observando como se bañan unas chicas, o su obra *Hermes en la piscina* (1900). A pesar de que recibió algunas críticas en torno a lo indecoroso del desnudo, Tuke disfrutó de reconocimiento. En 1911 fue elegido miembro de la Royal Watercolour Society y 1914 de la Royal Academy, donde sus obras se expusieron regularmente. Disfrutó de fama, encargos y pudo continuar sin muchos problemas con un trabajo al que consideramos cargado de cierta eromenofilia. Más allá de expresarse a través de una coartada arcádica, ésta es sustituida por una coartada naturalista, y el muchacho es representado en su desnudez sin problemas y en actitud homosocial. En muchos casos el roce, el juego y las miradas hacen el resto para denotar una evidente palpito homoerótico entre los jóvenes. La cuestión de la naturalidad y de unos cuerpos inocentes probablemente fue la cuestión que, a pesar de las críticas que recibió, le permitió seguir pintando lo mismos temas en una sociedad moralmente restrictiva. Coartada que se basaba en la elipsis del individuo adulto.





Fig. 19: *Bajo el Sol occidental*, 1917. Henry Scott Tuke. Óleo sobre lienzo

Conforme los helenistas evocaban un tiempo perdido en la Arcadia de los tiempos, Henry Scott Tuke evocaba una inocencia perdida en las edades adolescentes. Y sin embargo se trataba de una nostalgia verosímil, fácil de recrear para una mirada burguesa que partía en busca de lo natural. En sus cuadros los protagonistas son los adolescentes y el adulto no aparece acompañándolos. Tan sólo podremos encontrar al adulto, al posible erasta, en la mirada oculta y *voyeur* del espectador, del coleccionista, del lector entendido y, en todo caso, del pintor. Todo ello lo confirmó como un precursor de la cultura gay contemporánea y, por tanto, como a un iconógrafo de lo homoerótico y de lo pederástico a finales del siglo XIX y principios del XX. En ese sentido hallamos que se dio una vinculación temática y procedimental con Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi. Aunque los fotógrafos muchas veces trabajaran en jardines, también realizaron numerosas fotografías al aire libre. Tuke, en lo que a su obra homoerótica y pederástica se trata, siempre trabajó en plena naturaleza. De igual modo, fotógrafos y pintor, todos ellos trabajaron de acuerdo a un mercado, a una oferta y demanda que hacía entrever un interés en la escenificación de ciertos placeres con una iconografía concreta.

A través del presente apartado hemos podido observar que se produjo un desarrollo del gusto clásico en el contexto del siglo XVIII y XIX en Gran Bretaña. Si bien el contexto germano ofrecía una mayor cantidad de artistas visuales, el helenismo británico ofrece una mayor cantidad de estudios, ensayos, poesías y literatura en torno al mundo clásico. Si bien en este contexto las influencias de Winckelmann se hicieron sentir sobretodo en el esteticismo helenista de finales de siglo XIX, encontramos en el dandismo un precedente en lo que a una apología de la cultura clásica se refiere (coincidiendo su auge con el neoclasicismo y después con el romanticismo también). Con su actitud rebelde y con frecuencia hipersexual, el dandí pudo ofrecer nuevas vías para la representación de los placeres. Muchos de ellos fueron bisexuales u homosexuales, cantaron la belleza sublime del adolescente, tuvieron amantes púberes y, por tanto, pudieron ofrecer un antecedente a la

conformación de una iconografía homoerótica y pederástica en torno al cuerpo desnudo del muchacho. Además el inconformismo dandi podía encajar con la actitud de éxodo cultural (y sexual) de los fotógrafos que estudiaremos en el próximo capítulo.

Junto a la visión del amante dandi, encontramos el caso de un amado adolescente: William Cortenay, alias Kitty. El ejemplo de su vida, como amante de William Beckford y Lord Byron cuando todavía era menor de edad, ofrece un hito para la conformación de un imaginario simbólico y visual posterior y, por tanto, de una iconografía eromenofílica. Su figura asimismo parece encajar con la de los amantes-aprendices de los fotógrafos: Pancrazio Bucini, Nino Cesarini, Vincenzo Galdi o *Il Serpente*.

Todas estas manifestaciones concretas se confrontaban con la moral victoriana imperante durante los 74 años que duró la monarquía de la reina Victoria. Un espíritu conservador, familiar, represivo y moderado definía asimismo una época de esplendor económico, desarrollo cultural (con la apertura de museos) y auge del coleccionismo arqueológico. En este contexto precisamente es donde se desarrolló un gusto helenista británico sobretodo a través de figuras literarias como Walter Pater, John Addington Symonds, Oscar Wilde y de artistas como John Flaxman, Simeon Solomon o Lord Leighton.

A través de la idealización formal y de la iconografía academicista del arte clásico en torno al cuerpo pudo producirse una sublimación de lo pederástico: el muchacho desnudo pudo representarse en una sociedad represiva para los deseos homosexuales y pederásticos. Dicha idealización, que en el contexto germano tenía una potente influencia latina, se produjo a través de la literatura y del arte con base en la cultura griega. Dicha idealización tomó también la forma de inocencia: el helenismo parecía observar al adolescente como un ser puro, sin contaminar, más de la Arcadia que de Atenas. De este modo comenzaba a articularse lo que

denominaremos coartada arcádica en el estudio de los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi, consistente en utilizar los diferentes temas helenistas, latinos y arcádicos como la excusa para la representación del deseo homoerótico y pederástico a través del cuerpo del muchacho.

Sin embargo, y más allá de dicha coartada, encontramos al pintor Henry Scott Tuke que se entrega a pintar nostálgicos adolescentes entregados desnudos al juego, al baño y a la pesca. Más allá de buscar en lo clásico la excusa y la disculpa para representar al muchacho desnudo, pareció recurrir a recrear una inocencia perdida de comunión entre la pureza de la juventud y la naturaleza.

Hemos apuntado como en un contexto victoriano, familiar y tan restrictivo con el placer, surgió sin embargo un gusto erudito helenista que exaltaba el amor entre hombres más allá de una manifestación naturalista aislada. Dicha cuestión pareció aflorar a través de dos nociones que se interrelacionan: la homosociabilidad de los Cólleges y la relación maestro-discípulo. Por un lado los círculos cerrados y estrictamente para hombres en el contexto universitario británico, ofrecía un modo de relación homosocial, donde la amistad tenía un valor superlativo y los juegos podían ir más allá de lo meramente deportivo. La supuesta inocencia de dicha relación, con inspiración helenista, permitió que se sucedieran comportamientos homoeróticos permitidos por la moral victoriana. Por otro lado y dentro del mismo contexto y de acuerdo a las mismas aspiraciones, se comenzó a tener en cuenta la relación griega del *erasta* y del *erómenos* como prototípica, bella e ideal. Se desprende de todo ello que Gran Bretaña, a pesar de que no era el país de origen de ninguno de los fotógrafos que abordaremos más adelante, pareció ayudar a definir una aspiración estética helenista a través de diversos ejemplos tanto literarios como artísticos de gran calado en países europeos y anglosajones; pudiendo influir con ello en la creación de una iconografía homoerótica y pederástica conformada fotográficamente en torno al cuerpo del adolescente desnudo a finales del siglo XIX

y principios del XX y cuyos principales creadores pudieron ser Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi.







3.3. Contexto cultural italiano
entre el s. XVIII y principios del s. XX

En el presente capítulo hemos ido delineando de acuerdo a un contexto cultural germano y británico entre el siglo XVIII y principios del XX cuales pudieron ser las posibles influencias para la creación de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, hipótesis de nuestro estudio. Partiendo de los condicionamientos históricos (situación socio-política europea, colonialismo, desarrollo de estudios antropológicos y progreso industrial y de las comunicaciones) y del estado de los placeres en el contexto temporal estudiado (pedagogización del menor, psiquiatrización de los placeres, defensa de los deseos homosexuales y aportaciones de la teoría freudiana) hemos observado como se desarrolló un gusto esteticista y un giro hacia el clasicismo que permitió la visibilización del cuerpo del adolescente de acuerdo a unos placeres específicos.

En lo que se refiere a un contexto cultural germano, vimos como Winckelmann y otros autores establecieron las bases para el estudio estético del arte, definiendo una época que se debatía entre las pulsiones neoclásicas y románticas. Gran parte del espíritu clásico de los autores que estudiamos se manifestó en el viaje de aprendizaje a Italia. En cuanto al contexto cultural británico observamos como la peculiaridad de su neoclasicismo a través de la figura del dandi y de la moral victoriana, defendiendo una homosociabilidad entre los hombres y revisando la pedagogía homosexual griega a través de la relación maestro-discípulo. En ambos contextos observamos como diversos autores volvieron la mirada sobre el pasado griego y latino para poner en práctica toda una codificación corporal basada en referencias clásicas, ya fueran de fuentes originales o perpetuadas por el academicismo artístico posterior. Asimismo aparecía la mención a la Arcadia como tema recurrente en muchas de sus obras y como estrategia para la representación del cuerpo del menor y del deseo homoerótico.

Como último apartado realizaremos a continuación una contextualización cultural italiana entre el siglo XVIII y principios del XX con el fin de estudiar las

características que pudieron definir el desarrollo de una iconografía homoerótica y pederástica conformada en torno al cuerpo desnudo del muchacho en dicho lapso temporal. Con tal de apoyar nuestra hipótesis y encontrar las influencias que pudieron afectar de un modo u otro a Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi a la hora de producir sus obras fotográficas nos centraremos en el estudio cultural de Italia por tres razones principales. En primer lugar porque Italia se conformó como meca cultural durante siglos y en el contexto temporal estudiado como cita obligada para un interés cultural clásico. Por ello abordaremos la obra de algunos artistas italianos que trabajaron de acuerdo a dicha estética pero también la obra de otros autores europeos¹ que, afincados en Italia, acabaron produciendo bajo dichos parámetros. En segundo lugar porque Vincenzo Galdi, uno de los tres autores que abordaremos en el próximo capítulo, aunque discípulo de alemanes es romano; por ello una delimitación cultural del contexto italiano nos podría arrojar datos sobre la producción misma del autor. En tercer lugar porque Italia fue el destino y el laboratorio donde estos tres fotógrafos desarrollaron su obra. A pesar de que tanto Wilhelm von Gloeden y como Guglielmo Plüschow se educaron en su país de origen y absorbieran las pulsiones culturales de la época, huelga decir que su trabajo probablemente se vio afectado por el panorama cultural italiano.

El siglo XIX en Italia viene definido por una serie de combates, revueltas y decisiones políticas que definen el proceso de unificación italiana o el también llamado *Risorgimento*². A principios del siglo XIX el territorio italiano se hallaba segmentado en diferentes territorios que parecía responder a las reminiscencias de un sistema feudal. Durante la unificación italiana, con distancia, se puede observar la conformación de tres grandes bloques: el Reino de Cerdeña, el Reino de las Dos Sicilias y los Estados Pontificios. El Reino de Cerdeña o Piamonte poco a poco irá ganando terreno y absorbiendo los diferentes estados o ducados hasta llegar al Reino de las Dos Sicilias. Una vez anexado el norte y el sur, y finalmente también

¹ Ni británicos ni germanos.

² Bajo el presupuesto de que existiera previamente una nación propiamente italiana, la palabra *Risorgimento* hace alusión a una actitud nacionalista que vuelca la mirada hacia la península italiana bajo el Imperio Romano.

los Estados Pontificios, se conformó la contemporánea Italia.

Para intentar localizar las posibles influencias culturales que pudieron intervenir en la conformación de una iconografía fotográfica eromenofílica en torno al muchacho adolescente desnudo entre finales del siglo XIX y principios del XX, de acuerdo al lugar de residencia y producción de tres de sus posibles protagonistas (Gloeden, Plúschow y Galdi), organizamos el estudio en varios puntos. Dado que la cuestión cultural italiana viene precedida por dos hechos importantes, en primer lugar estudiaremos el fenómeno del *Grand Tour* hacia el Mediterráneo, cuestión que ya hemos tratado tangencialmente con anterioridad. En segundo lugar trataremos las posibles consecuencias que el descubrimiento en el siglo XVIII de Pompeya y Herculano tuvieron para la arqueología, la historia del arte y el revisionismo clásico. Por último estudiaremos el neoclasicismo italiano como un fenómeno producido tanto por italianos nacidos en el país como por artistas *adoptados* tras su búsqueda de la cultura clásica. Si bien Italia es uno de los representantes en el tándem del arte clásico junto a Grecia, en lo que se refiere a la influencia que dicho contexto cultural entre el siglo XVIII y principios del XX pudo ejercer para el conjunto de nuestra hipótesis es de menor repercusión que el contexto cultural británico y el germano, por lo que no haremos tanto hincapié en él, salvo en los aspectos fundamentales.

3.3.1. El *Grand Tour* hacia el mediterráneo

Culturalmente hablando consideramos que Italia no sólo pudo influir a los fotógrafos estudiados, sino también a todos los movimientos helenistas decimonónicos europeos. Para encontrar una de las principales causas (o más inmediatas dentro del lapso temporal estudiado) retrocederemos un poco en el tiempo para descubrir que Italia fue el destino de muchos viajes y fuente de inspiración durante siglos para el arte. Este país, como heredero histórico del Imperio romano, pero también como cuna del Renacimiento, ofreció al resto del territorio europeo un conglomerado de ejemplos que, a su vez, contenían en sí mismo el germen de muchas manifestaciones artísticas posteriores. Y con ello también podríamos observar a Italia como uno de los lugares donde encontrar influencias a la conformación de una iconografía eromenofílica entre finales del siglo XIX y principios del XX.

Dicha causa recibe el nombre de *Grand Tour*. Un itinerario de viaje recorrido por muchos jóvenes de alta cuna o buena posición social desde prácticamente el Renacimiento hasta principios del siglo XIX. Previamente al matrimonio y a las responsabilidades de la edad adulta, muchas familias adineradas mandaban a sus hijos a recorrer Europa con tal de terminar de formarse y entablar relaciones aristocráticas³. La pedagogía a través de la experiencia directa parecía suponer un valor añadido a la formación ya cultivada de los jóvenes viajeros. Igualmente la posibilidad de entablar relaciones de corte aristocrático permitía que el estatus de las familias fuera expandiéndose y conociéndose, a la vez que se podían producir intercambios diplomáticos e incluso patrimoniales mediante matrimonios concertados.

³ En ocasiones los padres, y a modo de salvaguardo, enviaban con sus hijos a algún sirviente o incluso a un clérigo con tal de controlar las posibles desventuras entre los jóvenes viajeros. Resultaba habitual que tras un período de acompañamiento se despidiera en un punto estratégico del joven; con tal de demostrar así los padres una confianza en el hijo.

Dicho Tour, que podía tratarse de unas breves vacaciones o de largos viajes que duraban años, parecía tener como finalidad principal el conocimiento del arte clásico y de la cultura renacentista. Para ello existían destinos preferidos y establecidos durante el tiempo como modas: Francia e Italia eran los lugares más visitados. Francia constituyó durante cierto tiempo un epicentro cultural, sobretodo su capital parisina. También parecía importante la visita a la Provenza e incluso el paso por Suiza, como enclave natural, cultural y de tránsito para llegar a Italia. En ese sentido Italia se erigía como meta de estudio para la historia del arte renacentista y, por supuesto, romana.

Roma, en su concentración arquitectónica, estatuaria y pictórica, constituía una densificación de alta cultura donde poder perderse y, asimismo, entablar relaciones con importantes personalidades. La ciudad italiana se constituyó como una especie de meca para los viajeros eruditos de la época⁴: en ella pervivían los vestigios del pasado, los ejemplos del clasicismo y, por ello, parte del origen de la cultura occidental⁵.

En ese sentido los viajeros británicos dotados de medios económicos⁶ “podían comprar antigüedades y obras de arte para instalarlas después en las casas de campo antiguas. Las copias y las falsificaciones encontraron fácil venta, así como los grabados y libros con ilustraciones de las antigüedades de la ciudad. En una palabra, la manía por la tradición clásica se implantó por primera vez en Inglaterra” (Greenhalgh, 1987: 213). Tal y como comentamos en un capítulo anterior, se produce un expolio *de lo clásico* facilitado por el negocio de las galerías y los anticuarios. Gran Bretaña fue la primera y a finales del siglo XVIII se le sumarán los países germanos y otros estados nórdicos. Sobretodo tras la *Revolución de 1688*, en la que fue derrocado Jacobo II, junto con su poder absolutista y la omnipresencia del catolicismo, ganó en popularidad el viajar hacia territorios

⁴ Tal y como lo fue también Weimar o París en el siglo XIX.

⁵ Grecia no constituía un destino habitual dado que estaba bajo el dominio turco.

⁶ Durante el siglo XVIII Inglaterra era la nación más rica de Europa.

lejanos. De este modo los helenistas británicos, como vimos, pudieron absorber tempranamente influencias latinas a través de un contacto directo con las piezas y con ello posibilitar la conformación de una iconografía eromenofílica contrastada en el siglo XIX.

Otros lugares destacaron también en el Grand Tour como destinos idóneos para el primitivo turista tales como Nápoles o Sicilia, siendo el sur de Italia frecuentemente el final de estos viajes. Sin embargo, y dadas las condiciones del transporte pre industrial, dichas campañas se realizaban en carruaje o barco, estableciendo un tiempo pausado de recorrido. En el siglo XIX, con el despliegue del ferrocarril y de las redes ferroviarias en Italia, los viajes por la península se hicieron más habituales además de más asequibles para otras personas que no poseían un capital como para permitirse un *Grand Tour* que se prolongara demasiado en el tiempo. El advenimiento de nuevos transportes como la máquina de vapor o el ferrocarril abrieron las posibilidades del viaje, sin embargo el siglo XIX, para Italia, estuvo lleno de transformaciones geopolíticas que no facilitaron el desarrollo óptimo del ferrocarril hasta después de 1860:

Hasta ahora ninguno de los expertos dedicados a estos temas se ha preguntado en qué medida el fenómeno turístico haya podido influir en el proceso de formación de la red ferroviaria nacional. No se trata de una cuestión de fácil respuesta. De hecho, se debería profundizar con detalle en los simples debates y los itinerarios específicos que conducen a la proyección y construcción de una línea ferroviaria. Se cuean indudablemente numerosas referencias al turismo en términos de baños, de montaña y de termas, aunque más en una segunda fase, que se abre hacia los años '80. Las grandes líneas creadas a partir de 1860 son concebidas en términos de necesidad política y económica, mientras una vez llevada a término la estructura principal, comenzando a hablar de ferrocarriles secundarios, entonces efectivamente las motivaciones turísticas asumen una mayor importancia y algunas líneas de marcada vocación turística son realizadas especialmente en la parte septentrional de la península (Giuntini, 2002: 106-107).

Mientras Italia se reconstruía y reorganizaba, el Sur no resultaba ser en este caso, el destino más demandado. Tampoco fue la predilección de la nueva Italia unificada el invertir sobre el sur de la península y el desarrollo de su transporte. Sin embargo

durante el *Grand Tour* si que resultaba ser un lugar visitado y, en muchas ocasiones, el final del viaje. A partir de ahí se volvía por toda la península itálica, cruzando los Alpes, entrando en Suiza y Alemania o volviendo a los lugares de origen. Otra opción era la salida en barco desde el sur italiano. Tal y como apunta Andrea Giuntini a partir de 1880 se dio un movimiento, una vez delineadas las líneas ferroviarias principales, hacia destinos turísticos como aguas termales u hospederías de reposo para la recuperación de ciertas dolencias (Giuntini, 2002). En ese sentido, como veremos en el próximo capítulo, Wilhelm von Gloeden deja constancia biográfica de que el motivo de su viaje, y posterior traslado definitivo al sur de Italia, fue por cuestiones de salud.



Fig. 1: Mapa general de Italia publicado en Londres 1774 con rutas propuestas

Tras el *Grand Tour* era habitual que muchos de los viajeros acabaran escribiendo memorias de sus marchas o diarios de viaje, cristalizando en ocasiones en obras literarias de corte sentimental. Tal es el caso de *Viaje a Italia* publicado por Goethe como memorias de su viaje italiano a finales de la década de 1780; novela que permite recorrer los pasos del escritor germano y que acabó popularizando la visita al sur de Italia en el siglo XIX; sumándose a su vez al éxodo cultural europeo hacia la península itálica.

Los jóvenes (y no tan jóvenes) que siguieron dichos caminos eran principalmente británicos, pero también alemanes o de los Países Bajos. Se publicaron guías de viajes y memorias que, junto con el gusto clásico dieciochesco (en detrimento del deterioro barroco), posibilitaron e incrementaron la asiduidad de visitas y la delineación de nuevas rutas o puntos de interés. Si bien los alemanes también se constituyeron como algunos de los principales turistas del *Grand Tour*, los países germanos se convirtieron durante el siglo XIX también en un lugar de visita. El florecimiento cultural y el éxito de los grandes literatos alemanes y/o prusianos que habían aparecido durante el siglo XVIII y el XIX motivaron a muchas familias europeas pudientes a visitar las capitales germanas. Las revoluciones que estaban sacudiendo Francia influyó a su vez para que Alemania se convirtiese en un destino demandado.

Si bien, y en lo que concierne a nuestro estudio, muchos de los que dejaron Alemania se interesaron por Italia. Tal fue el caso de Guglielmo Plüschow que se fue a Nápoles y posteriormente a Roma junto con su primo Wilhelm von Gloeden que casi de inmediato se estableció en el pueblo costero de Taormina, en Sicilia. Fueran causas de trabajo o de salud, los dos jóvenes germanos pertenecían a una clase social alta y podrían haber viajado a cualquier otro destino turístico. Sin embargo no lo hicieron y prefirieron embarcarse en una aventura italiana. Dicha cuestión nos lleva a pensar que existía previamente un itinerario marcado por el *Grand Tour*. La búsqueda de las formas clásicas en la experiencia directa asimismo

tomó otro matiz velado reconocido dentro de las comunidades pre-homosexuales: el culto al efebo y las formas de deseo eromenofílico.

Así, y más allá de encontrar una formación en los cánones clásicos, Italia podía configurarse como un destino del deseo o lo que hoy entenderíamos como turismo sexual⁷. El sur de Italia ofrecía la posibilidad, tal vez por cuestiones climatológicas y socio-económicas, de hallar cuerpos adolescentes visibles, muchachos semidesnudos curtidos por el sol y el trabajo. Todo ello, para el gusto refinado y homoerótico de los estetas europeos, pudo constituir un fuerte atractivo y un aliciente sustancial para el viaje italiano. Al respecto la figura de Vincenzo Galdi, como modelo y discípulo de Guglielmo Plüschow, parece representar un ejemplo de la dicotomía entre el sur y el norte; en este caso el de hombres pudientes del norte y un muchacho pobre del sur⁸.

La obra de Winckelmann, como la de otros tantos viajeros, sin embargo tuvo un calado superior para cultura y la estética europea. Sus obras *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755) y sobretodo *Historia del Arte en la Antigüedad* (1763) desencadenaron en una fiebre por recorrer y desentrañar los secretos del pasado clásico en una Italia cada vez más accesible a través de los diversos medios de transporte. El efecto que causaron sus obras y sus profusas descripciones influyó en artistas, pensadores y estetas del siglo XVIII y del siglo XIX. Si bien su trabajo pronto fue conocido por todos los rincones del continente, el impacto que pudo generar en tierras germanas fue mayor. A Winckelmann le acabaron siguiendo entre el siglo XVIII y principios del XIX los artistas neoclásicos germanos como Anton Raphael Mengs, Asmus Jakob Carstens, Bonaventura Genelli, Gottlieb Schick o ya en pleno siglo XIX los llamados *Deutschrömer* (romanos alemanes) como Anselm Feuerbach, Arnold Böcklin, Hans

⁷ El Norte de África se constituye aun hoy día como uno de los lugares enfocados a tal fin.

⁸ Se observará más adelante que las obras fotográficas de Vincenzo Galdi comienzan siendo bastante similares a las de Guglielmo Plüschow y Wilhem von Gloeden, pero que sin embargo dan un fuerte giro representacional que puede ser fruto, entre otras cuestiones, del origen, la educación y la situación social del fotógrafo italiano, así como de su visión del cuerpo y de la sexualidad.

von Marées o Adolf von Hildebrand. Italia ya constituía una meca cultural para los estados germanos y Roma el paradigma del encuentro entre la tradición y la creación. Todo artista que quisiera un expositor debía visitar Roma: llena de relaciones, mecenas, grandes colecciones y piezas auténticas para estudiar el pasado clásico. Otro personaje de interés para la conformación del neoclasicismo fue el escocés Gavin Hamilton, que vivió en Roma entre 1748 y 1806, cuando falleció. Arqueólogo, anticuario, teórico y pintor generó una influencia importante sobre autores de la época y sobre el resurgimiento de una nueva pasión por el clasicismo. “Durante el siglo XVIII, Roma se convierte en la Meca de la nueva religión de la belleza, suscitando el entusiasmo y la admiración del mundo occidental, ávido por encontrar una relación directa con las más perfectas y acabadas manifestaciones de la historia” (Henares y Guillén, 1992: 84).



3.3.2. Los descubrimientos de Pompeya y Herculano

Tras considerar la cuestión del viaje a Italia con su precedente en la tradición del Grand Tour, ahora pasaremos a estudiar un hecho arqueológico que pudo suponer un gran impulso al revisionismo clásico europeo del siglo XVIII y del helenismo del siglo XIX, además de marcar a Italia como uno de los destinos culturales más demandados. Hallamos con ello un precedente a la conformación de una iconografía eromenofílica en las artes de finales del siglo XIX y principios del XX y, en relación a nuestra hipótesis, de la fotografía del muchacho desnudo. Consideramos que una de las causas que atrajo sobremanera a Winckelmann y también a muchos otros viajeros posteriores fue el descubrimiento de Pompeya y Herculano. Dos ciudades que aparecieron de entre las cenizas y en un buen estado de conservación eran factores que podían generar una gran atracción sobre viajeros, aventureros e historiadores.

En 1738 fue descubierta la ciudad de Herculano y en 1748⁹ lo fue Pompeya. Ambas fueron ciudades del Imperio Romano en la región italiana de la Campania. La erupción del Vesubio el 24 de agosto del año 79 d. C. sepultó estas ciudades y las sumió en el olvido hasta su redescubrimiento en el siglo XVIII. A pesar de que existían narraciones clásicas que mencionaban a estas dos ciudades, se pensó durante cientos de años que habían desaparecido para siempre.

Tal descubrimiento impactó sobre el devenir histórico de tal modo que no sólo cambió la visión que de la civilización clásica se tenía, sino que dicho impacto determinó el desarrollo cultural a posteriori. El redescubrimiento de Pompeya y Herculano acabó por zanjar las formas caducas del arte barroco y delinearon un renovado interés por la cultura clásica. El desentierro de unas ciudades romanas en tal grado de conservación reavivó un interés por la vida cotidiana de esa

⁹ Aunque la ciudad fuera realmente descubierta en 1592 por el arquitecto italiano Domenico Fontana durante la construcción de un canal. Hubo que esperar sin embargo dos siglos para que Pompeya comenzara a ser desenterrada por orden de Carlos III.

civilización, además de numerosas evidencias en torno al arte y a la arquitectura romanas. “El resultado de las excavaciones y de la publicación de los hallazgos fue el incremento de fuentes susceptibles de imitación y, gracias al despertar de la conciencia histórica, un mayor desarrollo del sentido crítico en relación con ellas” (Greenhalgh, 1978: 215).

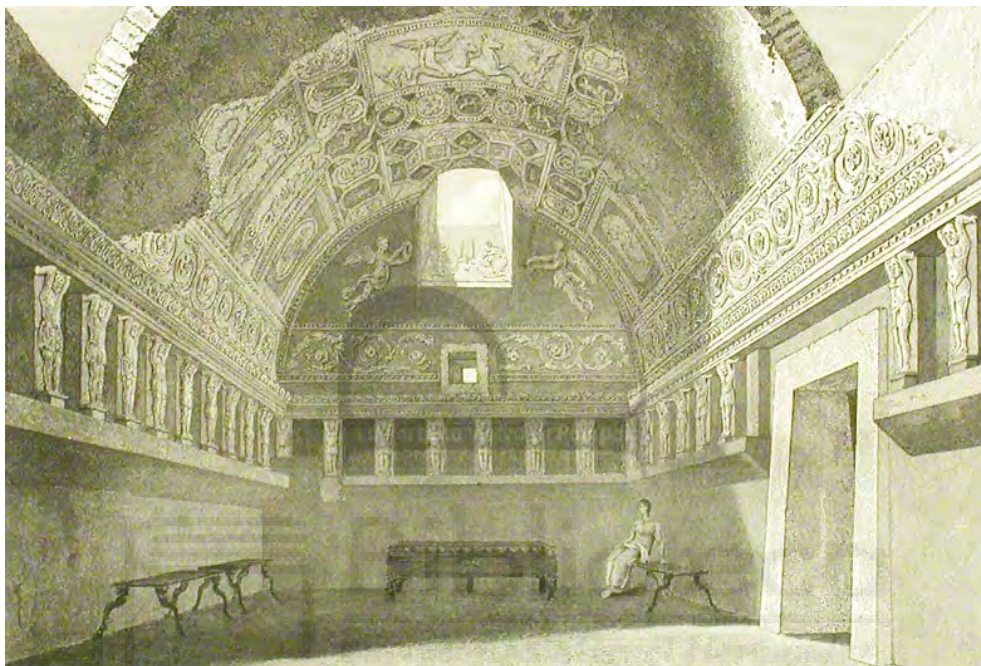


Fig. 2: *Tepidarium, Pompeii*, 1820. William Gell

Dicho interés permitió que se subvencionaran expediciones a las ruinas, dándose cita en el lugar los investigadores más expertos acerca del tema y generando una verdadera fiebre arqueológica. De ello surgieron obras y ensayos sobre arte clásico que inspirarían a los artistas neoclásicos¹⁰ y que plantearían a estas ciudades como objeto de estudio artístico, social, arqueológico y arquitectónico. Un ejemplo de ello fue la publicación del libro *Pompeiana: La topografía, edificios y ornamentos de Pompeya*

¹⁰ Jacques-Germain Soufflot, arquitecto francés detractor del rococó y que defendió la recuperación de las reglas y principios de construcción clásicos, visitó las ruinas. De su visita surgió en 1754 el texto *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculaneum*; de gran influencia para el desarrollo neoclásico.

(1820) a cargo del arquitecto John Peter Gandy y del arqueólogo y dibujante William Gell¹¹.

Sin embargo el puritanismo racional y la sobriedad de los intelectuales de la Ilustración¹² colisionó con lo que allí fue desenterrado por las excavaciones. La civilización romana formalmente ofrecía una fuente de inspiración ordenada, equilibrada y racional para el Siglo de las Luces, pero, para sorpresa de arqueólogos y patrocinadores, Pompeya ofrecía la visión de algo no esperado a través de calles, patios y paredes: una enorme cantidad de representaciones eróticas.



Figs. 3a y 3b: Frescos erótico-pornográficos de Pompeya

Muchos de los objetos extraídos de las excavaciones en el Vesubio pasaron a formar parte de museos y colecciones privadas de los patrocinadores de las excavaciones. El amor, el hedonismo, el erotismo y la sexualidad eran temas habituales que definían la cultura pompeyana y herculana. Se encontraron mosaicos, esculturas e incluso graffittis que mostraban prácticas sexuales heterosexuales, homosexuales, bisexuales

¹¹ Los dibujos de William Gell recreando la vida cotidiana de los pompeyanos en sus entornos arquitectónicos pudieron ser otra de las influencias que pudieron recibir los helenistas, arquitectos y estetas decimonónicos.

¹² Y también la moralidad victoriana británica.

u orgías (Fig. 3b). De entre todas estas visiones de la sexualidad pompeyana, cabe destacar un fresco pintado en las paredes del vestíbulo de la Casa Vettii de Príapo, un dios romano de la agricultura y la fertilidad al que se representaba con un gran pene en erección (Fig. 3a).

Al parecer la aparición de todas estas imágenes hizo que fueran considerados obscenas por la moral italiana del momento y derivó en la retirada de dichos objetos de la vista del público común. Se creó el llamado *Gabinete Secreto*, una sala cerrada del entonces Museo Herculano de Portici donde se mostraban (o más bien se ocultaban) dichas piezas. Según fueron cambiando a partir de entonces los gobiernos italianos, se permitía en mayor o menor medida la entrada restringida a ciertas personas. El *Gabinete Secreto*, ubicado actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, ha tenido que esperar hasta la década del 2000 para que pueda ser reabierto¹³. Una de las piezas más famosas de dicha colección secreta es la que representa al Dios Pan penetrando a una cabra, encontrada en 1752 en la Villa del Papiro de Herculano¹⁴. Al parecer el rey Carlos III de Borbón, escandalizado ante tal representación zoofílica, la hizo mandar de vuelta a Roma y encerrar.

¹³ *Gabinetto segreto* [artículo en línea] Museo Archeologico Nazionale di Napoli <http://cir.campania.beniculturali.it/museoarcheologicoazionale/percorso/nel-museo/P_RA12> [última consulta: 19/05/2013]

¹⁴ El British Museum mostró dicha pieza en *La exposición Life and death. Pompeii and Herculaneum* celebrada en 2013. Tras diversas polémicas acerca de si debía mostrarse la obra de manera directa o no, el museo optó por aplicar el siguiente comentario frente a la pieza: “Los romanos habrían visto simplemente a un dios cabra penetrando a una cabra, lo que no les hubiese molestado en absoluto. Es una muestra de que los dueños de la casa en la que se encontró eran gente culta y con sentido del humor”. En ALTARES, Guillerno: *¿Qué ha hecho Pompeya por nosotros?* [artículo en línea] Diario El País, 22/03/2013 [última consulta: 19/05/2013] <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/20/actualidad/1363800114_457193.html>



Fig. 4: *Pan y una cabra*, s. I d.C. Anónimo / Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Sin embargo estos hallazgos, más allá de merecer tan sólo un detalle anecdótico, pudieron constituir toda una revolución en torno al conocimiento que de la vida romana se tenía y de su visión ante los placeres. Lo que la sociedad ilustrada pudo considerar como obscenidad pompeyana y herculana, a pesar de su invisibilización arqueológica llegó a los artistas neoclásicos, románticos y posteriormente a los helenistas y esteticistas del siglo XIX. Por ello no es de extrañar que dicha cuestión pudiera hacerse eco en Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi. El imaginar la cultura romana, y por supuesto griega, como sociedades entregadas a la vida corriente, al júbilo y a los placeres sexuales de toda índole podía constituir una vía de escape a una sociedad fuertemente moralista y familiar. La eromenofilia decimonónica pudo encontrar de este modo una manera de legitimar su representación fotográfica en las obras de los autores que estudiamos en la presente investigación; otro aspecto más de una posible coartada arcádica

conformada en la Inglaterra decimonónica y en el contexto germano.

Tras la caída de Napoleón y de muchos de los valores neoclásicos, el arte acabó abrazando al romanticismo como nueva vía de expresión, para la cual Pompeya y Herculano siguieron ofreciendo una fuente de interés; aunque las motivaciones románticas venían teñidas por la nostalgia y la recreación de ficciones históricas del pasado. Por ello Italia, para cuando llegaron Wilhem von Gloeden y Guglielmo Plüschow constituía ya una meca del arte clásico, un buen lugar en el que formarse en los valores del Antigüedad y recrear realidades pasadas.

El papel de Roma resultará dominante menos en función de las actividades contemporáneas del medio romano que del lugar ocupado por la propia ciudad, y más precisamente por la Roma antigua que ha sustituido a la moderna en la cultura occidental. Su prestigio no resultará, pues, de la vitalidad de una escuela artística, como en Francia, por ejemplo, sino del éxito internacional de una arqueología que, descubierta por la generación precedente, convertirá a la ciudad en el lugar histórico más paradigmático del siglo (Antigüedad; Aznar: 1998: 18-19).

En lo que concierne a nuestra hipótesis, el hallazgo previo de Herculano y Pompeya desveló un interés cultural hacia el pasado clásico, hacia sus manifestaciones artísticas, pero también hacia el concepto que de los placeres podían tener. Como ya observamos en el capítulo anterior, el Imperio Romano no mantuvo la pedagogía homosexual griega, pero sí que permitió durante un tiempo las relaciones homosexuales y pederásticas. Los hallazgos arqueológicos de Pompeya y Herculano no sólo parecieron demostrar esta información cedida por las narraciones y discursos romanos acerca del tema, sino que además la ilustraron. Los autores que indagaron el pasado clásico y que pudieron interesarse también por las concepciones latinas del cuerpo y de la sexualidad pudieron de este modo en el siglo XVIII y XIX incorporar a través de iconografías clásicas toda una codificación de lo sexual y, en lo que concierne a nuestro estudio, de lo eromenofílico. De este modo en el cruce de una posible erudición homosexual decimonónica, nombrar lo clásico podía de un modo *sui generis* remitir a su concepción de los placeres; y con

ello nombrar lo clásico pudo funcionar en el siglo XIX a modo de locución performativa.



3.3.3. Neoclasicismo italiano entre el siglo XVIII y mediados del siglo XIX

Hasta ahora hemos visto en este apartado como las rutas del Grand Tour Mediterráneo fueron forjando como destino cultural a la península itálica. Los descubrimientos de las ciudades soterradas de Herculano y Pompeya renovaron el interés por la cultura clásica, incrementando el flujo de viajeros hacia Italia, sobretudo de británicos, germanos y franceses. Cierta equilibrio político europeo permitió la proliferación de viajes a Italia con el Grand Tour junto a los descubrimientos de Pompeya y Herculano, atrayendo a la intelectualidad europea hacia el mediterráneo. Un redescubierto gusto por lo clásico dio como origen al movimiento neoclasicista. Italia, en ese sentido, se conformó como un surtidor de inspiración, ruinas y piezas clásicas para los artistas del momento.

Ahora estudiaremos una de las posibles consecuencias de dichas circunstancias en territorio italiano a través de las manifestaciones neoclásicas italianas entre el siglo XVIII y mediados del siglo XIX. De acuerdo a si se pudo producir una iconografía homoerótica y pederástica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo, el neoclasicismo pudo ser uno de los antecedentes más directos para los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi como residentes en el país. Si bien vamos a observar en el presente punto algunos artistas italianos, o artistas europeos adoptados por el país, que pueden considerarse productores de un arte neoclásico nacional, el gran punto a favor de Italia no fue su producción contemporánea sino su tradición pasada:

Al tiempo que los estudiosos fueron ensalzando paulatinamente los estilos más primitivos, el modelo de inspiración de los temas artísticos, literarios y estilísticos fue remontándose cada vez más en el tiempo. La atención se fijó en la República romana más que en el Imperio; la Grecia de Homero obtuvo prioridad sobre la Roma de Virgilio. Los filósofos hicieron hincapié en la corrupción de la sociedad moderna en comparación con la vida sencilla y natural de las gentes primitivas y con los propios antecesores de la Europa occidental en esa edad dorada de los héroes cantados por la antigua épica. Se equiparó el estado *natural* a la virtud; cuanto más se acercaba una sociedad a ese *estado natural* más digna de emular sería a causa de su virtud (Greenhalgh, 1978: 216).

Precisamente dentro de dicho idealismo y búsqueda arcádica en las formas clásicas la encontramos en el escultor y pintor italiano **Antonio Canova** (Possagno, 1757 – Venecia, 1822). Su figura, en lo que concierne al nuevo clasicismo, es comparable a Winckelmann y a David. Desde joven mostró interés y talento por el arte, empezando pronto con la escultura en talleres de arte¹⁵. Apadrinado por la familia veneciana Falier, pudo estudiar a partir de los trece años con el escultor Giuseppe Bernardi. Cuando su maestro falleció comenzó a hacerse cargo del taller del sobrino de Bernardi y empezó a recibir distintos encargos; entre ellos los de las piezas *Orfeo* y *Eurídice* (1773 – 1776).

Como muchos de los clasicistas británicos y germanos de finales del siglo XVIII que hemos mencionado hasta ahora, viajó a Roma en 1779 y allí conoció al embajador de Venecia, Girolamo Zulian. Él fue quien le introdujo en el círculo intelectual romano de la época; conociendo al arqueólogo Gavin Hamilton, al cardenal Albani y al historiador Johann Joachim Winckelmann, entre otros.

Tras tomar contacto con la ciudad y su riqueza cultural, Canova creó su famosa pieza de *Teseo y el Minotauro* (1782) como encargo del embajador Zulian. En ella se puede observar y recorrer a un efébo Teseo de musculatura calmada, reposando sobre el Minotauro tras derrotarlo. La sinuosidad de su tronco, unido al paño que deja entrever su pubis entre las piernas relajadas, ofrece un cuerpo pasivo, mirado y lleno de un sutil erotismo homoerótico. Dicha pieza fue el fruto del estudio de obras clásicas donde podría verse cierta cercanía con el *Hércules en la encrucijada* (1742) del pintor italiano Pompeo Batoni, con el *Marte en reposo* (1505) de la colección Ludovisi, con el *Mercurio sentado* encontrado en Herculano y, en menor medida, con el *Fauno Barberini* (s. III – II a.C), pero con una menor explicitación erótica; al parecer “esta obra le valió el sobrenombre de *continuator de lo antiguo*” (Rodríguez, 1996: 106).

¹⁵ Si bien dicho interés pudo tratarse de una herencia familiar, pues su abuelo también fue escultor.



Fig. 5: *Teseo y el Minotauro*, 1782. Antonio Canova. Mármol, 145,4 x 158,7 x 91,4 cm

Canova fue ganando fama y comenzó a trabajar para el Vaticano¹⁶ e incluso para Napoleón y su familia con el retrato de *Paulina Bonaparte* (1808) como Venus Victoriosa o la colosal pieza de *Napoleón como Marte pacificador* (1811). Este retrato alegórico trajo mucha polémica dado que representó al emperador francés desnudo; más acorde con el neoclasicismo francés que enfatizaba la representación desnuda de lo griego frente a las togas romanas. De ahí podemos observar como al introducirse cánones clásicos se introducía, asimismo, el desnudo.

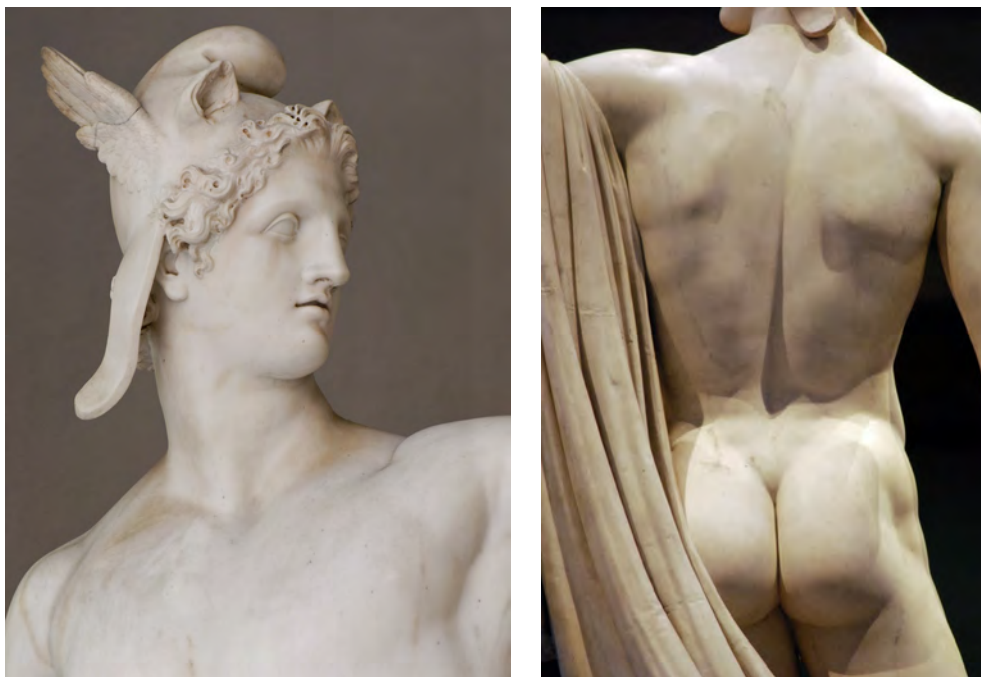
Dejando atrás el dramatismo barroco, Canova también realizó importantes monumentos funerarios que comulgaban con los ideales de equilibrio neoclásicos. Algunos de ellos fueron la *Tumba del poeta Vittorio Alfieri* (1810) y sobretodo los monumentos fúnebres de *Clemente XIII* (1792) y el de *María Cristina de Austria* (1805). Ésta última precisamente fue muy arriesgada al aparecer la difunta real tan sólo en un camafeo tallado en bajorrelieve. El resto de personajes eran alegóricos y no se encuentra rastro religioso o político alguno.

Mientras tanto, el escultor italiano también realizó numerosas versiones del encuentro entre Amor y Psiquis, como la pieza *Psique reanimada por el beso del amor* (1787). Esta pieza, ahora en el Museo del Louvre, fue primeramente un encargo del coronel Lord Lawdor, pero después fue adquirida por el coleccionista Henry Hoppe y finalmente acabó en casa del cuñado de Napoleón, donde dicha escultura suscitó el interés del emperador por el escultor. Al parecer existían varias versiones más comedidas en cuanto a la escenificación del deseo, pero finalmente Canova se decidió por una visión más sensual en el encuentro de los cuerpos.

¹⁶ Siendo designado Inspector de Antigüedades y Bellas Artes del Vaticano por el papa Pío VII en el año 1802.



Fig. 6: *Perseo con la cabeza de Medusa*, 1801. Antonio Canova. Mármol, 242,6 x 191,8 x 102,9 cm



Figs. 7a y 7b: *Perseo con la cabeza de Medusa*, 1801. Antonio Canova. Mármol, 242,6 x 191,8 x 102,9 cm. Detalles

Para el tema que nos ocupa y en lo que a la visibilización del cuerpo del muchacho se trata, Canova abordó el tema del desnudo a través de una visión clásica: heroico, esplendoroso, joven, equilibrado y transportador de valores apolíneos. Inspirado en el *Apolo de Belvedere*, Canova glorifica dicha temática a través de su escultura *Perseo con la cabeza de Medusa* (1801). En esta pieza Antonio Canova da fe de su conocimiento del cuerpo, pero casi más del conocimiento del cuerpo a través de la visión academicista con inspiración clásica. Incluso la cabeza cortada de la Gorgona respira tranquilidad en una pieza donde los contornos musculares se hayan refinados, suavizados e idealizados junto a los rasgos helenos. Canova parecía fijar “las bases del idealismo escultórico que perduraría durante generaciones [...] A menudo aumenta el sensualismo gracias al trabajo del mármol (quizá influido por su formación veneciana) y a la pureza de líneas y contornos [...] Casi todas las figuras aparecen en desnudo heroico, salvo aquellas que representan individuos modernos en disfraz antiguo, y revelan el conocimiento anatómico que poseía

Canova, sin que en ningún momento tratase de descubrir el cuerpo humano de forma realista” (Greenhalgh, 1978: 232).

El *Endimión* (1819) de Canova, por ejemplo, muestra una pasividad total al entregarse al sueño eterno. Con una carga arcádica, el mármol muestra al pastor dormido y entregado a la mirada de Diana, tal y como también lo representó pictóricamente Girodet en 1791. Ésta, enamorada de su belleza, quiso que fuera inmortal para poder observarlo eternamente. De igual modo Canova nos muestra a un Endimión que parece entregarse para ser observado por el espectador, sin devolver su mirada. *Hércules y Lica*¹⁷ (1795-1815) por el contrario, aborda un conjunto escultórico de gran tensión corporal donde hayamos reminiscencias del *Laoconte y sus hijos*. Hércules, enfurecido tras colocarse la camisa ardiente que le había traído Lica por orden de Neso, lo está tirando al mar. Igualmente otra pieza que indaga en la tensión de cuerpos idealizados es la de *Teseo y el Centauro* (1819), donde la escultura se detiene en el momento más furioso de la batalla.

Antonio Canova, más allá de conformarse con composiciones escultóricas suaves y relajadas, aborda lo clásico también desde una visión temperamental y nerviosa. Todo ello junto a la variedad de temas y a la gloriosa fama que obtuvo en Italia y fuera de ella. Por tanto, y más de un homoerotismo real en la obra de Canova, la influencia que pudo causar el escultor sobre los fotógrafos objeto de nuestro estudio en esta investigación pudo resultar inevitable. Si bien éstos abordaron generalmente los cuerpos, como veremos, de una manera suave, relajada y con frecuencia afeminada.

Otro autor neoclásico que abordó abiertamente el cuerpo desnudo del muchacho fue **Bertel Thorvaldsen** (1770 – 1844). De origen danés-islandés su trabajo al parecer ejerció una gran influencia artística a lo largo de todo el siglo XIX en Italia y fuera de ella. A pesar de que no encontramos en el escultor nórdico afincado en

¹⁷ Encargo de la Reina de Nápoles a Canova.

Italia un rastro de deseo homoerótico o pederástico, su trabajo parece comulgar con la visión winckelmaniana con respecto a la belleza del muchacho. Por ello su trabajo pudo ser conocido por los fotógrafos abordados en nuestro estudio y conformar una influencia sobre sus producciones.

En 1781 entró en la Academia Real de Bellas Artes de Copenhague, destacando con la obtención de premios y consiguiendo rápidamente encargos por parte de la burguesía acaudalada de la ciudad. En 1793 terminó sus estudios con las máximas calificaciones para después obtener una beca real que le permitía viajar a Roma; llegando a la ciudad el 8 de marzo 1797. Dado que su fecha de nacimiento no se hallaba registrada y no la conocía, hasta tal punto resultó importante para él dicho traslado que conmemoró esta fecha como su *cumpleaños romano* para el resto de su vida. Thorvaldsen a partir de entonces tomó contacto con intelectuales y artistas del momento que se encontraban en Italia, como Carstens o el arqueólogo Georg Zoëga. Permaneció allí hasta 1838¹⁸.

“Su importancia radica no sólo en ser el continuador de la trayectoria del escultor del *Perseo*, sino de dar un paso atrás, para hacer obras menos apolíneas y más próximas a la escultura clásica griega que comenzaba a conocerse en Europa, como podemos comprobar en su *Jasón*” (Rodríguez, 1995, 111-112). Esta pieza de cánón policletano se encontraba exenta de dramatismo; realizada por voluntad del propio Thorvaldsen y fuera de encargos, *Jasón y el vellocino de oro* (1802) muestra una influencia directa de la escultura helenista, incluso más que en la obra de Canova, dándole a Thorvaldsen la fama en Roma. Thorvaldsen “considera que el retorno de la Antigüedad debe de hallarse en las fuentes de la gélida belleza arcaica” (Buendía; Gallego, 2003: 143). Busca la máxima expresión en el bajorrelieve, sin apenas contrastes de claroscuro, sin oquedades y donde las figuras parecen congelarse, idealizarse. Tal es el caso de *Aquiles y Pentésilea* (1801) o la escena amorosa supuestamente pederástica entre *Aquiles y Patroclo*.

¹⁸ Como hemos comentado, dada la larga permanencia en la capital romana Thorvaldsen suele ser estudiado como escultor neoclásico italiano más que como artista danés.



Fig. 8: *Mercurio preparándose para matar a Argos*, 1821. Bertel Thorvaldsen. Mármol, 170 x 87 x 60 cm / Museo Nacional del Prado

A pesar de realizar trabajos religiosos o retratos, como el de *Lord Byron* (1829) en la Biblioteca del Trinity College de Oxford, Thorvaldsen dejó toda una serie de figuras de muchachos desnudos susceptibles de transformarse en iconografía homoerótica y pederástica para el helenismo y el esteticismo finisecular. Tal es el caso de los prácticamente idénticos *Mercurio* de 1818 y *Mercurio preparándose para matar a Argos*¹⁹ de 1821. El dios, dispuesto en una postura sedente, se encuentra a punto de tocar la flauta de Pan con la que consiguió dormir al gigante Argos mientras oculta la espada con la que pretende matarlo. Una representación del cuerpo calmada y a través de una figura sentada, pero que hace explícita su genitalidad será algo común en varias de las piezas fotográficas de Gloeden, Plüschow y Galdi; como veremos más adelante.



Fig. 9: *Zeus y Ganimedes*, 1817. Bertel Thorvaldsen. Mármol, 88,3 x 47 x 117,8 cm / Thorvaldsen Museum, Copenhage

¹⁹ Portando la versión de 1818 un casco y el de 1821 no.

Zeus y Ganímedes (1817) es otra pieza de corte mitológico donde el protagonista es un muchacho. Como una imagen congelada en el tiempo, Ganímedes antes de dejar el mundo de los humanos da de beber a Zeus convertido en águila. Zeus, enamorado de la belleza juvenil del pastor Ganímedes, decidió convertirse en águila y raptarlo mientras el joven se hallaba en un monte poco seguro. El padre de los dioses se lo llevó al Olimpo y allí lo inmortalizó en su cuerpo adolescente, convirtiéndolo en el escanciador de copas de los dioses olímpicos y en su amante perpetuo. Una forma metafórica más a través de la cual los neoclasicistas, helenistas y estetas del siglo XIX cantaban la belleza de la relación erasta (Zeus) – erómenos (Ganímedes) como hemos podido observar en piezas anteriormente comentadas.

Sin un erasta evidente, salvo en la mirada del posible espectador eromenofílico, se encuentra otra pieza de similar condición: *Pastor con perro* (1817). En esta imagen un pastorcillo descansa sobre una piel de cabra en un roca, apoyado sobre su cayado y acompañado por su perro. Unos rasgos idealizados, de fuerte inspiración griega, se adhieren a un cuerpo lampiño. Sin ápice de bello púbico, el muchacho entreabre sus piernas, dejando que cuelguen delicadamente sus genitales para el disfrute completo del espectador. La calidad táctil de la escultura y, en especial de la piel, parece tomar un rango protagonista en la pieza. Todo parece contrastar con la piel lampiña para darle a ésta una proponderancia visual y, para la mirada eromenofílica, erótica. De este modo lo describen J. Rogelio Buendía y Julián Gallego, junto con el *Ganímedes* también de Thorvaldsen:

En él no sólo refleja la melancolía del personaje, sino la suya propia; lo mismo acontece en la escultura de un *Pastor* solitario, sólo acompañado por un perro, el cual muestra una pelambre con sentido naturalista –como siempre hará en los animales–, que contrasta con la frágil epidermis del joven; el animal está tallado a planos cúbicos, mientras el pastor suavemente modelado. Esto mismo sucede en su *Ganímedes* dando de beber a Júpiter en forma de águila, en que con tierna melancolía entrega su cariño al dios, volviendo a contrastar, con lo que intensifica el diálogo psicológico, la delicada piel del joven con el áspero plumaje del dios (Buendía; Gallego, 2003: 149).



Fig. 10: *Pastor con perro*, 1817. Bertel Thorvaldsen. Mármol

Consideramos que la característica táctil de estas obras, y especialmente la de *Pastor con perro*, pudieron constituir un claro antecedente a muchas de las fotografías arcádicas tomadas por Gloeden, Plüschow y Galdi en las que aparece un adolescente acompañado por un animal (perro, pavo o serpiente por ejemplo). Utilizando la misma estrategia que Thorvaldsen, los fotógrafos, como veremos pudieron servirse del contraste táctil que ofrece un cuerpo animal frente a un cuerpo adolescente, lampiño o semilampiño, en escenas de corte pastoril. Si bien el escultor potencia esta cualidad a través del trabajo escultórico puliendo la piedra, los fotógrafos tan sólo tenían que jugar visualmente con lo que ofrecía naturalmente sus modelos²⁰.

Por último mencionaremos una anécdota al respecto de la obra tardía de Thorvaldsen, que sin embargo puede arrojar luz sobre sus connotaciones helenistas: el escultor al parecer realizó un *Adonis* en 1832 para la Neue Pinakothek de Munich. Se trataba de una versión de su *Adonis* de 1808 donde realizó una serie de cambios. Cada detalle está cuidado y la expresividad parece intensificarse. El joven acaba de cazar a un conejo o liebre²¹, volviendo a contrastar la piel áspera del animal frente a la aterciopelada epidermis del pubescente dios. Frente al *Adonis* realizado por Canova también para esta pinacoteca, la escultura de Thorvaldsen muestra impudicamente el sexo del dios. El parecer del escultor pudo permitirse una escena de mayor erotismo fuera de Italia y frente a la obra de Canova. Dicha cuestión nos podría indicar acerca del gusto alemán, más expresivo y permisivo, frente al gusto italiano, más recatado (Antigüedad; Aznar: 1998). Al respecto cabe recordar que el territorio germano en el siglo XIX fue el escenario del debate acerca de la condición homosexual a cargo de Ulrichs, Müller, Hirschfeld, Brand, Krafft-Ebbing y Freud: con ello tendríamos un punto a tener en cuenta a la hora de revisar los trabajos fotográficos de Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow y su propia concepción de los placeres.

²⁰ Si bien la aparición de ciertas pilosidades en los cuerpos adolescentes parecían dotar al muchacho de un condición salvaje, animal, cercana tan sólo transversalmente a la vellosidad del animal.

²¹ Presente que era utilizado comúnmente por el erasta para conquistar al erómenos.

En una línea similar a Thorvaldsen mencionaremos brevemente el trabajo de **Johan Tobias Sergel** (1740 – 1814). De origen sueco, estudió con Jean Eric Rehn, Pierre-Hubert L'Archevêque y después como discípulo de Edme Bouchardon en la Academia Real de París. En 1767 marcha a Roma, donde permaneció once años produciendo y estudiando a Rafael, Miguel Ángel y Bernini entre otros. En la misma lógica con la que hemos estudiado a Thorvaldsen, lo incluimos dentro de un contexto cultural italiano por los años en los que estuvo trabajando allí y el impacto que pudo causar en Italia.

Sergel pasó de un estilo rococó a una depuración formal de corte neoclásico, asumiendo temáticas y procedimientos similares a los de Canova y Thorvaldsen. Escultor, dibujante, acuarelista y caricaturista, se aplicó en diferentes temas como el retrato y también de corte clásico. Cuando regresó a Suecia se dedicó especialmente al retrato y trabajó como escultor del rey Gustavo III, por lo que su obra clasicista y la que no interesa para nuestro estudio, se circunscribe sobretodo a su estancia en Italia

Para el tema que nos ocupa podemos mencionar la pieza *Amor y Psiquis*, de principios del siglo XIX, donde un Amor andante recibe las súplicas de una Psiquis sedente. Las formas se hayan idealizadas, redondeadas, con un espíritu neoclásico, pero las miradas afectadas y los ademanes retorcidos todavía recuerdan al proceder barroco. El cuerpo adolescente del joven dios se halla frontalmente desnudo exhibiendo una genitalidad más propia de un niño que de un adolescente desarrollado, como haciendo hincapié en la inocencia de la deidad. Sin una puesta en escena de los placeres pederástico u homosexual, esta obra sin embargo puede dar cuenta de otro modo de concebir el cuerpo desnudo del muchacho desde un paradigma clásico; en este caso idealizado e inocente.



Fig. 11: *Amor y Psiquis*, principios del siglo XIX. Johan Tobias Sergel. Mármol, 74 x 45,5 x 48 cm / Museo Nacional del Prado

De su etapa clasicista se conserva también *El fauno ebrio* (1774), escultura que muestra a un fauno acostado, retorcido por los efectos narcóticos del vino. Más allá del orden apolíneo transmitido por los muchachos de Canova y Thorvaldsen, el fauno de Sergel pudo suponer una declaración manierista de retorcimiento dionisiaco. Como si de la escena de una bacanal se tratase, el ser sobrenatural se recuesta sobre el suelo entre pieles y vid. Su cuerpo se ofrece frontalmente hacia el espectador, donde sus extremidades se entreabren y dejan percibir algunos de los entresijos iconográficos del homoerotismo: axilas, pubis, genitales, etc. De igual modo al *Fauno ebrio* encontraremos sobretodo en Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow escenas que remiten temáticamente a esta pieza. En sus fotografías encontramos habitualmente tanto al dios del vino como a sus esbirros silvestres. Si bien en las fotografías de dichos autores no es habitual encontrar a un fauno borracho y retorciéndose, si que hayamos posturas similares en los cuerpos de muchachos tumbados o recostados que no pretenden emular rasgo divino alguno.



Fig. 12: *Fauno ebrio*, 1774. Johan Tobias Sergel. Mármol, 45 x 84 cm. Detalle / National Museum, Estocolmo

Hasta aquí en este capítulo hemos realizado una contextualización cultural entre el siglo XVIII y principios del XX en tres apartados que comprendían tres contextos específicos: germano, británico e italiano. A partir de un contexto histórico general y de un estado de los placeres específico, hemos intentando delinear algunos de los movimientos y autores que pudieron colaborar en la creación de una iconografía eromenofílica que tuviera su traducción fotográfica a finales del siglo XIX y principios del XX. De un modo más concreto hemos observado las posibles relaciones de intercambio o como antecedentes con los tres fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi que analizaremos en el próximo capítulo.

En lo que concierne a un contexto cultural germano entre el siglo XVIII y principios del XX, hemos analizado la obra de Winckelmann y el modo en el que define una nueva apreciación estética del arte bajo parámetros clásicos y como antecedente literario al neoclasicismo. Su trabajo influyó en otros autores germanos que vinieron a definir un época de efervescencia artística a caballo entre neoclasicismo y el romanticismo. Anton Raphael Mengs, Asmus Jakob Carstens, Bonaventura Genelli, Joseph Anton Koch o el grupo de los Deutschrömer fueron algunos de los autores que participaron de un viaje metafórico al pasado clásico o de un viaje real a través de las rutas culturales marcadas por el *Grand Tour*. En ese sentido el legado dejado por dichos autores, junto al debate germano en torno a la homosexualidad y a la gestión de los placeres, pueden conformarse como un conglomerado de influencias y antecedentes a la obra de los fotógrafos germanos Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow.

Con respecto al contexto cultural británico entre el siglo XVIII y principios del XX, hemos delimitado las emergencias neoclásicas del siglo XVIII y XIX junto con el fenómeno del dandismo como constituyentes de un espíritu helenista en la Inglaterra victoriana. Conocidos dandis como William Beckford, Lord Byron, Oscar Wilde o el joven William Cortenay mostraron una actitud de resistencia

frente a la moral imperante. Autores literarios como Walter Pater, John Addington Symonds y también Oscar Wilde revisaron el pasado clásico o lo recrearon, aportando al parecer todo un imaginario concreto frente a las posibilidades de concebir los placeres homosexual y pederástico desde una óptica griega. Del mismo modo lo hicieron artistas como John Flaxman, Lord Leighton o algunos prerrafaelitas como Simeon Solomon. En todos ellos observamos el ensalzamiento idealizado de la relación maestro-discípulo como una reverberación de la pedagogía homosexual griega. Un caso aparte y de interés para nuestra hipótesis fue la obra de Henry Scott Tuke que, sin tener que recurrir a excusas clásicas, representó pictóricamente al muchacho desnudo en situaciones homosociales de vuelta a lo natural.

Por último, y en este presente apartado, hemos observado cuales fueron los principales factores que pudieron definir el contexto cultural italiano entre el siglo XVIII y principios del XX; escenario en el que desarrollaron sus obras Gloeden, Plüschow y Galdi. Para cuando llegaron los fotógrafos alemanes, Italia ya había sido un lugar de gran intensidad cultural, arqueológica e intelectual; sin embargo a finales del siglo XIX ya no era el epicentro de la cultura europea. Gloeden y Plüschow parecían seguir el rastro de un pasado reciente neoclásico como arqueólogos de la eromenofilia artística (y velada) que habían dejado atrás numerosos estetas que les precedieron. Si bien el neoclasicismo italiano y los descubrimientos de Pompeya y Herculano ofrecían un reciente antecedente a la conformación de una iconografía homoerótica y pederástica conformada fotográficamente en torno al muchacho desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, el pasado propiamente clásico del Imperio romano a través de sus restos arqueológicos escultóricos, arquitectónicos y literarios conformaba otro posible antecedente facilitado por la situación geográfica de los fotógrafos. Vincenzo Galdi, como aprendiz y modelo de Plüschow, retomó como veremos una triple herencia: la romana, la neoclasicista y también las pautas creativas de su mentor Guglielmo Plüschow.

A lo largo de los tres apartados del presente capítulo de contextos culturales hemos podido observar, casi de manera unánime, la referencia continua a la Arcadia mítica y poética. Dicha cuestión se hallaba presente no sólo a partir de la recreación de parajes más o menos arcádicos, sino a través de la referencia a dioses, héroes míticos, episodios mitológicos, pastores o faunos. En otras ocasiones era la referencia directa al atletismo griego o a las relaciones erasta-erómenos las que delimitaban el foco de atención de estos autores. Otro de los temas que se ha podido ver de manera continua es la autorreferencialidad artística a través de la recreación de poses prototípicas de la estatuaria grecolatina y, a su vez, de los modelos que pudieran posar para las academias artísticas.

En el próximo capítulo, y tras acercarnos a los diferentes contextos históricos, sexuales y culturales, nos dedicaremos a estudiar la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi. Con tal de observar si éstos pudieron definir una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, analizaremos una serie de obras²² y las relacionaremos con todas las posibles influencias estudiadas hasta ahora.

²² Que recogeremos a modo de anexos a este estudio.





**4. Representaciones del muchacho
adolescente en la fotografía de finales
del s. XIX y principios del s. XX**

En nuestra investigación partimos de la hipótesis que planteaba la posibilidad de una iconografía homoerótica y pederástica (eromenofílica) conformada fotográficamente en torno al cuerpo adolescente desnudo del muchacho entre el siglo XIX y principios del s. XX. Tras desarrollar una serie de contextos específicos a modo de marcos de referencias, en este capítulo asumiremos ahora el estudio de las obras de los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo von Plüschow y Vincenzo Galdi de acuerdo a la hipótesis planteada. En lo que concierne más directamente al presente capítulo y como respuesta a la hipótesis planteada, recordaremos ahora algunos puntos importantes:

Entre el siglo XVIII y principios del siglo XIX, y como parte de una genealogía de siglos de duración, la moralidad restrictiva con los placeres pareció ser absorbida y asumida por la ciencia, pero también aparecieron diferentes discursos reivindicativos. Se delimitaron así dos procesos: una desexualización del menor y una persecución del pederasta y del homosexual a través de los poderes médico-jurídicos.

Con tal de escapar a dichos procesos y con el fin de elaborar una iconografía homoerótica y pederástica que respondiera a unos placeres y deseos específicos entre el siglo XIX y principios del XX, encontramos que algunos artistas articularon ciertas herramientas de subversión al respecto.

Por un lado se dio un retorno a la cultura clásica que, a través de figuras como Winckelmann¹, valorizó el cuerpo del varón (y en especial del muchacho) como paradigma de la belleza y como contenedor de ideales clásicos. Dicho retorno se dio sobretudo en países como Alemania, Gran Bretaña, Italia o Francia tanto dentro de corrientes literarias como a través de movimientos artísticos. Por otro lado, y dentro de un contexto sobretudo británico que influenció a otros países, el gusto helenista

¹ Cuya influencia se dejó notar tanto en la conformación de un movimiento neoclásico a finales del siglo XVIII, como en algunas manifestaciones románticas del siglo XIX o en el esteticismo de finales del siglo XIX.

exaltó el amor y la homosociabilidad entre los círculos de hombres (tales como los Cólleges universitarios). Dicha cuestión cristalizó literaria y artísticamente en una apología de la relación pedagógica maestro-discípulo a través de un *revival* de la relación griega *erasta* (adulto) – *erómenos* (menor).

La gran tradición pictórica y arqueológica de Italia (y sobretodo de Roma) surtió asimismo a muchos artistas de una colección de posturas, ademanes y cuerpos desnudos de corte académico para comenzar a conformar un nuevo cuerpo clásico. Muchas de las piezas que realizaron ofrecían una serie de ejemplos visuales y escultóricos del cuerpo del muchacho desnudo que pudieron influenciar posteriormente a los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Una de las principales estrategias y recursos que pudo producir el retorno a lo clásico, artísticamente hablando, fue la cuestión de la *idealización del cuerpo* como contraria a una *corporeización del cuerpo* (más propia del naturalismo). El proceso de idealización del cuerpo permitía más fácilmente la representación del desnudo a través de la utilización de cánones griegos o romanos. Los rasgos eran dulcificados, muchas de las poses se podían resolver a través de un *contraposto* y los músculos se relajaban, llegando en ocasiones a mostrar los cuerpos cierta feminidad o androginia. En otras ocasiones la idealización del cuerpo transpiraba cierta inocencia que hacía aparentemente inocua la representación del desnudo.

Observamos que se repetía el tema de la Arcadia donde se presentaban los cuerpos de muchachos en una convivencia homoerótica dentro de entornos naturales. Junto a la idealización del cuerpo, se conformaba una coartada o excusa arcádica para la representación del deseo homoerótico y pederástico, más allá de la persecución y patologización de los placeres.

El gusto por lo clásico fue con frecuencia acompañado asimismo de un gusto por lo exótico. El desarrollo de los transportes, el hecho colonialista y el auge de la antropología y de la arqueología como paradigmas de la aventura científica posibilitaron dicha aproximación a culturas no europeas o a épocas pasadas. Todo ello tenía el suficiente peso como para posibilitar la representación de cuerpos alejados de los cánones europeos. Dicha estrategia la nombraremos, en el contexto de nuestro estudio, como una coartada o excusa etnográfica.

El peso de la Academia, las poses, ademanes y actitudes de los modelos perpetuados por la tradición pictórica y escultórica europea parecían constituir un lenguaje corporal academicista de corte clásico que pudieron invocar los fotógrafos que estudiaremos con tal de esgrimir una coartada arcádica concreta. Consideramos asimismo que dicha cuestión pudo definirse a través de una serie de temas visuales e iconografías específicas que posibilitaran la representación del muchacho desnudo y del deseo eromenofílico en el contexto de los placeres decimonónicos estudiados con anterioridad.





Fig. 1: *Pastores virgílicos*, 1820. Anónimo.

Sobre la estructura de este capítulo:

Tras los capítulos contextuales anteriores y con tal de abordar la obra de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi, vamos distribuir el presente capítulo en tres apartados, uno por fotógrafo. Cada uno de estos apartados se separará en tres apartados que a la vez se relacionarán con los anexos que adjuntaremos al final de nuestro estudio:

Biografía del autor:

Dado que la vida y los placeres de los autores que estudiaremos determinó en gran medida la obra que realizaron, en esta parte se apuntarán los datos clave sobre la vida de cada autor en relación a su obra y a la hipótesis planteada en nuestro estudio, estableciendo vínculos asimismo con los antecedentes y los marcos de influencia abordados con anterioridad en la presente tesis doctoral.

Estudio visual de obra del autor:

El estudio visual de la obra de cada autor constituirá el grueso del trabajo y se realizará tomando en cuenta lo visto hasta ahora dentro de la especificidad del propio medio fotográfico, del autor abordado y de cada obra concreta en el conjunto de una producción común. El estudio visual se realizará a partir de un *archivo visual* que se ubicará en los ANEXOS I, II y III respectivamente; por ello cuando se hagan referencias a una imagen concreta se especifica la numeración de la misma dentro de los ANEXOS². Igualmente cuando una pieza resulte de especial relevancia se añadirá la fotografía en el propio cuerpo del texto del presente capítulo. El estudio visual se realizará asimismo respetando el orden las imágenes del *Archivo visual*; de este modo las imágenes del archivo se distribuirán de acuerdo a las exigencias del propio estudio teórico del presente capítulo. Al respecto del cuarto capítulo y de los anexos de la presente tesis doctoral, matizamos la imposibilidad de

² Para ello se procederá a una nomenclatura que facilite la referenciación: se indicarán las iniciales del nombre completo del autor, seguido de un guión y del número de la fotografía asignado en el archivo fotográfico. Por ejemplo WVG – 29, en el caso de la imagen de Wilhelm von Gloeden con el número de referencia 29 en el ANEXO I.

disponer de todo el material fotográfico creado por Wilhem von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi. Por un lado gran parte de sus trabajos se han perdido, por otro lado muchas de las obras pasaron a formar parte de colecciones particulares lo cual imposibilita el conocimiento de algunos de sus trabajos y por otro lado existe muy poca información editada al respecto³. Hacer acopio de toda la producción de los autores resultaría por ello una tarea imposible y además excedería los límites de nuestra investigación, por ello nos centraremos en la obra que, tras un contraste de datos entre diferentes fuentes, nos interese para poder contestar a la hipótesis planteada. Y así conocer si estos autores pudieron originar una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX.

Cada estudio visual se adecuará a la especificidad de las producciones particulares de cada autor y de los datos recabados, por ello si bien se partirá de una estructura narrativa común es posible que la organización de contenidos cambie. Para poner orden en ese aspecto, cada apartado se dividirá asimismo en dos puntos comunes:

1. *Definición de una iconografía eromenofílica a través de las coartadas arcádica y etnográfica en la obra fotográfica:* Dicho apartado se aplicará a cada uno de los autores y generalmente a partir de imágenes con un solo muchacho en la composición (lo que proporciona ciertas facilidades para estudiar cada elemento iconográfico por separado). Para ello hablaremos de cómo cada autor pudo elaborar coartadas arcádicas y etnográficas a partir de temas iconográficos concretos a través de la concreción en diversos subpuntos temáticos.
2. *Delimitación y visualidad del deseo eromenofílico en la obra fotográfica:* Dicho apartado se aplica a cada uno de los autores y generalmente a partir de imágenes con más de un muchacho en la composición (como imágenes más

³ Ahora mismo en España no existe ninguna publicación editada específicamente sobre el trabajo de estos autores, por lo que la mayor parte de la bibliografía y muestras visuales que consultamos proceden de publicaciones editadas en Francia, en Alemania y de archivos web internacionales.

complejas que las primeras, permiten un mayor interrelación y lectura de los deseos intra y extrafotográficos). Con tal de no repetir toda la información que se vaya viendo a lo largo del apartado de cada autor, los temas vistos en el punto anterior no se repetirán como subpuntos, si bien aparecerán mencionados en el cuerpo del texto general.

Cada capítulo se extiende de acuerdo al material recabado acerca de cada uno de los autores y de acuerdo a la especificidad de sus obras. Dado que muchas de sus obras comparten temas o plantean hibridaciones temáticas, hemos considerado más útil definir la iconografía eromenofílica a través de imágenes con un solo muchacho. De este modo, y aunque una imagen se encuentre dentro de una temática concreta (por ejemplo, temática floral), es muy posible que también comparta de otras temáticas (como mitológica o animal). El objetivo de estudiar en un principio las fotografías en las que se mostrará a un muchacho solo y estratificado por temáticas puntuales, será para poder entender el modo en el que cada autor escenificaba una iconografía eromenofílica concreta y así para poder pasar a estudiar composiciones más complejas.

Tras analizar las fotografías de los autores y realizar numerosas comparativas, hemos considerado conveniente especificar una serie de temas visuales que puedan esclarecer y esquematizar la lectura de las piezas y su estudio. Los temas son los siguientes:

- Iconografía floral y/o vegetal
- Iconografía costumbrista y *atrezzo* grecolatino
- Iconografía mitológica y/o pagana
- Iconografía animal y/o pastoril
- Iconografía musical
- Influencia academicista del arte clásico en el estudio del cuerpo

- Pedagogía homosexual pederástica
- Deseo homosexual y compañerismo íntimo entre muchachos
- Deseo heterosexual
- Imaginería pornográfica homosexual
- Exotismo
- Piezas arqueológicas
- Feminidad y amaneramiento
- Travestismo adolescente
- Escenario arqueológico clásico
- Paisajismo arcádico
- Iconografía cristiana

Procuraremos que cada tema sea lo suficientemente específico como para que la fotografía, tras definir los temas que le afectan, pueda ser analizada primero a través de todas sus partes y luego como un todo, un conjunto visual, en el contexto artístico-social correspondiente. Hemos observado dos grandes coartadas en lo que a las estrategias de visibilización del cuerpo del muchacho se refiere a través de los capítulos anteriores y del análisis de los fotógrafos y sus obras; por ello casi todos los temas visuales aludirán a dichas coartadas con el propósito de entenderlas y decodificarlas.

Dado que un *estudio visual* intercalado dentro del propio *archivo visual* consideramos que podría generar una estructura demasiado discontinua y poco clara para la lectura fluida, hemos optado por separarlo en dos partes. Dado que el estudio visual se realizará siguiendo el orden del archivo visual, se recomienda al respecto la lectura del estudio visual de un autor mientras se va observando el archivo visual del mismo. Si bien, es posible la visibilización de ambas partes de manera separada. Cabe señalar asimismo que no todas las obras del archivo visual se comentarán en el estudio visual. Dicha decisión se corresponde con el propósito de no resultar

reiterativos en el caso de imágenes con idénticos temas visuales y características formales-conceptuales afines. Dichos puntos de encuentro intentaremos que sirvan sin embargo para apoyar cuantitativamente la especificidad de una serie de obras comunes en el contexto de la hipótesis planteada.

Al respecto se abordarán igualmente dos coartadas principales que parecían legitimar la desnudez a través de las representaciones fotográficas realizadas por Wilhlem von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi: se trata de las ya mencionadas coartadas arcádica y etnográfica. Como ya vimos anteriormente la primera alude al uso referencial al pasado grecorromano y en especial a través del mito de la Arcadia; con respecto a la segunda es el uso de lo exótico y el propio valor de registro de la fotografía lo que definen una coartada etnográfica. No le dedicaremos un espacio específico a cada una de las coartadas sino que hablaremos de ellas constantemente. Observamos que tanto en la obra fotográfica de Gloeden, como en la de Plüschow o Galdi, ambas coartadas se encuentran entrelazadas; por ello consideramos más inteligibles sus obras a partir de ejemplos visuales y de las llamadas a casos concretos.







4.1. *Wilhelm von Gloeden*
/ Estudio visual



Fig. 2: Autorretrato de Wilhelm von Gloeden como árabe

Hasta ahora hemos analizado el contexto histórico geneneral entre el siglo XVIII y principios del XX. De dichas pesquisas observamos como se simultaneaban diferentes tipos de ideologías, revueltas, monarquías absolutistas y guerras que iban parejas a la aparición de nuevas clases sociales definidas por el capital en el marco de un proceso de industrialización. Los avances tecnológicos permitieron el desarrollo de los transportes y ello, unido a las vías abiertas por el colonialismo y los viajes antropológicos, pudieron facilitar que Wilhelm von Gloeden partiera a Italia para vivir y realizar sus obras¹.

Un acercamiento al contexto de los placeres en el lapso temporal estudiado, y los antecedentes que le precedieron, nos muestra como en el contexto germano se dieron de la mano encuentros de diferente índole: desde el estudio a la defensa del deseo homosexual al desarrollo de una frenología y psiquiatría heredera de la teoría de la degeneración que patologizó el placer o el nacimiento de las teorías freudianas. Un entorno en el que Wilhelm von Gloeden, y también Plüschow, pudieron percibir una oscilación entre la reivindicación y persecución acerca de unos placeres que les eran afines.

El estudio de los diferentes contextos culturales germano, británico e italiano entre el siglo XVIII y principios del XX también nos han permitido observar como el descubrimiento de Pompeya y Herculano provocó la aparición de la historia del arte como disciplina a partir de Winckelmann y se despertó un nuevo espíritu revisionista de lo clásico. Dicho proceso se vio protagonizado tanto por literatos e investigadores que volcaron su mirada sobre el pasado grecolatino, como por artistas que, desde el neoclasicismo hasta el esteticismo tardío, desarrollaron obras fundadas sobre temas, metodologías y cánones clásicos. Dichas manifestaciones se vieron íntimamente relacionadas con la tradición cultural del Grand Tour, facilitando entre el siglo XVIII y el siglo XIX un éxodo cultural hacia el Mediterráneo con tal de aprender las fórmulas artísticas más cercanas al pasado

¹ En el paradigma de una Alemania rica frente a un sur italiano pobre y campesino.

tanto clásico como renacentista y barroco; Italia, y en especial Roma, se confirmó como meca cultural durante un tiempo. Todo ello pudo constituir un marco de influencias, antecedentes e intercambio para la conformación de una iconografía eromenofílica elaborada fotográficamente en torno al muchacho desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX en la producción de Wilhelm von Gloeden.

En el presente apartado empezaremos haciendo un acercamiento breve a la biografía de Wilhelm von Gloeden dado que entendemos que un estudio de obra es siempre manifestación de la vida del artista en mayor o menor medida; en tanto que producción realizada por una identidad propia. En ese sentido haremos hincapié en los datos biográficos que puedan tener especial importancia en relación a nuestra hipótesis.

A continuación definiremos la posible iconografía eromenofílica desarrollada por los tres autores mediante dos coartadas: arcádica y etnográfica. No le dedicaremos un espacio específico a cada una de las coartadas sino que hablaremos de ellas constantemente, dado que observamos que en la obra de Gloeden² ambas se hallan inextricablemente enlazadas y que consideramos más claro su entendimiento a partir de ejemplos visuales y de las llamadas a casos concretos. Si bien metodológicamente hemos considerado de interés desglosar dentro de este propio punto de estudio visual³ diferentes subpuntos que se relacionen con temáticas e iconografías concretas. Igualmente las temáticas aludirán a imágenes donde una temática predomine sobre otra, pero volvemos a encontrarnos con el mismo problema de la conjugación simultánea de temáticas en la obra de Gloeden⁴. En este punto del trabajo nos centraremos especialmente sobre imágenes *simples*, escenas donde tan sólo aparezca un muchacho frente a la cámara, con tal de

² Pero también en la de Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi.

³ Como ya anotamos en la introducción a la presente tesis doctoral, se ha optado por la denominación *estudio visual* para demarcarnos de un estudio propiamente iconográfico. Si bien nos serviremos de iconografías para estudiar la obra de Gloeden, Plüschow y Galdi, tendremos en cuenta visiones propias de otras áreas de conocimiento como la sociología, la filosofía o la iconología en el marco de los llamados estudios visuales contemporáneos.

⁴ Y también de Plüschow y Galdi.

facilitar la lectura y el análisis de elementos iconográficos y temáticas en la conformación de coartadas arcádicas y etnográficas que pudieron posibilitar a Gloeden la representación del cuerpo desnudo del muchacho.

Por último, y a partir de haber definido las coartadas arcádicas y etnográficas en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden, delimitamos el propio deseo pederástico y homosexual a partir de su visualidad. Aquí también separaremos el capítulo de acuerdo a temáticas que se correspondan con las coartadas esgrimidas por el fotógrafo. Si bien no volveremos a enunciar las temáticas que se hallan visto en el punto anterior, tendremos en cuenta que dichas temáticas se entrelazan en diversas imágenes⁵ y que tendremos que apelar a ellas constantemente. En este punto nos centraremos especialmente en imágenes más complejas, escenas con más de un muchacho y en ocasiones colectivas, donde se haga explícita la puesta en marcha de los deseos homoeróticos y pederásticos velados tras las coartadas arcádicas y etnográficas. Con tal de clarificar la lectura del presente estudio visual, haremos continuas referencias a algunos de los ejemplos que consideramos más ilustrativos del ANEXO I.



⁵ Como se observará en el ANEXO I de la presente tesis doctoral.

4.1.1. Biografía de Wilhelm von Gloeden

El barón Wilhelm von Gloeden nació en Mecklenburg⁶, en el norte de Alemania, el 16 de septiembre de 1856 en el seno de una familia noble. Su padre, Paul Friedrich, era el gran duque de Mecklenburg-Schwerin; sin embargo murió tempranamente y su madre se casó con el barón Wilhelm Joachim von Hammerstein, político conservador y periodista influyente que pasaría a convertirse en el padrastro de Gloeden.

Formado entre la alta cultura prusiana, el barón von Gloeden no quiso sin embargo continuar la carrera política de su padrastro. Por el contrario inició estudios de Historia del Arte en la Universidad de Rostock entre 1876 y 1877, aunque no tardó en desistir para ir a estudiar pintura en Weimar. Hasta entonces von Gloeden se formó académicamente (adquiriendo conocimientos sobre color, composición o técnicas pictóricas) además de desarrollar una visión histórica general del arte. Probablemente sus estudios en historia y pintura constituyeron un punto de encuentro con las tendencias helenistas de la erudición europea del momento.

Alrededor de 1878 Wilhelm von Gloeden se trasladó a Taormina, población costera del noreste de Sicilia. Con respecto al motivo del viaje del artista a Italia consideramos por un lado que pudo verse impulsado por la búsqueda de un *arcadismo* perdido a través del contacto directo con la ruinas arquitectónicas clásicas, el clima mediterráneo y sus gentes; allí se encontró con el pintor Otto Geleng en Berlín, el cual ya vivía desde hace años en Taormina. Éste contagió a Gloeden de su pasión mediterránea al llenar la mente del noble con las bondades de la vida en Sicilia (Dall'Orto, 2014). Por otro lado von Gloeden parecía encontrarse afectado por una enfermedad pulmonar, y aquí viene la segunda posibilidad por la que el fotógrafo emigró a Italia. Parece que en un clima más templado, junto al mar, iba a

⁶ Desde el Congreso de Viena, celebrado en 1815, dicho territorio pasó a formar parte de Prusia.

encontrar un antídoto para su afección.

Si bien, también resulta probable que fuera una mezcla de ambas razones las que motivaron a von Gloeden a abandonar Alemania. Criado en el seno de una familia aristócrata custodiada por un padrastro que llevó a ocupar cargos importantes dentro de un partido de extrema derecha, es posible imaginar el ambiente asfixiante que para Gloeden constituía su familia y el terreno nada fértil para el desarrollo de sus tendencias creativas y la expresión de un deseo no heteronormativo. Italia en ese sentido, constituyó no sólo la posibilidad de visibilizar su orientación sexual. La presencia de un noble alemán en un pueblo de trabajadores pudo ofrecerle un estatus que legitimara calladamente la expresión de sus fantasías homosexuales y pederásticas, y la producción de una obra que entroncaba con el pasado clásico de Italia y Grecia.

Gloeden consiguió que su padrastro le ofreciera lo necesario para vivir esplendorosamente en Sicilia. Al tiempo se le unió Sofía Raab, su hermanastra, con la que convivió el resto de su vida en Taormina. Una vez allí, el Barón entabló contacto con los fotógrafos locales Giovanni Crupi y Giuseppe Bruno, quedando fascinado por las imágenes de adolescentes y chicos de corta edad entre paisajes sicilianos. De este modo se inició en las técnicas fotográficas a través de Giuseppe Bruno⁷.

Tras diversos viajes por Italia, visitó a su primo Guglielmo Plüschow que, afincado en Nápoles, se dedicaba profesionalmente a la fotografía. Se quedó con él un tiempo, aprendiendo de Plüschow gran parte de la técnica fotográfica e incorporando también los temas que trataba. Tras las primeras imágenes de von Gloeden sobre paisajes y retratos de campesinos, fue a partir de la convivencia con su primo, alrededor de 1890, cuando comenzó a desarrollar una obra mucho más

⁷ No hay que olvidar que la formación artística de Von Gloeden era pictórica e histórica. La fotografía a finales del siglo XIX pertenecía al campo de lo lúdico, artesanal o, en todo caso, científico. No se estudiaba en la Academia de Bellas Artes.

personal. El hecho de que compartieran durante un tiempo escenas, elementos e incluso modelos en sus respectivas obras, hace en ocasiones altamente compleja la labor historiográfica al respecto y la autenticación de la autoría de algunas imágenes⁸.

Como se verá en el archivo fotográfico desarrollado en el presente estudio, Wilhelm von Gloeden tomó numerosas instantáneas de adolescentes sicilianos, solos o en grupos, desnudos o semidesnudos, en diversos lugares de los alrededores de Taormina y especialmente en el propio jardín del fotógrafo. Se trata de obras autorreferenciales con respecto al arte, puesto que aludían de una manera más o menos directa a la historia del arte y a la plástica académica. Tal es el caso de la conocida obra *Cain*, donde von Gloeden tradujo literalmente una obra pictórica del pintor neoclásico Hippolyte Flandrin. Sus modelos, que raramente cumplían la mayoría de edad, adoptaban poses que remitían a la estatuaria clásica grecorromana. Revisionismo que potenciaba a través del abigarramiento en la introducción de objetos como vasijas, guirnalda de flores, túnicas, pieles, animales o flautas de Pan. De este modo Wilhelm von Gloeden pudo ir elaborando fotográficamente una coartada arcádica y etnográfica para la definición de un deseo eromenofílico a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

El propio Gloeden, parece ser, nunca obvió ni ocultó su condición homosexual. Resulta un hecho reseñable que viviendo en una población rural altamente empobrecida, conformada por trabajadores sin una formación académica, la homosexualidad explícita de la vida y obra del barón von Gloeden no suscitó grandes incomodidades para Taormina. Al contrario que su primo (que sí fue demandado por mantener relaciones sexuales con uno de sus modelos), von Gloeden parecía ser un personaje apreciado por las gentes de Taormina. A través

⁸ Durante nuestras pesquisas hemos comprobado que en muchas publicaciones rigurosas se dan fácilmente equívocos. Con frecuencia una imagen es identificada como de Gloeden en una fuente y en otra la encontramos como obra de Guglielmo Plüschow.

de diversas fuentes, que responden más a la lógica de la leyenda urbana que a la propia evidencia, entendemos que su vida íntima fue tamizada por los rumores sobre libertinaje sexual y encuentros orgiásticos con los jóvenes de Taormina. Sin embargo parece que el fotógrafo depositaba gran celo y respeto por sus modelos, apoyándolos económicamente ya fuera con tal de que pudieran montar un negocio o contraer matrimonio.

Wilhelm von Gloeden, por motivos económicos, tuvo que hacer de la fotografía ya no un *hobby* sino un modo de vida, una profesión. Su fama se extendió por encima del mar y atrajo gran cantidad de personalidades de la época que fueron a visitarle y se interesaron por su obra. Tal es caso de Gabriel D'Annunzio, Eleanora Duse, el rey de Siam, Richard Strauss, Oscar Wilde o Anatole France que lo visitaron en su finca de Taormina. En 1893 algunas de sus imágenes aparecieron en la revista británica *The Studio*. En 1911 obtuvo algunos premios y conmemoraciones en diferentes exposiciones⁹.

El grueso de trabajo del barón hizo que tuviera que contratar algunos asistentes para poder responder a todos sus pedidos. Su asistente más famoso fue Pancrazio Bucinni, apodado *Il Moro* por su ascendencia árabe. Desde los catorce años, el joven no sólo posó para von Gloeden en numerosas ocasiones, le ayudó en su trabajo o hizo de vigilante de la finca mientras el fotógrafo se encontraba fuera, sino que también se convirtió, al parecer, en su amigo más cercano. Según algunas fuentes, a *Il Moro* se le consideró su amante; lo que sí parece cierto es que hubo un trato cercano entre ambos, haciendo Gloeden de Bucinni su hombre de confianza. Dicha relación entablada entre Gloeden y Bucinni podemos relacionarla directamente con la expresión, manifiesta o no, de un deseo eromenofílico a finales del siglo XIX y principios del XX, y del modelo helenista maestro-discípulo abordado anteriormente.

⁹ De las cuales no encontramos constancia documental.

Con el comienzo de la Primera Guerra Mundial en 1914, los alemanes fueron obligados a retornar a su país; con lo cual, tras la marcha de Wilhelm von Gloeden y su hermana, Pancrazio Bucini quedó al cuidado de la obra fotográfica, la casa y el jardín hasta su regreso en 1917. Tras el retorno, el barón había perdido su entusiasmo inicial, pero siguió desarrollando su obra. El 16 de febrero de 1931, apenas tres meses tras la muerte de su hermana, Von Gloeden falleció y fue enterrado en el cementerio protestante de Taormina. *Il Moro* se convirtió entonces en el único heredero de la obra fotográfica de Von Gloeden; que al parecer se componía de cerca de 3.000 placas.

Sin embargo la alianza político-moral formada entre el Vaticano y el gobierno fascista en 1929 en un dinámica de persecución censora acabaría más adelante por destruir gran parte de la obra de Gloeden. Ésta, tras la debilitación del gusto esteta y el robustecimiento de una ideología conservadora, pareció no tener cabida en territorio italiano. En 1936 el gobierno fascista acusó a Pancrazio Buccini de promoción pornográfica por albergar dicha obra, con lo que gran parte de la producción de Von Gloeden fue confiscada y destruida para siempre. Al parecer Bucini consiguió recuperar unos 800 negativos y algunas copias que conservaron en su propiedad durante años. Pancrazio Bucini, que se había casado, falleció en 1963 dejando en herencia la obra fotográfica a su hijo. Éste las vendió a Lucio Amelio, anticuario de Nápoles, el cual hizo tiradas posteriores debido a la demanda que se produjo con el tiempo de la obra de Wilhelm von Gloeden¹⁰.

¹⁰ Uno de sus mayores coleccionistas fue Roger Peyrefitte, escritor abiertamente homosexual y pederasta, autor de la novela *Las amistades particulares*.



Fig. 3: *Joven con corona de flores*, 1900. Wilhelm von Gloeden [WVG - 1 / ANEXO I]

4.1.2. Definición de una iconografía eromenofílica a través de las coartadas arcádica y etnográfica en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden

A partir de lo visto en los anteriores capítulos y de la biografía de Wilhelm von Gloeden, desarrollaremos ahora el primer estudio visual de nuestra investigación por cuestiones representativas e historiográficas: su obra se ha tornado ya icónica en lo que a la representación homoerótica finisecular se refiere, habiendo tenido su trabajo una mayor repercusión mediática en el siglo XX y a principios del siglo XXI¹¹. Quizás una de las razones por las que su obra resulta representativa debemos buscarla en la especial destreza que consigue este autor a la hora de articular una coartada arcádica y etnográfica en sus imágenes, y en definir fotográficamente lo que se ha considerado habitualmente una manifestación artística esteticista, decadentista.

Para poder abordar el estudio visual de su obra, estructuraremos el presente punto, como antes anunciamos, a partir de diferentes subpuntos que nos permitan hacer hincapié sobre las temáticas y/o iconografías preponderantes de algunas de las imágenes. Para favorecer la lectura al respecto se agregarán las imágenes al cuerpo del texto, reseñándose parte de su ficha técnica (título, año, autor, colección a la que pertenece y numeración dentro del Anexo I). Dado que dichas temáticas y/o iconografías forman parte constituyente del esqueleto de las coartadas arcádicas y/o etnográficas, nos remiteremos constantemente a éstas.

¹¹ Mayor que sus homónimos Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi.

4.1.2.1. Iconografía floral y/o vegetal en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden:

Una de las iconografías más habituales en el trabajo de Wilhelm von Gloeden es la mención a flores o elementos vegetales. En *Joven con corona de flores* (VG – 1)¹² resultan especialmente visibles dichas connotaciones. En la imagen un muchacho joven, adolescente, se ubica en el centro de la imagen con un ligero contraposto de cadera. Portando una corona de flores en la cabeza, aporta una multiplicidad de significados y referencias que nos hacen retrotraernos a las representaciones (visuales o textuales) de lo arcádico. Simbólicamente referencian a diferentes deidades y hacen alusión especialmente a la juventud y al florecimiento del amor y/o de la sexualidad; las flores, dentro de la lógica simbólica clásica, parecen aportar una visión apolínea a su portador.

Asimismo le acompaña una toga a modo de escueto *abrezzo* grecolatino. Y sin embargo se encuentra totalmente expuesto en su desnudez. Dicho complemento, más que tapar puede cumplir dos funciones: aporta cualidades compositivas y, por encima de todo, escenifica la imagen para que la desnudez sea posibilitada en la legitimidad de una tradición y un discurso clasicista.

¹² El estudio visual se realiza a partir del orden establecido en ANEXO I: *WILHELM VON GLOEDEN / archivo visual*. Dicho orden comienza con imágenes más simples, con tan sólo un modelo, que permitan el estudio pormenorizado de cada elemento iconográfico para poder pasar paulatinamente a composiciones con dos o más modelos donde aumente la complejidad de relaciones intrafotográficas entre los modelos.



Fig. 4: *Chico con flores*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Sammlung Uwe Scheid [WVG – 2; anexo I]

En *Chico con flores* (WVG – 2) se repite el referente de la toga que, en este caso, si que delimita e invisibiliza la genitalidad del joven y desaparece la corona de flores dejando paso a una cinta para el pelo. Las flores aparecen en este caso dentro de un jarro o ánfora griega con dibujos. Hemos incluido el tema *piezas arqueológicas* precisamente porque, sea una ánfora clásica real o una reproducción, como veremos genera un efecto icónico en la imagen con respecto a las estrategias legitimadoras de la desnudez estudiadas en la presente tesis¹³.

Dentro de la imagen podemos observar como el cuerpo del muchacho adopta una pose característica en los modelos del dibujo al natural de la Academia de Bellas

¹³ La cerámica griega de los siglos VI y V a. C. se hacía eco muy habitualmente de las costumbres homoeróticas en la Grecia clásica y de la relación erasta-erómenos. Algunos de los hábitos pederásticos clásicos son, sino entendidos, ilustrados por dichas muestras en vasijas y demás piezas cerámicas: desde el típico regalo de la liebre por parte del erasta hacia el erómenos como escenas de tocamientos o sexo intercrural. El auge arqueológico y coleccionista a partir del siglo XVIII permitió que algunos privilegiados pudieran poseer piezas de este tipo o, en menor grado, copias (dada la moda clasicista). Entre la sociedad homosexual adinerada parecía habitual coleccionar este tipo de cerámica a partir del siglo XVIII y hasta el siglo XX mismo.

Artes. Esta posición genera una torsión y con ello posibilitada el tratamiento de ciertos volúmenes. Dichos aspectos sugieren un sustrato de corte academicista en la manera de representar al muchacho desnudo en la obra gloediana. Otro aspecto a destacar en la imagen es que el modelo no se dirige al espectador con su mirada, como en muchas de las obras de Gloeden. Ello, unido a un tratamiento delicado de las sombras donde la piel se ve beneficiada por la aparición de una amplia gama de tonos de grises, parece facilitar que el cuerpo sea cosificado. En estos casos gana en pasividad y el muchacho puede asemejarse a una estatua, sobreviene cierto proceso de petrificación visual; estas características aportan a los cuerpos un estatismo que denominaremos a partir de ahora como *hieratismo blando*.

Más allá de representarse al adolescente con el estatismo de un atleta del período clásico de la escultura griega (y dada la dificultad puesto que hablamos de cuerpos *reales*), se articula con frecuencia un hieratismo que sin embargo muestra una cualidad orgánica. La aparente petrificación de los modelos dependen de posturas cómodas y con frecuencia pasivas. En el contexto eromenofílico, más allá de resultar una postura más o menos cómoda, más o menos academicista, el hieratismo blando se puede convertir en un ofrecimiento visual del cuerpo. Con ello nos decantamos a pensar que el uso premeditado de la pose y de la mirada perdida deshumaniza en cierto sentido al cuerpo fotografiado y convierte dichas estrategias en una fórmula más de la coartada arcádica; en este caso justificado a través de la iconografía floral.



Fig. 5: *Chico con rosas*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección privada [WVG – 3; anexo I]

Dicha coartada, en el caso de *Chico con rosas* (WVG – 3), se dibuja a través de la iconografía floral y el fondo de una puerta o mueble decorado con dibujos; éstos aportan los únicos elementos escenificadores en la imagen. El desnudo se articula con un ligero contraposto, generando una posición de semi perfil donde la mirada se clava en el espectador. Frente al hieratismo blando de una mirada ausente, el cuerpo toma vida y corresponde al deseo visual del espectador, generando una tensión erótica dada la evidencia de su desnudo y su genitalidad. Vemos como, más allá de una iconicidad helenista concreta, el fotógrafo aquí indaga en el uso de una pose y en la articulación del deseo a través de la mirada, destilando la imagen cierta atmósfera victoriana.

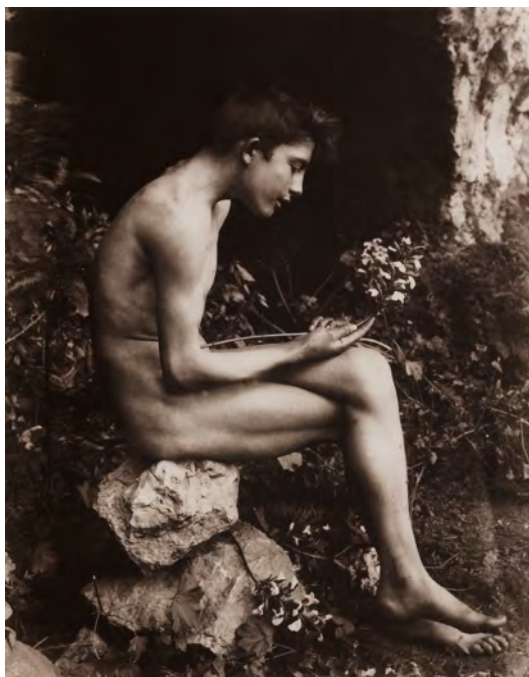


Fig. 6: *Joven sentado sobre dos piedras*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Robert Lebeck [WVG – 4; anexo I]

Más económico en elementos, en *Joven sentado sobre dos piedras* (WVG – 4) Wilhelm von Gloeden genera una imagen de desnudo con flores, donde el cuerpo está prácticamente centrado en la composición y enmarcado por el paisaje. Más allá de escenificaciones arcádicas y/o etnográficas, el muchacho aparece sin *gadgets* y como único complemento icónico tiene un ramillete de flores blancas, símbolo generalmente asociado a la pureza y a la inocencia (Carmona Muela, 2000). Dicha simbología parece encajar dentro de una imagen donde la postura impide la visión de lo sexual. Frente a la anterior imagen (WVG – 3), en *Joven sentado sobre dos piedras* hallamos cierta tensión erótica a través de la visión *voyeurística* del espectador y del modelo que no devuelve la mirada (invisiblemente observado). Volvemos a encontrar ese hieratismo blando que se percibe como la imprevisibilidad de un movimiento por parte del muchacho. Dicho hieratismo, sobretodo se presenta en la

obra de Gloeden donde las escenas están generalmente cuidadas¹⁴ y las figuras parecen haber sido regadas con luz de un modo paulatino; dejando entrar la luminosidad muy poco a poco en la cámara y así permitiendo una especial sensibilidad que capta gran detalle en la piel. Ello parece generar un efecto de irrealidad, de estatua viviente.



Fig. 7: *Joven con lirio*, 1900. Wilhlem von Gloeden / Colección privada [WVG – 5; anexo I]

En *Joven con lirio* (WVG – 5) encontramos similitudes con la anterior imagen donde un muchacho se halla sentado en cuclillas en un entorno de exhuberancia vegetal. Volvemos a encontrar que la escenificación arcádica, en este caso, es la posible referencia a la vida pastoril, anodina y nudista en entornos de ensueño y de inspiración literaria helenista. Sin embargo observamos cierto tema exótico por la referencia al *buen salvaje* o al mito de la vida en una Naturaleza edénica desde

¹⁴ Generalmente más que en el caso de las fotografías de su primo Guglielmo Plüschow.

parámetros bucólicos. Dicha atmósfera parece potenciarse por un recurso de virado en la impresión que rodea a la fotografía de una neblina amarillenta.

Resulta un detalle a remarcar como el punto de vista del fotógrafo levemente picado y la mirada ascendente del modelo hacia la cámara potencian la narración y la tensión sexual. A través de dicha postura, donde el joven más que sentado aparece agazapado y su mirada se desplaza hacia arriba, la fotografía parece transmitir cierta incomodidad. Consideramos que dicha tensión podría deberse a la posible identificación voyeurística del espectador con el fotógrafo; así el modelo parece invadido, observado. A ello, si sumamos una posición más baja con respecto al espectador, los niveles de perversidad de la imagen se tornan más visibles.



Fig. 8: *Desnudo con flor*, finales del siglo XIX. Wilhlem von Gloeden / Colección privada [WVG – 6; anexo I]

La dirección de la mirada se convierte en una estrategia cargada de potencia erótica, pero también en una herramienta de ficción donde el espectador se torna cómplice de lo que sucede en la imagen: el espectador se vuelve imagen.

Antitéticamente, en *Desnudo con flor* (WVG – 6) el cuerpo se ordena casi centralmente en una composición sencilla y se expone totalmente en su desnudez, pero no ofrece la mirada. Con ello el fotógrafo parece generar mayor distancia entre el modelo y el espectador o al menos éste último puede realizar un escrutinio corporal sin por ello verse mayormente comprometido. Sin recurrir a una excesiva coartada, en *Desnudo con flor* Gloeden nos presenta precisamente eso: un desnudo con flores. Aquí la aparición del cuerpo en un entorno doméstico o arquitectónico distancia a la imagen de representaciones edénicas y de un orden bucólico; y por tanto de una coartada arcádica.

Adolescente siciliano con calas o Hypnos (WVG – 7) ofrece, en cambio, otro tipo de distancia diferente con respecto al espectador. *Hypnos* parece aludir a las propiedades alucinógenas de las flores portadas por el adolescente con ambas manos¹⁵. Dicho sentido se potencia por una mirada excesiva donde los párpados del modelo se abren más allá de una posición cómoda. Parece que Wilhelm von Gloeden intenta mostrar la evidencia de que el muchacho se encuentra en un estado alterado de consciencia. Dichas alusiones pueden tener una reverberación simbólica con los estados de trance que se aluden en la mitología grecorromana: podemos encontrar ejemplos que van desde las bacanales a los trances clarividentes de las sacerdotisas de Apolo¹⁶.

¹⁵ Los lirios o calas contienen oxalato de calcio, un cristal de carbono tóxico que puede provocar picor, afonía y, en ingestas abundantes, pérdida de consciencia o muerte.

¹⁶ En este último caso a través de la inhalación de los vapores destilados por la quema de hojas de laurel.



Fig. 9: *Adolescente siciliano con calas o Hypnos*, 1890 – 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Sammlung Uwe Scheid, Überherrn [WVG – 7; anexo I]

A pesar de los rasgos occidentales del muchacho, hemos considerado adecuado el incluir la categoría temática *exotismo* dentro del Anexo I, dado su color de piel oscuro. Más probablemente por una cuestión circunstancial (muchos de éstos jóvenes posiblemente fueran campesinos o marineros de Taormina) el sol pudo broncear sobremanera la piel del muchacho; si bien Sicilia se encuentra relativamente cerca de los países árabes. Pero en cualquier caso, la negritud del muchacho y la excentricidad de la imagen, hacen que ésta pueda entrar en el orden de lo exótico si pensamos en el autor, Von Gloeden, como un nórdico europeo exiliado en un paraíso de efebos sureños. La lógica etnográfica, si bien escenificada, entra indirectamente en juego.

Tanto esta imagen como los retratos escenificados que plantea Gloeden, constituyen conglomerados de significado. En estas imágenes, donde la genitalidad ha desaparecido en detrimento de una potente *rostridad*¹⁷, podemos encontrar muchos de los referentes de orden arcádico concentrados como estructura fotográfica eromenofílica.

Inversamente, una de las excepciones temáticas en las que el autor se desvincula del tema pagano para generar una imagen pseudo-sacra con iconografía floral es la obra *Chico con lirios* (WVG- 8). Gloeden concentra en una ajustada composición una iconografía cristiana a través de la introducción de una aureola tras la cabeza del modelo y la adopción de una pose que entronca con la tradición pictórica religiosa. Sin embargo *Chico con lirios*, más allá de su inocuo título (donde el lirio blanco puede que aluda a la inocencia), no se encuentra exenta de erotismo al mostrar deliberadamente el pecho del modelo y ocultar parte del cuerpo. No consideramos esta imagen como un ejemplo de coartada arcádica, sino que encuentra una sutil estrategia legitimadora de la desnudez a través de la utilización de cierta iconografía cristiana.

¹⁷ Para una mayor profundización en el término de *rostridad* véase DELEUZE, Gilles, GUATARI, Félix (2010): *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial Pre-Textos.



Figs. 10a y 10b: *Chico con lirios*, 1895. Wilhelm von Gloeden / Jack Woody, Twelvetees Press [WVG – 8; anexo I] y *El mártir cristiano*. Guglielmo Plüschow / [GP – 14; anexo II]

Encontramos una relación muy estrecha con la obra *El mártir cristiano* (GP – 14) de Guglielmo Plüschow, quien retrata al muchacho Nino Cesarini bajo la forma de un santo efébo y otras imágenes de índole cristiana como veremos en el próximo apartado de la presente tesis doctoral¹⁸. Así, a lo largo de la historia del pintura occidental se pueden contar varios casos de erotismo encubierto en escenas religiosas o de martirio¹⁹.

¹⁸ Igualmente este tipo de imágenes homoeróticas cargadas de iconografía cristiana pudieron ser fuentes de inspiración para autores contemporáneos como David LaChapelle o Pierre et Gilles.

¹⁹ Tal es el caso de San Sebastián o, en general, el de cualquier santo que ofrezca su cuerpo para el deleite visual del espectador donde el erotismo y la pornografía resultaba un bien escaso. Ciega a estas manifestaciones, la Iglesia se encargaba de regular moralmente los placeres y dotaba a toda esto tipo de pinturas un valor pedagógico y/o religioso.



Fig. 11: *S/T*, Wilhelm von Gloeden.
Colección Giovanni Malambri /
[WVG – 9; anexo I]

Más allá de *Chico con lirios*, la obra de Wilhelm von Gloeden precisamente parecía caracterizarse por la utilización de una coartada arcádica y etnográfica como medio para la conformación de una iconografía eromenofílica en la fotografía de finales de siglo XIX y principios del XX donde visibilizar el cuerpo del muchacho desnudo. En la imagen WVG – 9 la escenificación se consigue a través de la cinta prototípica de los atletas griegos y la vara de flores blancas, pudiendo remitir esta última a la virginidad o la pureza. Resulta un claro ejemplo en la obra gloediana de una escenificación arcádica simple, concisa y ordenada. Más allá del abigarramiento de elementos, consigue su propósito: visibilizar la desnudez y erotizar el cuerpo del adolescente sin demasiados elementos agregados²⁰. La imagen WVG – 9, que bien podría mostrar a un pequeño atleta o preadolescente cualquiera del mundo clásico, centra el deseo eromenofílico en la delineación de los contornos, en la apreciación

²⁰ En relación con su primo Guglielmo Plüschow se observa mayor orden y equilibrio en la disposición de los elementos de escena en la obra de Wilhelm von Gloeden. Donde Plüschow parece escoger el desorden, las posturas retorcidas y ciertas composiciones desordenadas, Gloeden plantea obras más pulcras y económicas en cuanto a elementos escenográficos se refiere.

de una piel absolutamente lampiña (salvo una posible velloidad en las axilas), en los pezones claros, unos rasgos faciales aniñados, un ademán afeminado en la mano y en una mirada fuera de escena; elementos todos ellos concretizados en un único cuerpo.



Fig. 12: *Retrato de joven*, 1899.
Wilhelm von Gloeden / Colección
Roger Peyrefitte [WVG – 10;
anexo I]

En *Retrato de joven* (WVG – 10), obra similar a *Hypnos* (WVG – 7), un joven muchacho se halla escenificado con una toga blanca y una guirnalda de flores de la pasión sobre la cabeza. Su mirada se dirige hacia arriba, deudora del clasicismo académico y puede que de la pintura religiosa. Consideramos que podría existir cierta reminiscencia cristiana o por lo menos una referencia iconográfica en la utilización de dicha corona, dado que dicha flor es autóctona de América y en la Grecia antigua no se conocía. Otra opción es que, precisamente por esta cuestión, Gloeden introduzca una noción exótica a la imagen. Las flores de la pasión podrían aludir a la condición amante del muchacho fotografiado.

Haciendo uso de iconografía floral, *Chico con guirnalda* (WVG – 11) es el primer retrato de índole arcádica de Pancrazio Buccini que vemos en este archivo visual de Wilhelm von Gloeden. A través de una pose académica y un gesto amanerado, el muchacho luce una guirnalda de rosas, símbolo de la belleza y del amor. También apodado *Il Moro*, este muchacho de Taormina acompañó al barón en su andadura por dicha población ya fuese como amigo y modelo. Sucede de un modo similar con Guglielmo Plüschow y su pupilo Vincenzo Galdi o entre éste último y su modelo *Il Serpente*. Se repite en los tres casos el modelo de maestro-discípulo de tal manera que, a través de la visión helenista finisecular, parece tomar como referencia la antigua relación griega *erasta-erómenos*. Si bien la posibilidad de que los modelos fueran amantes de sus fotógrafos no deja de ser un hecho anecdótico.



Fig. 13: *Chico con guirnalda*, 1900.
Wilhelm von Gloeden / Colección
privada [WVG – 11; anexo I]

La piel lampiña y morena de *Il Moro*, rasgo por lo cual recibe dicho apodo, le convierten asimismo en una posible excusa para apoyar una posible coartada etnográfica dentro de la producción fotográfica de Gloeden. También Plüschow y Galdi dispusieron efectivas escenificaciones arcádicas con tal de legitimar en lo

visible la desnudez del adolescente y articular su cuerpo como objeto de deseo; si bien todas las obras parecen tener una potencialidad etnográfica.

Por un lado, el trabajo de Gloeden (en su conjunto archivístico) recoge diferentes rostros y cuerpos de jóvenes autóctonos de Taormina. Vistos desde el prisma actual, además de la caracterización y escenificación de índole arcádica, la obra de Gloeden podría valorarse como retrato antropológico de los adolescentes sicilianos de finales de siglo XIX y principios del XX. Probablemente la intencionalidad etnográfica de Gloeden no fue tal en el momento de la toma de las imágenes, sino que podría ser una valoración que se adscribiese *a posteriori*; consideramos al respecto que la utilización de una coartada arcádica primaba con tal de visibilizar el cuerpo desnudo del muchacho pues dicha coartada venía acompañada por la tradición clasicista y academicista.

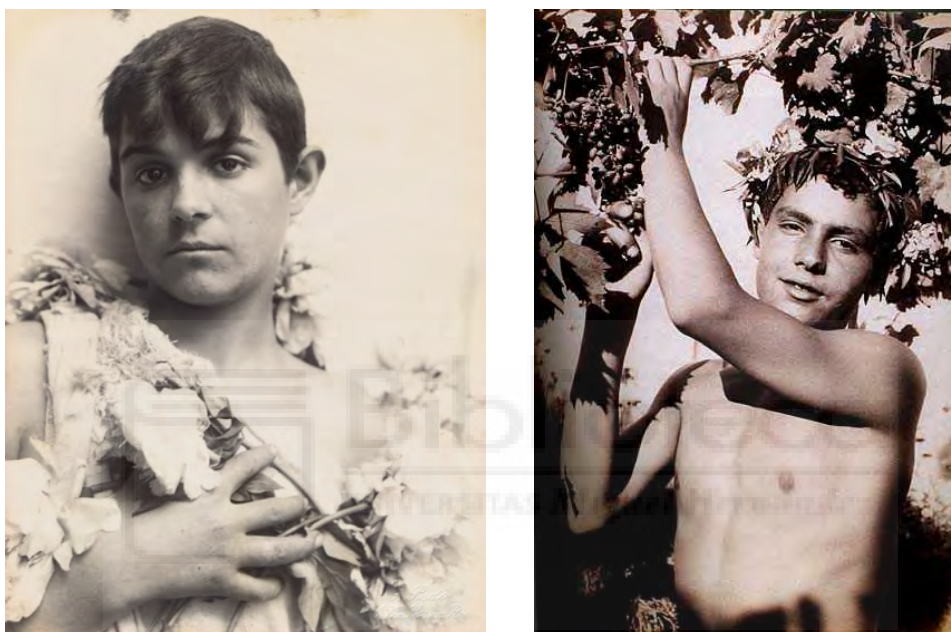
Pero por otro lado, sí que existe en algunos casos la intención premeditada de utilizar una coartada consciente de lo etnográfico. O quizás deberíamos hablar más de lo exótico: Gloeden en varias ocasiones aporta su idea de la negritud o de lo árabe²¹. Sin embargo, más allá de acercarse a una visión antropológica de dichas culturas, el barón genera escenas más cercanas a una visión literaria, idealizada, blanca y europea del árabe como un maravilloso espécimen humano poblador de tierras exóticas. Dicha visión europea puede también determinar el gusto y predilección de Gloeden por un muchacho como *Il Moro*, que ilustra un prototipo de belleza alejado del ideal ario.

Un estudio visual contemporáneo nos permite observar ciertas similitudes con una serie de fotografías de finales del siglo XIX a mediados del XX. Desde aficionados como Adam Clark Vroman que captaba instantáneas de los indios de Arizona y Nuevo México a sociólogos como Lewis Hine²², cuya intención fotográfica se

²¹ Como veremos ejemplificado más adelante.

²² Autor de la famosa fotografía de 1931 en la que recoge el peligroso trabajo de los hombres en el proceso de construcción del Empire State de NY.

centraba en la denuncia de la explotación infantil en la industria. Otros autores, desde el auspicio de ciertas instituciones, también realizaron trabajos fotodocumentalistas concretos. Por ejemplo Dorothea Lange o Walker Evans recogieron en pleno siglo XX los rostros de los grandes anónimos en la historia americana: los habitantes del medio rural²³. En ese sentido, e influenciado por la fotografía de moda, Richard Avedon también recogerá imágenes de habitantes del medio rural de EEUU a partir de 1979 en su obra *In the american west*²⁴.



Figs. 14a y 14b: *Retrato de chico*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Galería Bassenge [WVG – 12; anexo I] y *Retrato de joven siciliano*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Throckmorton Fine Art, Inc. [WVG – 13; anexo I]

²³ Dichas imágenes se realizarán como encargos del *Resettlement Administration*, organismo norteamericano encargado de repartir ayudas en las zonas rurales más deprimidas del país y documentar dicho proceso, junto con la cotidianidad de sus habitantes.

²⁴ Sin embargo, y a pesar de la diferencia temporal con respecto a la tríada de nuestro autores, Richard Avedon sí que ejerció una escenificación deliberada a la hora de realizar sus retratos: siempre fueron imágenes tomadas al aire libre, con luz diurna y con las figuras sobre un fondo blanco. Del mismo modo Gloeden, Plüschow y Galdi escenificaron el espacio y a los modelos, generando un fotodocumento subjetivo, pero no por ello desprovisto de una especificidad etnográfica.

Retrato de chico (WVG – 12), por ejemplo, aporta su propia especificidad etnográfica al convertirse la fotografía (con el tiempo) en un documento de archivo. Un muchacho preadolescente o de aspecto aniñado, con la carencia de vello que a veces resulta prototípico de su edad, se halla inundado por tupidas rosas. El color claro y la sobreexposición de la imagen aporta una sensación lumínica que sume la imagen en la categoría de lo inocente. Sin embargo existe cierta subversión en lo alusivo a la pose (amenarada) de la mano del muchacho y a la mirada, que se clava en el fotógrafo-espectador-voyeur. Visualmente parece esperar una respuesta, un *feed-back* del mismo y puede generar cierta tensión con el espectador de la imagen.

En *Retrato de joven siciliano* (WVG – 13) volvemos a encontrar iconografía floral a través de una corona sobre la cabeza del muchacho. Sin embargo, el elemento vegetal que más destaca resulta ser la parra que se encuentra encima de él y que permanece en él a través de las sombras que proyecta sobre su cuerpo adolescente. Además de la visibilidad de su torso, el erotismo se articula en la imagen a través de la mirada del muchacho y la complicidad con el espectador-fotógrafo, al que sonrío y parece invitar a participar de la actividad que está realizando. Dado que recoge un racimo de uvas, probablemente tenga una afinidad simbólica con Dionisio o Baco, dios del vino.

4.1.2.2. Iconografía mitológica y/o pagana en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden:

Joven Baco (WVG – 14) aborda ya directamente el tema mitológico. Tras observar algunas correspondencias simbólicas entre la iconografía floral que acompaña a los muchachos y ciertas deidades paganas, ahora es el propio Gloeden el que deja claro cuál es la interpretación que quiere que el espectador extraiga tras ver su obra y conocer su título.

Existen, además del nombre de la fotografía, diversos elementos que apoyan dicha coartada arcádica. El muchacho se halla *vestido* con hojas de parra y racimos de uva que llenan su cabeza y cubren su genitalidad de la vista del espectador. Dicho elemento vegetal, que transporta la imagen a una época ilusoria de mayor comunión entre el hombre y la naturaleza, sirven para potenciar el pequeño cuerpo en desarrollo del muchacho, cuya definición corporal hacen que se circunscriba a una temprana adolescencia.



Fig. 15: *Joven Baco*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Giovanni Malambri [WVG - 14; anexo I]

Ninguna vellosoidad aparece en el recorrido visual que podemos hacer del cuerpo del joven dejando al descubierto el claroscuro que dibuja la luz en su cuerpo, remarcando la redondez de sus piernas o su musculatura fibrada en abdomen, pecho y brazos. El pie que se apoya en un escalón superior producen un escorzo y dejan circular el aire entre las piernas del muchacho, dotando a la imagen de mayor profundidad y volumen. Un punto de vista levemente contrapicado y el modelo situado en un lugar elevado (una escalera), hacen que visualmente podamos

compartir la ficción de hallarnos ante un joven dios del vino. A los elementos vegetales comentados se añaden algunos otros *gadgets* visuales que con frecuencia veremos repetirse en las imágenes de orden mitológico y arcádico tanto de Gloeden, como de Plüschow o Galdi. Por un lado, volvemos a encontrarnos con una vasija decorada cuyo origen y autenticidad dejamos como un interrogante. El joven Baco sujeta además una copa. Dichos elementos parecen constituir representaciones báquicas evidentes al tratarse de objetos que pudieran contener vino. Otro de los elementos que vemos más repetidos es la piel de tigre o, en algunos casos, de leopardo; símbolo también del dios Baco o Dioniso. La composición se completa con algún otro elemento como una calabaza, dibujando el conjunto de la imagen una suerte de conglomerado simbólico cuyo fin resulta ser la puesta en marcha de una coartada arcádica. Y si bien la caracterización resulta más que suficiente, sobreescenificada y con cierto abuso de referencias artísticas en las poses, la imagen no deja de hallarse, en cierto sentido, fuera de contexto en un paraje arquitectónico como el que rodea al modelo; teatralizada.

Además de las nociones apolíneas que suelen resultar evidentes en muchas de las representaciones gloedianas, Baco o el fauno suelen ser sus temas predilectos por hallarse más cercanos a la idea de lo silvestre, bucólico y sexual, trayendo referencias de la mítica Arcadia y de autores decimonónicos germanos como Arnold Bücklin²⁵.

²⁵ Como ya vimos anteriormente.



Figs. 16a y 16b: *Fauno*, 1900. Wilhelm von Gloeden / [WVG – 15; anexo I] y *Diablo (Muchacho con cuernos)*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Oficina Musae, Montreal [WVG – 16; anexo I]

Para la caracterización del *Fauno* (WVG – 15) vemos que se sirve únicamente de dos factores aparentes: de un lado el título, que nomina y circunscribe semánticamente la imagen. De otro lado los cuernos que se erigen por encima de su cabeza. Lo peculiar de este último aspecto es que dicha cornamenta no se agrega al cuerpo, sino que se dibuja a través de un peinado. La solución es sencilla, pero tal es el encuadre y la distancia visual con respecto al modelo que, en este caso, hace posible la ficción. Observamos que estas estrategias se repiten y en ocasiones aparecen más elementos cuando se trata de escenificar una imagen mitológica.

Podemos encontrar en *Fauno* un interés más escenográfico y pictórico que en los retratos de faunos, que veremos a continuación, al integrar aquí el personaje en la naturaleza. La corte del dios Pan (faunos y silenos) fue un tema recurrente especialmente en Wilhelm von Gloeden y, de un modo más indirecto, en Guglielmo Plüschow. Dichos seres mitológicos eran considerados en la antigüedad como seres groseros, lascivos y protectores del deseo sexual desenfrenado. El hecho de que los

autores estudiados caractericen a sus modelos de este modo o como personificaciones mismas del dios Dioniso, lleva a plantear que podía existir en los fotógrafos la fantasía de (re)crear unos cuerpos excesivos, configurados para el deseo. El arte del siglo XVIII y del siglo XIX da cuenta del interés clasicista y arcádico entre la cultura del momento a través de la representación del fauno; lo hallamos por ejemplo en la escultura del *Fauno ebrio* (1774) de Johan Tobias Sergel o en algunas obras del germano Arnold Böcklin como *Pan en las cañas* (1859).

Diablo (Muchacho con cuernos) (WVG – 16), a pesar de la referencia judeo-cristiana, consideramos que se trata de un título que o bien es posterior o bien resulta ser un fallo por parte de Gloeden a la hora de identificar fauno con diablo. Desde el paradigma mitológico romano y su correspondencia con la deidad griega Pan, no existe relación alguna entre dichas entidades y el príncipe cristiano de las tinieblas. Si bien tanto los faunos como los silenos o el mismo Pan mostraban comportamientos extraños, traviesos y lascivos se trataba de deidades benignas asociadas a los bosques, la agricultura y a la energía sexual. La antropología, la mitología comparada y la simbología han planteado la hipótesis de que antiguos dioses se acabaron convirtiendo en los modernos demonios; dedicándose la institución eclesiástica a demonizar antiguos dioses o a sus propias cualidades con tal de facilitar la persecución de los cultos antiguos. El caso más evidente es el del dios Pan o el de los faunos silvestres que pasaron a definir antropomórficamente la figura de Satanás: patas, rabo y pezuñas de animal, torso humano y cuernos de chivo²⁶.

²⁶ Inversamente, ciertas deidades paganas o espíritus de la naturaleza se transformaron ingeniosamente en santos que nunca existieron. Tal es el caso de la irlandesa Santa Brígida que supuestamente vivió como entre 451 y 525 d.C., pero que mantiene sospechosamente con la diosa celta Brighid multitud de similitudes en lo que al culto se refiere. Diversos pozos y fuegos sagrados mantenidos por mujeres fueron cristianizados y directamente dedicados a la santa irlandesa. Dicho proceso, repetido en multitud de latitudes, se convierte en la paradójica táctica de la Iglesia para reabsorber y reconducir arraigados cultos que, por la fe de Cristo, no pudieron suprimir. Finalmente dicha santa fue descanonizada por la Iglesia al descubrirse que se trataba de una invención medieval.

Por ello podemos interpretar que el gusto de Gloeden por las representación del fauno podía constituir también un acto de cierta sublevación y de gusto por lo que ello representa. No resulta extraño que la fotografía se llame *Diablo* cuando representa en realidad a un fauno, puesto que la representación contemporánea de un fauno pagano siempre comportará reminiscencias demonizadoras cristianas. Un fauno constituye simbólicamente la pura expresión de lo sexual y de la libertad total en comunión con la naturaleza; ideas que encuentran su dicotómico enemigo en la ocultación y castración sexual cristiana. El homoerotismo, por ello, puede hallarse más cercano estratégicamente a la primera visión: no resulta ilógico que los helenistas homosexuales del XIX busquen sus referentes en la antigüedad pagana como un modo de conformar imagerías que se alejaran del discurso heteronormativo y de la demonización cristiana del cuerpo. En lo que a la escenificación del muchacho se refiere, vuelve a repetirse un peinado que simula dos pequeños cuernos además de unas cejas picudas. La cercanía de la imagen no permite que se produzca una ficción verosímil y sin embargo esta resulta ser una de las imágenes más representativas de Wilhelm von Gloeden²⁷.



²⁷ Con respecto al muchacho no llegamos a entender cual era la relación con el fotógrafo puesto que no encaja dentro del ideal de belleza habitual con el que trabaja Gloeden. Se trata de un modelo que se aleja del prototipo efébo enmarcado en un cuerpo adolescente o preadolescente. Al contrario se trata de un personaje más maduro. Por ello planteamos que se pudo tratar más bien de un encargo o de un amigo dispuesto a prestar su cuerpo al servicio de la obra del fotógrafo.



Fig. 17: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 17; anexo I]

La imagen WVG – 17 vuelve a repetir el tema mitológico a través de la figura de un fauno. El muchacho que encarna dicho papel resulta encontrarse, al igual que el anterior modelo, caracterizado frecuentemente como fauno en la obra fotográfica de Gloeden. Eso nos hace pensar que su autor tenía preferencia por algunos modelos concretos a la hora de caracterizarlos bajo diferentes papeles. Salvo el detalle del peinado-cornamenta y la piel de animal, no encontramos una excesiva referencia al mundo clásico a través de la pose o la escenografía. Sin embargo el modelo sí que encarna el ideal de belleza adolescente esgrimido habitualmente por Gloeden²⁸.

Sin embargo podríamos descartar de la imagen la minuciosidad de ciertos detalles corporales: las pestañas, el pelo, la diferencia de color de la piel entre la cara y la zona del tronco que normalmente no se halla no expuesta al sol, etc. Todo ello

²⁸ En la imagen WVG – 18 del Anexo I el mismo modelo posa de semiperfil y se halla caracterizado como fauno a través del peinado. Le acompaña una pequeña toga que le cubre un hombro. Por lo demás, la imagen no aporta una cuidada escenificación y parece más bien un retrato derivado de una sesión fotográfica más amplia.

parece dotar de realidad etnográfica a una fotografía que, al fin y al cabo, está registrando visualmente a muchacho que ya no existe. A través de estos detalles epidérmicos y corporales la noción de *tanatos*, la fatalidad fotográfica se configura como más evidente.

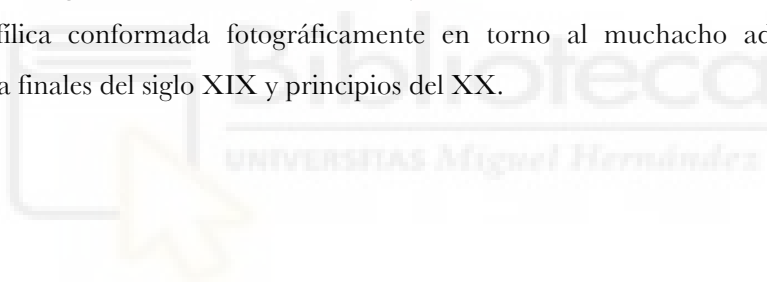
Echando mano también de cierta iconografía mitológica, la fotografía WVG – 19 se articula a modo de conglomerado de referentes arcádicos. De una parte hallamos referencias báquicas en la piel de leopardo y en la cinta del pelo como *atrezzo* grecolatino. Por otro lado nos encontramos con un cuerpo de características efébicas, adolescente y lleno de fibra muscular. Su mirada se dirige fuera de escena y adopta un ademán tímido; con ello la inclinación de la cabeza le dota de cierta performatividad afemenida o de referencias posturales academicistas. Todo permite el escrutinio y la posesión deseante por parte de la mirada voyeur: el muchacho, al no mirar al espectador, le permite que deposite su deseo sobre su torso, pectorales, pezones, axilas o cuello como elementos corporales homoeróticos y pederásticos.



Fig. 18: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / Colección Giovanni Malambri [WVG – 19; anexo I]

4.1.2.3. Iconografía musical en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden:

Otro de los temas visuales utilizados por Gloeden para articular su coartada arcádica parece ser la introducción de elementos musicales. Según nuestro punto de vista éstos cumplen una doble o triple función. En primer lugar, ciertos instrumentos musicales tienen una clara afinidad iconográfica con deidades grecorromanas y con las festividades paganas que se celebraban en su honor. En segundo lugar también se corresponden con la visión bucólica de la vida pastoril en la Arcadia, acompañada normalmente de instrumentos de viento (artilugios a su vez muy queridos por las entidades sobrenaturales silvestres). En tercer lugar, la *música* (que en su término griego *mousiké* viene a significar *técnica o arte de las musas*), la *harmonía*, era considerada como una de las artes mayores y principales en la educación helena. El propio significado etimológico de la palabra alude a su naturaleza de arte inspirado, casi de origen sobrenatural. De tal modo, una iconicidad musical en el entorno arcádico desplegado por Gloeden desarrolla un frondoso conglomerado de referentes y entroncaría con una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX.





Figs. 19a y 19b: *Tocar la flauta*, 1905. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 20; anexo I] y *Chico con flauta*, 1895. Wilhelm von Gloeden / [WVG – 22; anexo I]

Con *Chico siciliano tocando la flauta* (WVG – 21), en cambio, la escenificación resulta más creíble al hallarse el muchacho tocando la flauta de un modo más verosímil. La guirnalda de flores y la referencia arquitectónica completan el conjunto compositivo. La imagen adopta una ambientación primaveral, de convivencia natural con la tierra a pesar del referente arquitectónico (que por otra parte aporta credibilidad a la obra). Dado este último elemento nos decantamos por pensar que Gloeden, más que representar a un fauno, su idea era la de plasmar a un joven músico o pastor; o un erómenos.



Fig. 20: *Chico siciliano tocando la flauta*, 1905. Wilhelm von Gloeden / Colección François Braunschweig, Copenhage [WVG – 21; anexo I]

Otro posible erómenos lo encontramos en el modelo de *Chico con flauta* (WVG – 22). Dicho muchacho adopta una pose prototípica en la estatuaria griega: especialmente por el *contraposto* y la elevación de un brazo. Sin embargo, lo que en una escultura clásica resulta estratégico para dar credibilidad al cuerpo, aire, volumen o definición muscular, en esta imagen son razones para erotizar el cuerpo del adolescente. Su mirada, fuera de escena, potencia el voyeurismo *seguro*. El cuerpo del muchacho se halla en desarrollo: de ahí unas piernas excesivamente largas, grandes manos y pies y un cuerpo lampiño excepto por un pubis tupido: todo ello factores que definen un cuerpo en formación y, como tal, posible evidencia eromenofílica²⁹. Finalmente la coartada se completa con un fondo arquitectónico con columnas de inspiración vegetal, arcos de medio punto y un flauta.

²⁹ Al respecto cabe recordar algunas frases de autores clásicos como Aristófanes transcritas en este mismo estudio.



Figs. 21a y 21b: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 23; anexo I] y *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 24; anexo I]

Compartiendo referentes (flauta y arquitectura) con la anterior imagen, en la imagen WVG – 23 la presencia del paisaje y de la arquitectura resulta mayor. Volvemos a observar que la flauta es tocada artificialmente, dejando entrever el poder de la pose. Dicho *error* se completa con un brazo estirado que produce una postura incómoda, pero que probablemente se situó en dicho lugar para recortar la forma del torso y así relucir la volumetría muscular del mismo. Otra imagen donde la música se presenta como un tema para llevar a cabo la coartada arcádica es la fotografía con numeración WVG – 24. Un joven, en este caso preadolescente o infante, se halla sentado tocando una doble flauta. El muchacho se encuentra más distanciado de la cámara de lo habitual; se encuentra de perfil y podemos ver desde su cabeza a sus pies. El deseo, en este caso, se articula principalmente en el juego de sombras y en la visibilidad de las piernas. La figura parece integrarse en el fondo de la escena a pesar de existir un punto de fuga claro; adquiriendo de nuevo la escena un matiz cinematográfico.

4.1.2.3. Iconografía animal en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden:

La Arcadia antigua está considerada poéticamente, más allá de su existencia real, como un país imaginario en permanente júbilo. Narraciones renacentistas y posteriormente románticas y helenistas describen este lugar como un espacio donde reina la paz y comunidades de pastores conviven armónicamente con todo tipo de seres de la naturaleza³⁰.

Por lo que respecta a la Arcadia real (cuya actual capital es Trípoli), se trataba en la antigüedad de una región rural habitada por humildes pastores. Éstos, lejos de utilizar el habitual toro como animal sagrado encomendado a la fertilidad (ideal supremo para estos paganos de culto a la Tierra), se dedicaron a honrar al macho cabrío. Con el tiempo, la figura de dicho animal pudo identificarse con la deidad de Pan.



Fig. 22: *Chico con culebra*, 1903. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, Paris [WVG – 25; anexo I]

³⁰ Tal y como vimos anteriormente encontramos algunos ejemplos visuales en la obra de artistas germanos, británicos e italianos entre el siglo XVIII y principios del siglo XX.

Pan, como dios silvestre de todo lo que crece y protector de los animales, se convirtió en el espíritu tutelar de las gentes, los cultivos y los bosques de la Arcadia. Narraciones posteriores se hicieron eco de dicha teocracia e introdujeron al animal como un elemento representativo más de convivencia del pastor arcádico con su entorno. En *Chico con culebra* (WVG – 25) Gloeden elimina cualquier elemento arquitectónico o textil para sumir al modelo en una imagen bucólica de total conexión con lo natural y absoluta ausencia de manipulación humana en el medio, a través de la utilización de una iconografía animal³¹. Los únicos elementos que conforman la coartada arcádica en este caso son el paisaje mediterráneo, lleno de almendros flor, junto con la aparición de una culebra entrelazada en el cuerpo del joven. Aquí la culebra puede tener una significación bíblica sobre el pecado o la perversión; un posible guiño malicioso a las pretensiones homoeróticas de la obra de Gloeden. Desde un punto de vista precristiano la serpiente se asocia tanto a la destrucción como a las energías primordiales y subterráneas (según la cultura). Por ello, dentro y fuera de la mitología judeocristiana, moral o amoral, la serpiente se asocia con la sexualidad. Ésta se enreda en la pierna del muchacho desnudo y con ello parece crearse una conexión entre lo humano y lo natural, dejando paso a un cuerpo cuya genitalidad queda oculta, pero cuyas piernas y torso ladeado recogen gran parte de la carga erótica de la imagen.

En *Chico con pavo* (WVG – 26), la coartada arcádica se vuelve desarrollar a través de la introducción de iconografía animal en la escena. Dejando un tanto de lado la vestimenta, el cuerpo casi se halla invisibilizado por la fuerza de la luz. Junto al muchacho aparece otro protagonista en la escena: un pavo, símbolo o elemento que se repite en varias imágenes diferentes. Por ello puede remitir a una simbología específica o simplemente a la vida pastoril y ganadera en el campo. Por una razón más pragmática, quizás Gloeden o el propio modelo poseyera pavos. En cualquier caso, la aparición de este animal cumple una función escénica y legitimadora con

³¹ Esta fotografía parece encarnar asimismo el *mito del buen salvaje*, paradoja del ser humano criado en plena naturaleza pero inofensivo (o infantilizado) para la sociedad civilizada.

las coartadas. En *Chico con pavo* (WVG – 27), Gloeden vuelve a repetir temas. Esta vez nos encontramos con una escenografía y un *atrezzo* mayor (premeditado y sobreactuado). Se introduce un jarrón tipo griego o pieza arqueológica, ramas de palmera y una concha marina. Lo que más llama la atención de una composición tan embotada es la incomodidad del modelo al sentarse prácticamente encima de uno de los dos pavos. Al respecto nos inclinamos a observar en tal abigarramiento que, lejos de conseguir un equilibrio visual, compositivo y temático, parece traducirse en un intento fallido de conseguir fidelidad arcádica en la imagen.



Figs. 23a, 23b y 23c: *Chico con pavo*, 1900, Wilhelm von Gloeden / Colección privada, Überherrn [WVG – 26; anexo I], *Chico con pavo*, 1890 – 1900, Wilhelm von Gloeden / Colección Robert Lebeck [WVG – 27; anexo I] y *Desnudo con perro*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 28; anexo I]

En *Desnudo con perro* (WVG – 28) la coartada arcádica, en cambio, se desenvuelve sencillamente tan sólo a través de la aparición del cuerpo de un muchacho desnudo, con un cuerpo desarrollado muscularmente pero con cara aniñada, en un paisaje rocoso (ya sea montañoso o marítimo). Otro elemento que puede hacer referencia a una vida pastoril o al convivir pacífico de los pastores de Arcadia en la naturaleza es la aparición de un perro en actitud cariñosa con el muchacho. Símbolo de fidelidad por antonomasia, la imagen puede transmitir la sensación de ese sentir poético de vida despreocupada centrada en la tierra. Aquí la introducción de un referente animal funciona de modo similar a como lo planteó el escultor Bertel Thorvaldsen a

través de piezas como *Ganímedes* (1817) o *Pastor con perro* (1817); donde lo táctil se hace evidente y motivo del deseo eromenofílico contrastando la piel o el pelo del animal frente a los cuerpos imberbes y suavizados de los muchachos.

Otra de las imágenes de Wilhelm von Gloeden con iconografía animal es *Chico con pez volador* (WVG – 29), una de las obras más conocidas de Wilhelm von Gloeden. Sin embargo destaca el hecho de que la coartada arcádica, *leitmotiv* de su producción, en esta imagen no exista. No se reproducen referencias clásicas puesto que, para empezar, el modelo porta un sombrero actual. El paisaje también resulta irreconocible y no existen elementos escenográficos y ni de *atrezzo* clásico³². Sin embargo, por todo lo demás, la obra es rica en referencias eróticas.



³² Salvo como referencia a la vida despreocupada del muchacho en la naturaleza; ideal naturalista en todo caso más cercano a la obra de Henry Scott Tuke.



Fig. 24: *Chico con pez volador*, 1895. Wilhelm von Gloeden / Colección Jake Woody, Twelvetreets Press, Santa Fe [WVG - 29; anexo I]

De una parte el protagonista de la imagen se halla más cercano a la niñez que a la edad adulta, es un preadolescente o un adolescente con unos rasgos infantiles. Su cuerpo se halla desprovisto de vello salvo por un suave y casi imperceptible vello púbico. La redondez de su vientre le aporta también un aspecto infantil. Frente a otras imágenes donde la mirada fuera de campo permite el escrutinio visual del cuerpo adolescente sin problemas de reciprocidad visual, en esta imagen si que hallamos un cuerpo expuesto pero que fija su mirada sobre el espectador. A ello debemos añadir el ademán de su rostro, un gesto sonriente y pícaro que dota al muchacho de cierta perversidad y genera una tensión sexual evidente. Hay que añadir, en lo que a lo corpóreo se refiere, que la visualización de su pene (unido a su sonrisa) permite dobles lecturas. Contrasta el tamaño del miembro y de los testículos para un cuerpo infantil, con lo que podemos generar un paralelismo con *Il serpente*, modelo favorito de Vincenzo Galdi y poseedor de un miembro de gran tamaño. En el caso del modelo de *Chico con pez volador* puede que se trate también de un muchacho con un gran pene o bien que, para la toma de la fotografía, se halla excitado (voluntariamente o no). Este aspecto, en la relación erasta-erómenos, produce un acercamiento del erómenos a la sexualidad adulta y, con ello, una posibilidad de encuentro sexual a través de la visualidad.

Por otro lado el muchacho sujeta un pescado, cuya simbología es rica en acepciones según la tradición. En el caso de ciertas culturas paganas arcaicas, el pescado hace referencia a la sexualidad femenina; asociado en ocasiones a Afrodita, diosa griega del amor. Pero podría existir también una acepción fálica en la imagen, o más bien, la insinuación perfectamente visible de la penetración o del sexo oral. El muchacho, con una mirada cómplice hacia el espectador, exhibiendo su cuerpo y con un pene henchido, introduce su dedo en la boca del pez. Parece jugar con la boca del animal: dicho gesto puede aludir perfectamente al deseo de introducir dicho dedo en un ano, boca o cualquier otro orificio de índole sexual. Dada la visibilidad de lo genital, dicha insinuación puede hallarse encaminada a la visión del adolescente como activo y al espectador como pasivo; de lo contrario la imagen podría haber

hecho cierto hincapié visual en el trasero del chico. Consideramos que se trata de una imagen que, habiéndose alejado Gloeden de la coartada arcádica, ha tenido el atrevimiento de mostrar más de lo habitual e insinuar prácticas sexuales intergeneracionales entre el modelo y el consumidor adulto de dicha imagen.

4.1.2.4. Exotismo y etnografía en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden:

Frente a la coartada arcádica otra de las coartadas que parece esgrimir Wilhelm von Gloeden, pero también Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi, es cierta etnografía o, más bien, cierta potencialidad etnográfica. Como hemos visto en la anterior imagen *Chico con guirnalda* (WVG – 11), la labor fotográfica de Gloeden, desde una visión contemporánea, podría obedecer a cierta lógica de archivo. Desde la óptica de Jacques Derrida, el archivo no deviene en acumulación inocente de datos sino que éste genera especificidades, categorías, ideologías y dispositivos a través de las inclusiones o supresiones a las que se proceden (Derrida, 2013). Además de la evidente inmortalización fotográfica de los muchachos fotografiados y del carácter pseudo-antropológico y topológico del archivo visual gloediano, consideramos que el mismo puede generar estereotipos con respecto a lo que significa ser siciliano, en torno a cuestiones de clase o a corporalidades específicas.

Tanto Galdi como Plüschow viajaron a través del mediterráneo y Gloeden no fue menos. Probablemente las imágenes que ahora abordaremos son el resultado de algún viaje a Túnez, Argelia o Marruecos. De una parte, dichas fotografías mantienen el carácter antropológico al recoger visualmente la especificidad de un sector social concreto en un contexto dado: adolescentes africanos (de procedencia indeterminada) a finales del siglo XIX. Por otra parte, y más importante, dicho carácter de registro se expresa a través de la búsqueda de lo exótico en cuerpos que son ajenos a la *europiedad*: unos *otros* con respecto a la visión eurocéntrica del hombre

blanco. De este modo la coartada etnográfica se podría articular como una búsqueda de modelos y prototipos corpóreos que encajen dentro de los estereotipos literarios sobre lo árabe o lo oriental³³. No se trata tan sólo de buscar modelos que encajen en ese ideal orientalista, sino también de escenificar dicho ideal.



Figs. 25a, 25b y 25c: *Árabe*, 1890 – 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección privada [WVG – 30; anexo I], *Árabe*, 1890 – 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección privada [WVG – 31; anexo I] y *Retrato de muchacho*, 1910. Wilhelm von Gloeden / [WVG – 33; anexo I]

Por ejemplo en *Árabe* (WVG – 30), Gloeden parece indagar en referentes arábigos aunque los rasgos del modelo correspondan más a la negritud centroafricana. Al igual que en la coartada arcádica, la visibilización de cuerpos unido a la escenificación y al *atrezzo* permiten generar la ficción. Como en la fotografía anterior, el título *Árabe* (WVG – 31) se vuelve a repetir. Las referencias a la cultura árabe son, si cabe, más abstractas que las referencias al pasado clásico; éstas son definidas por una lógica de lo exótico. Un joven muchacho, que parece situarse más allá de la adolescencia, se exhibe a través de una postura de corte academicista y sitúa su mirada fuera de campo, permitiendo una focalización del deseo voyeurístico sobre el brazo y la axila del mismo. En esta imagen no padecemos una

³³ Cabe recordar la moda dieciochesca y posterior sobre estas cuestiones en el llamado gusto orientalista.

confrontación con un deseo pederástico peligroso para la moral contemporánea, sino que por el contrario el deseo queda legitimado en el cuerpo de un ser excesivo para la lógica blanca heterosexual.

En *Asrah* (WVG – 32) se vuelven a repetir los mismo parámetros de la coartada etnográfica pero con algunas salvedades. Por un lado, y como asunto formal anecdótico, la imagen parece acercarse a la fotografía pictorialista: un fondo blanco con unas vestiduras blancas dan un aspecto casi velado, vaporoso, a la imagen como si de una edición del positivado se tratase. Por otro lado, hallamos que el joven es uno de los modelos sicilianos habituales en la obra de Gloeden y no un muchacho conocido en uno de sus viajes. De este modo la coartada etnográfica se articula más allá de fidelidades étnicas; al igual que la coartada arcádica, el secreto parece radicar en su correcta teatralización.





Fig. 26: *Asrah*, 1890 – 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección François Braunschweig, París [WVG – 32; anexo I]

En *Retrato de muchacho* (WVG – 33) el protagonista de la imagen vuelve a ser un joven de rasgos africanos. Más allá de caracterizar dicha imagen como una visión de lo árabe, el título deja lugar a imaginar cualquier otra etnia africana. Dado que no es habitual en los casos donde se pone en funcionamiento la coartada etnográfica el encontrarnos con imágenes no escenificadas, pensamos que aquí Gloeden tuvo la libertad de pensar en una vestimenta exótica más allá de lo verosímil. Otro aspecto peculiar a remarcar es la posición de las manos y la dirección hacia arriba de la mirada del joven: dicho ademán corporal parece corresponderse con una tradición iconográfica sacra donde se muestra a santos

cristianos rezando con las manos en forma de mariposa sobre el pecho y con la mirada extática hacia el cielo. No llegamos a entender la finalidad de dicha confluencia de referencias utilizada por Gloeden, más allá de un ademán de afeminamiento. Sin embargo también podemos encajar dicha postura con algunos ademanes corporales del arte egipcio.

En una época donde se daban cita el interés literario por lo exótico, el fenómeno del colonialismo, el auge revivalista de las culturas antiguas y el desarrollo de una ciencia antropológica, se pudo dar paralelamente en el contexto de un deseo homosexual y pederástico, la creación de una coartada etnográfica que permitiera la visibilización del cuerpo del muchacho (en su especificidad étnica). A partir de ahí la repetición de referentes pudo generar la elaboración paulatina de una iconografía homoerótica y pederástica de tintes exóticos a finales del siglo XIX y principios del XX; y de la cual Wilhelm von Gloeden pudo beber³⁴.

4.1.2.5. *Feminidad, amaneramiento y travestismo adolescente en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden:*

Si bien no nos centramos de manera específica en la representación de la masculinidad³⁵ que hace Gloeden en su obra para dedicarnos al estudio de la articulación del deseo homoerótico y pederástico, dicha cuestión resulta relevante por el mero hecho de que sus modelos eran principalmente varones adolescentes. Con ello encontramos modelos de masculinidad muy específica y conviene anotar ciertas cuestiones al respecto.

³⁴ Al igual que Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi.

³⁵ Lo cual conllevaría otro estudio que, por el momento, excede los límites de la investigación en la presente tesis doctoral.

Generalmente en una sociedad occidental la identidad masculina normativa parece fundamentarse en la *estereotipación* del varón como un individuo duro, valiente, fuerte, capaz y agresivo. Dicha adjetivación podría extenderse mucho más; al fin y al cabo, la clave en el devenir hombre depende del grado de sujeción del individuo al género masculino y a un régimen heterosexual. Asimismo podemos enumerar algunas variables o condiciones claras para asumir la identidad viril: desapego con el universo materno, ruptura con la feminidad en cualquier manifestación y demostración de la heterosexualidad. A ello sumaremos el hecho de que este trabajo nunca se da por zanjado y el macho u hombre viril debe demostrar permanentemente que *es* un hombre. Sobre él pesarán siempre los fantasmas de la feminidad y de la homosexualidad: una expresión concreta de dicho fantasma podría ser la penetración anal, denostada históricamente, y cuya práctica convierte el cuerpo del hombre en entidad permeable (y por extensión, débil, femenina). Con ello el fantasma anal parece configurarse como uno de los bastiones legitimadores de la heterosexualidad.

Existen diferentes imágenes donde Wilhelm von Gloeden genera una feminización en los muchachos; el travestismo premeditado en el trabajo del fotógrafo parece que busca otras opciones a la masculinidad hegemónica. Ésta es una práctica que ha sido largamente estudiada y que desborda los límites del trabajo, pero de la que podríamos decir que entra en la lógica de la subversión del género en algunos casos³⁶ y en otros casos se trata de una práctica compartida lúdicamente por heterosexuales sin mayores pretensiones formales (pero con unas normas rígidas de delimitación conductual)³⁷. En este caso von Gloeden no pretende ocultar, ya que siempre evidencia el artificio del travestismo y por tanto parece entrar en la primera línea de la escenificación del género.

Podríamos demarcar una tercera línea de actuación con respecto al travestismo

³⁶ Como las prácticas contemporáneas *drag king* o las performances de género.

³⁷ También podemos tener en cuenta otras narraciones del travestismo en el contexto de la infancia o de la adolescencia como experimentación con el propio género.

dentro del orden de subversión de género: el tradicional travestismo dentro del ámbito homosexual. Muchas veces atravesada por una lógica heterocentrada, una relación homosexual puede desencadenar manifestaciones dicotómicas: donde debe haber un hombre encontramos a un homosexual viril y donde debe haber una mujer encontramos a un homosexual afeminado. Dado que ser homosexual, para dicha lógica, es incompatible con el *devenir hombre*, se espera del homosexual que sea permisivo, débil, afeminado, penetrable, dúctil; es decir, que asuma ciertas adjetivaciones naturalizadas del género femenino como consustanciales a su identidad homosexual. En muchas culturas, dicha cuestión se establece como una obligatoriedad, una violencia simbólica en el mismo colectivo homosexual: el travestismo como herramienta legitimadora de la homosexualidad³⁸.



Figs. 27a y 27b: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 34; anexo I]
y *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 35; anexo I]

En el caso de la imagen WVG – 34, un joven con unos rasgos, en apariencia viriles, encarna ademanes femeninos al portar una vestimenta femenina. Se trata de un traje vaporoso y transparente que permite visibilizar su cuerpo. Dicha escenificación se completa con el rasgo amanerado en la inclinación de su cabeza y el abigarramiento floral. Para las imágenes sobre travestismo, Gloeden parece

³⁸ Lo cual en ciertos casos se convierte en una suerte de estrategia *camp*, una acción de visibilización e identificación.

permitirse abandonar coartadas arcádicas o etnográficas para mostrar el cuerpo del muchacho desde parámetros subversivos para con el género. Sin embargo no podríamos especificar una tercera coartada sobre travestismo puesto que el mismo hecho de travestirse necesitaría de coartada para que fuera legítimo en un orden heterocentrista y dual.

Otra peculiar fotografía (WVG – 35), fuera de coartadas, parece escenificar una imagen de índole costumbrista con tintes homoeróticos: una pareja de jóvenes muchachos se acarician junto a una barca varada en la playa. Al respecto en ocasiones veremos que los chicos se travisten mediante vestidos vaporosos que dejan entrever perfectamente su pene; tal es el caso de esta imagen. El muchacho de la izquierda aparece travestido con un traje traslúcido, a través del cual premeditadamente el autor de la obra nos permite evidenciar su genitalidad. Sin embargo la peculiaridad de la obra es que el modelo posee rasgos intersexuales dado que, por una parte, posee pene, pero también pechos. Este mismo modelo aparece mostrando su cuerpo, sin vestimenta, en otras imágenes (WVG – 36). El cuerpo de este modelo fue el que asumió generalmente los experimentos feminizadores del barón Von Gloeden a través de la pose, la afección de los gestos y el atuendo femenino.

El atrezzo del muchacho se completa con una suerte de turbante y se ofrece al espectador en un ademán afectado. El otro modelo se halla totalmente desnudo, un joven muchacho que escapa a una escenificación de género en la vestimenta, pero no en la pose. Adopta la misma posición de exagerado contraposto y entrecruzamiento de las piernas: dicho ademán parece denotar una hiperfeminización en la obra gloediana. Asimismo apoya totalmente el torso sobre el otro joven, lo rodea el cuello con un brazo, le mira con cierta pasión y deposita su otra mano sobre el pecho de joven con un gesto de amaneramiento. Esta imagen, sin coartadas legitimadoras, asume por completo su naturaleza subversiva y parece escenificar una situación triplemente amenazante para el orden heteronormativo: homoerotismo, travestismo y visibilización de cuerpos desnudos de adolescentes.

Algo que observamos con frecuencia en la obra de la tríada de fotógrafos estudiados es que dichos trabajos, a pesar de unas coartadas que en su momento valieron como legitimadoras, en la actualidad serían probablemente rechazados. Tal y como observaremos en el presente capítulo de nuestro estudio, la combinación de homoerotismo, deseo eromenofílico y travestismo produciría imágenes excesivas para el orden heteronormativo y por ello no podrían sino estar sujetas a la persecución. Dicha cuestión podría ejemplificar un cambio de paradigma corporal y sexual con respecto al siglo XIX: a pesar de tratarse de una sociedad moralizadora, se daban fisuras para la representación de los placeres que hoy en día ya no encontramos³⁹.



³⁹ Consideramos que el placer en la contemporaneidad, desde una supuesta permisividad, se halla totalmente regulado y parece obedecer a numerosos códigos de viabilidad. De tal modo una instantánea de un menor desnudo, más allá de su intencionalidad y de acuerdo al contexto de realización, puede constituir un grave problema con la ley.



Fig. 28: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 36; anexo I]

En la imagen WVG – 36 aparece de nuevo el modelo que en la anterior fotografía había sido travestido, pero en esta ocasión Gloeden ha preferido mantenerlo totalmente desnudo. Consideramos que dicha elección se debe a la evidencia de rasgos intersexuales en dicho personaje. Su aparición parece obedecer a un gusto neofílico por lo exótico, por cuerpos que se hallan fuera de la norma. Este no es más que un hecho aislado en la obra gloediana, por lo que la aparición intersexual probablemente obedezca a una lógica de *souvenir* visual dentro del escrutinio fotográfico de los cuerpos adolescentes.

Resulta también un dato remarcable que Gloeden aquí halla querido hiperfeminizar el cuerpo del muchacho al retorcerlo excesivamente, provocando un contraposto muy pronunciado en las caderas. Su ademán, su gesto facial y la posición de sus brazos ofrecen también un amaneramiento sin cortapisas. Dicha escenificación de género, articulada de un modo abusivo, puede corresponder a una lógica de identificar (inter)sexo con un género (femenino). El modelo mira fuera de campo, con lo que ofrece su cuerpo para la observación del espectador. Dicha observación, en el contexto histórico finisecular en el que se produjo la obra de Gloeden, nos remite al control médico que debió de ejercerse sobre estos cuerpos. Ante la particularidad de corporalidades híbridas y discontinuas para el orden binómico heteronormativo, como es el caso de un intersexual, las fuerzas coercitivas y patologizadoras del campo de la medicina, la psiquiatría y la etnografía parecían monopolizar los discursos y visiones que de dichos cuerpos podía producirse; como vimos con anterioridad.

La visión de Von Gloeden en este caso no la consideramos patologizadora, ni la podemos igualar a una visión de sujeciones médico-normativas. En todo caso Gloeden, al hiperfeminizar dicho cuerpo, se corresponde con una lógica heterosexual de correspondencia sexo-género y cuya motivación es más bien cromenofílica⁴⁰.

El hecho de que lo muestre escenificado dentro de una lógica arcádica, al igual que el resto de sus muchachos, nos hace pensar que su pretensión es la de glorificar y enaltecer dicho cuerpo, elevarlo al orden de lo bello y no de lo monstruoso (como en los discursos mayoritarios). Por ello en la escena introduce un elemento fálico como es la lanza, que a su vez alude a Apolo y a todas sus connotaciones luminosas. De este modo Wilhelm von Gloeden introduce un cuerpo intersexual dentro de una lógica helenista, consiguiendo darle cabida dentro de dicho discurso.

⁴⁰ Y en todo caso etnográfica.



Figs. 29a y 29b: *Chico siciliano vestido de mujer española*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 37; anexo I] y *Chico travestido de chica*, 1900. Wilhelm von Gloeden / [WVG – 38; anexo I]

Otra visión más excéntrica al respecto del tema del travestimo y de la feminización del muchacho es *Chico siciliano vestido como mujer española* (WVG – 37). A pesar de que aquí no exista referencia a la antigüedad clásica, hemos decidido incluir esta imagen en el archivo porque resulta representativa de la peculiaridad a través de la cual el autor representaba los cuerpos adolescentes. Esta imagen podría leerse desde la lógica de lo exótico donde la vestimenta folclórica española pudiera resultar extrañamente atractiva para el autor. Igualmente y sin remisiones a la Antigüedad Clásica, *Chico travestido de chica* (WVG – 38) muestra a un muchacho que emula, a través de la vestimenta y de una peluca, a una joven siciliana contemporánea del fotógrafo.

Aunque no los hemos incluido, dado que desbordan los límites de nuestro estudio, existen numerosos retratos (no arcádicos) de adolescentes y de niños en la obra del autor. Wilhelm von Gloeden en dichas obras muestra a los muchachos y las muchachas sin escenificaciones, en su hábitat, tan sólo fotografiados con su vestimenta habitual (o folclórica). Dichas imágenes se hallan dentro de una lógica mayormente etnográfica y persiguen un ideal naturalista, de acercamiento contextual al lugar y a sus pobladores. Por lo que respecta a esta imagen en

particular, podemos catalogarla de falsa etnografía frente a la relativa veracidad que pueden transmitir las imágenes de adolescentes autóctonos de Taormina. Gloeden utiliza una escenificación de género e introduce en la aparente fisicidad de una adolescente a modelos habituales en su producción.

Por otra parte, Gloeden parece querer indagar no sólo en los procesos de suplantación de género y escenificación transgenérica, sino en una aparente cualidad adscrita a muchos adolescentes o preadolescentes: la androginia.

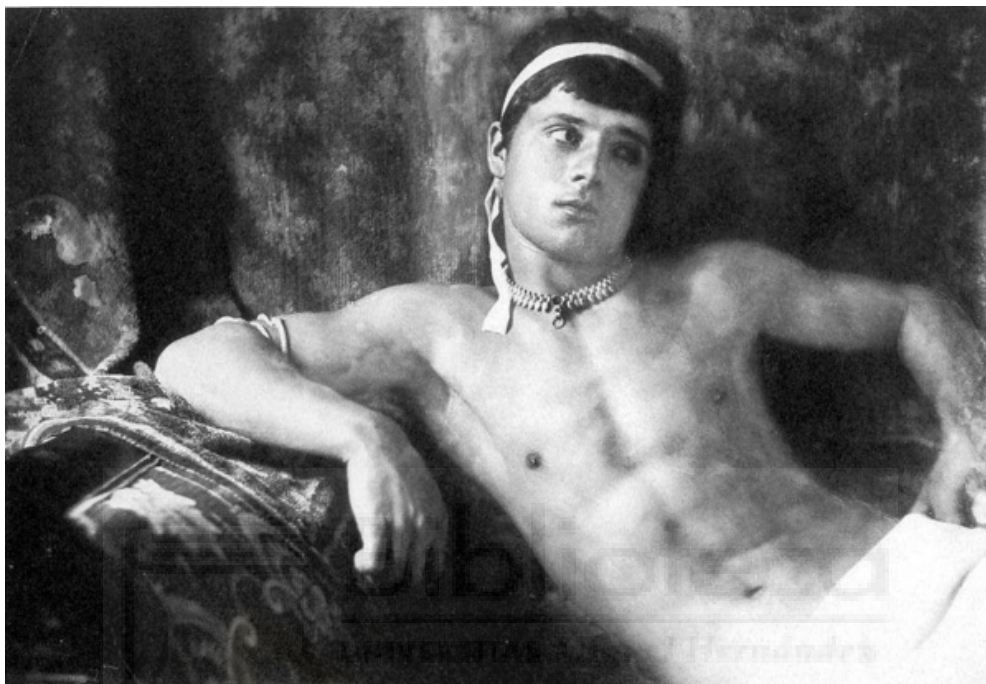
En la etapa intermedia y fronteriza que se ubica entre la niñez y la madurez, los cuerpos pueden soportar encuentros y acercamientos tanto a la masculinidad como a la femineidad. El cuerpo de un muchacho⁴¹ puede plantear rasgos y delimitaciones corporales que usualmente podemos identificar con un cuerpo *femenizado*: ausencia de vello, rasgos suavizados en el rostro, labios carnosos, contornos redondeados en brazos y piernas, etc. Al respecto Gloeden no parece pretender llevarnos al equívoco puesto que se conservan algunas imágenes de muchachas y campesinas; por ello cuando traviste a un adolescente, desea que lo sepamos a través de la explicitación de dicho proceso en el título de la obra. Por ello consideramos que las fotografías puntuales donde Gloeden escenifica el travestismo adolescente fueron concebidas como tanteos, aproximaciones e investigaciones en torno a la fluidez inaprensible del género adolescente a la vez que denota cierta intencionalidad *camp*⁴².

Tras observar algunas de las variables constructivas en la iconografía gloediana, ahora observamos otras imágenes donde dichos elementos se combinan e integran

⁴¹ Y este es el caso de varios modelos de Gloeden.

⁴² El término *camp* (del francés *camper* –vestir de manera ostentosa) se suele relacionar con el travestismo, la exageración, el humor negro y lo *drag* como un rasgo de identificación/diferenciación en entornos LGTBI. Si bien existe constancia de la utilización del término a nivel popular desde comienzos del siglo XX, fue la teórica Susan Sontag quien lo volvió a popularizar, enlazándolo con un modo de hacer cultural y una estética que atraviesa diferentes manifestaciones artísticas y/o visuales; ya fueran éstas populares o no. En el contexto de nuestro estudio podríamos encontrar precedentes en la fluidez de (auto)representación de los géneros de la estética dandi.

en la imagen para devenir en coartada arcádica. Véase por ejemplo la imagen de corte helenista WVG – 39, donde el autor incide en la utilización de elementos de *atrezzo*: un collar, cinta para el pelo, brazaletes, etc. Encontramos también una escenificación espacial un tanto indefinida a través de tapices, que sin embargo aportan cierta versomilitud a la coartada.



Figs. 30: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 39; anexo I]

La imagen, aparentemente de interior, contrasta con la habitualidad de imágenes en exterior de Gloeden. La luz resulta menos dura, pero baña con suficiente fuerza el cuerpo como para remarcar las formas y construir una volumetría de grises. El modelo se dispone recostado y su genitalidad se halla cubierta, sin embargo existe un tratamiento premeditado de las luces en el torso, lugar donde se reúne la mayor carga erótica de la imagen. Su mirada, fuera de campo, parece permitir la escotofilia voyeurística sin un retorno de la mirada del joven.

Podemos además remarcar dos puntos que hacen a esta imagen diferente con respecto al resto de la producción gloediana: el encuadre y el tratamiento formal de la imagen. Con respecto al primero, no resulta habitual en la obra de Gloeden la utilización de composiciones horizontales o de plano americano. Con más frecuencia le interesa ofrecernos la totalidad de un cuerpo y la verticalidad u oblicuidad del mismo. En este caso el encuadre se ha ajustado al gesto de descanso que transmite el modelo, favoreciendo la visibilización del detalle, del fragmento y las apreciaciones lumínicas en el cuerpo.

El segundo punto que distingue esta imagen de otras en la producción de Von Gloeden es el tratamiento pictorialista que se le ha dado a la fotografía. Probablemente en el positivado se procuró desdibujar el cuerpo, hacerlo vaporoso, manipulando pictóricamente e importando de la pintura un efecto similar al *sfumato* de Leonardo da Vinci. Otra posibilidad es que, dentro de un entorno poco iluminado, se procediera a la captación de la instantánea con un baja velocidad de obturación y cierto movimiento del modelo desdibujara el cuerpo. Podríamos decir que esta es una de las únicas imágenes del autor en la que se observan rastros de manipulación y posproducción (o preproducción) con tal de ofrecer un acabado de orden pictórico; de hecho contrasta bastante con el resto de su producción. Con ello podríamos pensar que la autoría de la imagen se vuelve dudosa. Wilhelm von Gloeden, a pesar de convivir históricamente con el movimiento pictorialista y dado que sus temas podrían entroncar con una visión afín⁴³, no utiliza los recursos pictorialistas en sus trabajos. Sus imágenes no buscan la legitimación del medio fotográfico a través de la importación de recursos expresivos propios del medio pictórico. En cambio si que podríamos hablar de una búsqueda de verosimilitud y por ello sus imágenes se enmarcan dentro de la categoría de *documento* o *documento de ficción*; manifestación en el orden de una coartada etnográfica.

⁴³ Tal y como sucede en la obra del americano Fred Holland Day.

Al respecto la imagen WVG – 40 también simula un falso costumbrismo heleno, una situación cualquiera en el devenir cotidiano de un joven griego, un atleta o un erómenos. El espacio, sin demasiadas particularidades temporales, muestra a un muchacho ataviado con una cinta para el cabello y unas espartanas. La imagen, desde un plano general, muestra a través de un punto de vista picado la totalidad de un cuerpo bañado de luces y de sombras, dejando zonas de la piel prácticamente veladas y otras donde aparecen multitud de matices dérmicos, vellosidades, etc. El deseo parece articularse en esta imagen a través de una descripción sensorial, del escrutinio visual de ciertos detalles en el cuerpo del muchacho: el ombligo, el pezón, la suavizada forma del vientre o la incipiente vellosidad de las piernas. Sin embargo es en torno a la genitalidad del muchacho donde se concentra gran parte de la carga erótica de la imagen, constituyendo todo ello el centro compositivo: la presión de los muslos provoca que los testículos se vuelvan prietos y un pene flácido se retraiga. A ello unimos una masa de vellosidad concentrada en el pubis, marca característica de muchos cuerpos adolescentes fotografiados por Wilhelm von Gloeden. Al respecto de la estatuaria clásica, renacentista, neoclásica o esteticista, generalmente encontramos la genitalidad planteada desde la idealización: con un canon y desprovista de vello. En ese aspecto, Wilhelm von Gloeden en lugar de buscar dicha idealización, parece siempre proponer efebos o erómenos naturalizados, generalmente circuncidados y no depilados.

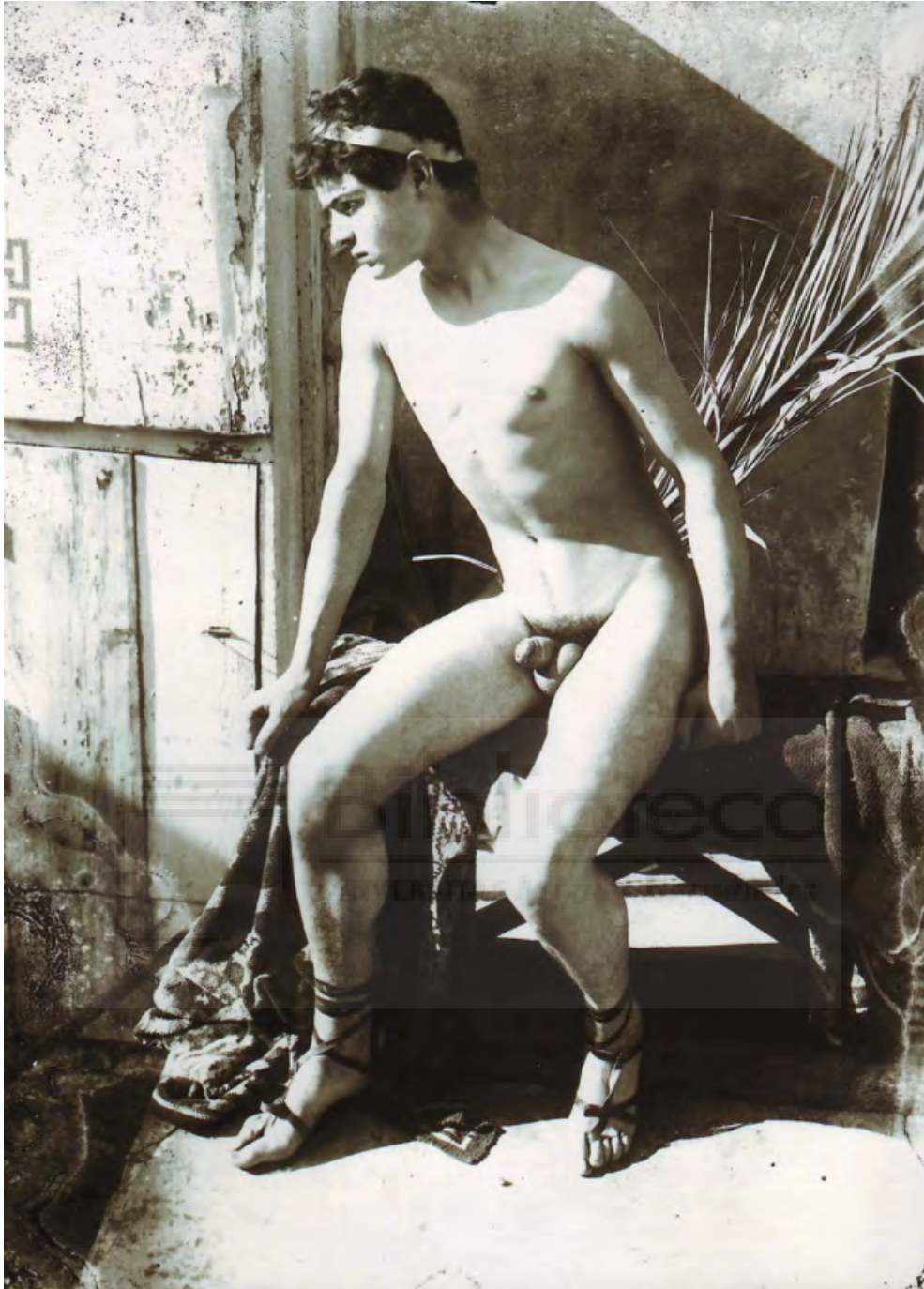


Fig. 31: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 40; anexo I]

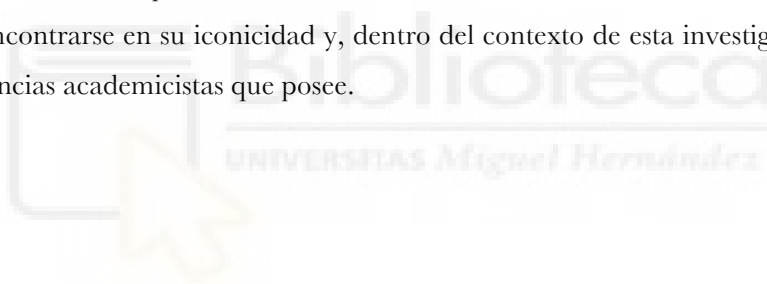
Un punto de vista picado y el perfil del muchacho con la mirada alejada del objetivo, parecen facilitar la tarea del *voyeur*. La hacen más cómoda aunque no carente de cierta tensión: las características visuales en las que apreciamos su genitalidad y un ademán general que circula entre el reposo y un incipiente movimiento hacen sobrevolar la sospecha del movimiento. Una hieratismo blando sugiere sin embargo que el espectador pueda ser descubierto en su banquete visual.

4.1.2.6. Influencia academicista del arte clásico en el estudio del cuerpo en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden:

Hasta ahora hemos observado como se despliegan las coartadas arcádicas y etnográficas a través de iconografías florales, mitológicas y/o paganas, musicales, animales, mediante referencias a lo exótico y a lo arqueológico, y también a través de la escenificación del género, del amaneramiento y del travestismo. Con todo ello Wilhelm von Gloeden pudo visibilizar el cuerpo del muchacho desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX generalmente a través de una iconografía homoerótica y pederástica de corte clásico, eromenofílica. A pesar de todas las iconografías y referencias visuales imbricadas que poseen sus imágenes, ahora centraremos nuestra atención sobre un aspecto que utilizaba frecuentemente en la elaboración de sus coartadas: la influencia academicista del arte clásico en el estudio del cuerpo. A través de contrapostos, de brazos elevados, miradas hacia el cielo, torsiones corporales y poses más o menos incómodas, Gloeden parece invocar en la mayoría de sus trabajos a toda una tradición de *maneras de hacer* a la hora de representar el cuerpo del hombre y del muchacho. Todo ello, originado sobretudo en la escultura griega y romana, fue asumido parcialmente por los artistas medievales, pero redescubierto a partir del Renacimiento; volviéndose a poner en práctica en las nuevas representaciones corporales renacentistas, barrocas y

neoclásicos. En un juego autorreferencial, dichas maneras de hacer se repitieron y se acabaron estipulando como estereotipaciones asumidas por las academias artísticas, donde los modelos parecían invocar mediante sus poses a las antiguas estatuarias clásicas. Por ello no podemos entender el cuerpo escenificado como a un ente abstracto, sino como un conglomerado de significantes cargados de connotaciones artísticas, históricas, ideológicas y, por ende, sexuales. Consideramos que este factor resulta de gran relevancia para entender una coartada arcádica puesto que dichas reverberaciones corpóreas podían funcionar a modo de conductores de un deseo eromenofílico velado.

Al respecto podemos mencionar la obra *Cain* (WVG – 41), probablemente una de las más arquetípicas de Wilhelm von Gloeden, y mediáticamente de las más reproducidas. Si Gloeden es junto con Plüschow el fotógrafo que primero pone en funcionamiento coartadas arcádicas y etnográficas para la visibilización del cuerpo adolescente del varón, esta imagen no podemos decir que sea especialmente representativa con respecto a dichas coartadas. El secreto de su continuidad visual parece encontrarse en su iconicidad y, dentro del contexto de esta investigación, en las referencias academicistas que posee.



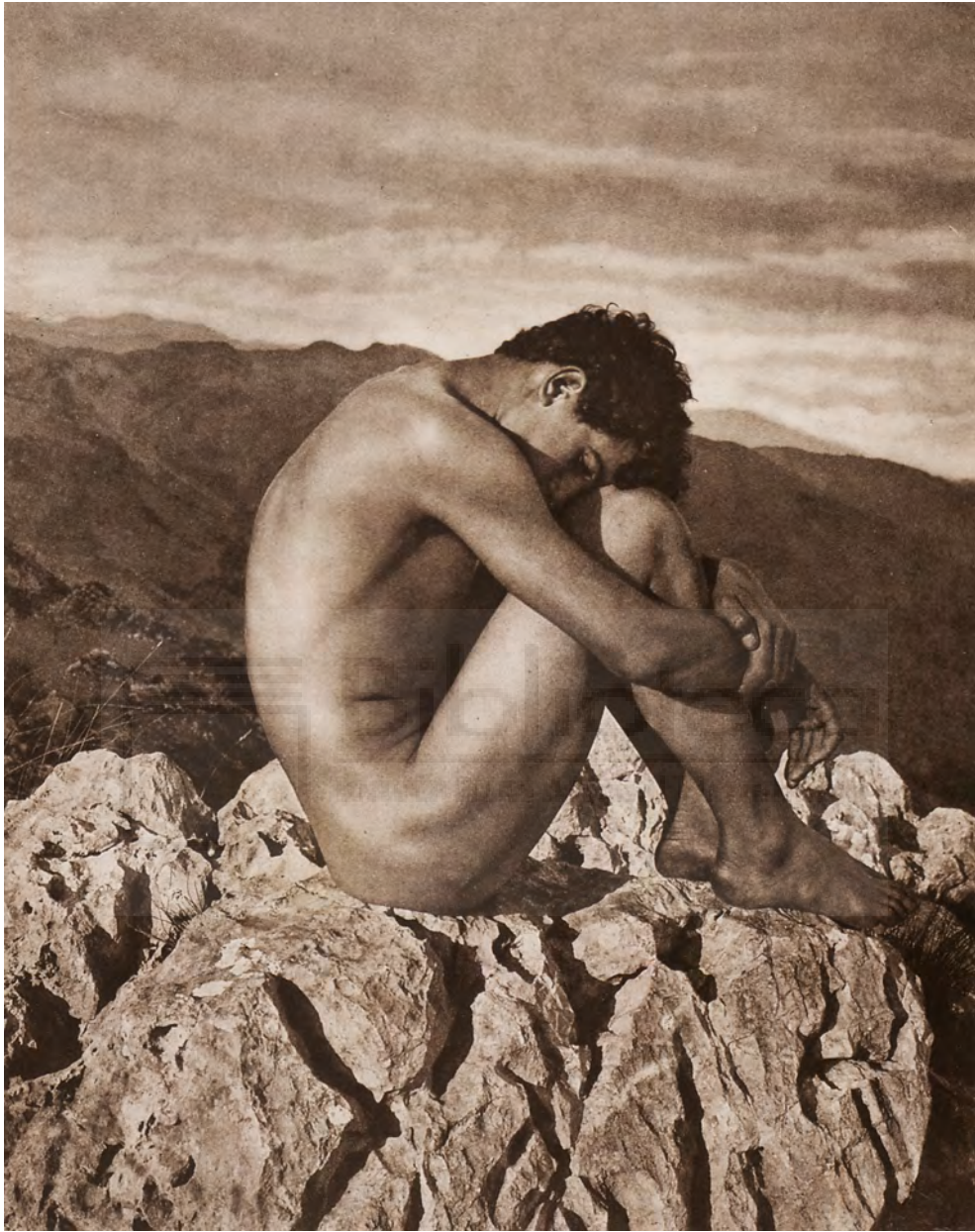


Fig. 32: *Cain*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Uwe Scheid, Überherrn [WVG – 41; anexo I]

Cáin se trata de una versión fotográfica de la obra *Desnudo masculino sentado al borde del mar* (1855) del pintor neoclásico Hippolyte Flandrin. Dicha imagen neoclásica acabó convirtiéndose en un referente visual de la belleza efébrica y homoerótica desde los parámetros dieciochescos y de principios del XIX; participando del sustrato del que se embebían numerosos literatos, pintores y poetas helenistas. Gloeden no fue menos y quiso rendir un homenaje a este muchacho en actitud reflexiva. La obra original resulta técnicamente tan equilibrada y pulida que Gloeden parece que quiso reproducir también dichas variables a nivel fotográfico. El paisaje de orden arcádico en ciertas zonas de la fotografía parece retocado con pincel, desde lo vaporoso hasta el dibujo. Probablemente fruto de un día nublado y oscuro donde el tiempo de exposición sacó a relucir numerosos matices, la imagen también parece potenciar el contraste entre figura y fondo. Fruto de un espíritu a caballo entre el neoclasicismo y el romanticismo, la obra de Flandrin puede haber sido tratada habitualmente como relamida en exceso, símbolo del mal gusto y del *kitsch* victoriano. En ese sentido, el *Cáin* de Gloeden asume con mayor razón el puesto de obra *kitsch*, al pretender emular y reproducir una obra de tal modo. Y sin embargo lo *kitsch*, más allá de una mera interpretación esteticista, aporta fisuras y discursos de relevancia (Barthes, 1986).

Con el título de esta imagen, Wilhelm von Gloeden podría querer indicar algún aspecto de orden moral. Este personaje bíblico, antonímico de su hermano Abel, puede representar el lado oscuro del ser humano: la codicia, la venganza, la ira y otras emociones generalmente denostadas de ese el paradigma cristiano. Dentro del contexto icónico de la imagen, un muchacho agazapado, como en profunda reflexión, parece indicar a su vez la noción de culpa, de arrepentimiento. No llegamos a entender la tragedia interna o construcción emocional que pudo llevar a Gloeden a tal visión. Sin embargo sí que podemos observar que la imagen de Flandrin se pudo constituir como una suerte de referente *camp* de la época. Una *imago* cuyo gusto y significación profunda agregada pudo ser leída desde la visión homoerótica. Pero como hemos podido comprobar en este estudio, el helenismo no

siempre tenía un propósito meramente estético. Lo visiblemente arcádico, de reminiscencias clásicas, parecía suponer un salvaconducto codificado para la vehiculación del deseo homoerótico y pederástico.

La desnudez masculina en la naturaleza toma otro significado conforme se va transformando la sociedad, con el progreso técnico y la urbanización. El hombre está entonces en busca de una comunión con la naturaleza, que le pueda reconciliar con los excesos y el desarraigo, generados por el mundo moderno, a la vez que se conforma a las teorías higienistas que recomiendan el ejercicio físico y el aire libre.

Esta dimensión filosófica que inspira a pintores como Hodler y Munch, ya se hacía sentir en *El joven a orillas del mar de Flandrin*, cuya perfección de las formas crea una armonía entre el cuerpo y la ribera. Este sentimiento de plenitud explica, sin duda, la fama de la imagen, en particular en los círculos homosexuales clandestinos de antes de la Primera Guerra Mundial, que inspira ya a Gloeden, en fotografías en las que los cuerpos desnudos entran en fusión con la luz mediterránea de Sicilia (Cogeval, Ferlier, Pohlmann y G. Natter: 2013).

Con *Cáin*, Gloeden parece volver reiterar dicha significación y uso histórico de la obra pictórica de Flandrin. El mero hecho de que quiera rendir un homenaje y versionar dicha obra, un autor de lo homoerótico como Gloeden, podría clarificar cuál fue la potencia simbólica de dicha obra pictórica en círculos homosexuales. La fotografía suma, acumula y sigue perpetuando así la significación profunda de la obra a partir de apelaciones academiscistas. Que portara el nombre de *Cáin*, tras exponer este aspecto, nos lleva a entender en mayor medida el título: el muchacho, acurrucado, puede mostrar el deseo de protegerse de un mundo que le es hostil. Constituyendo *Desnudo masculino sentado al borde del mar* un referente visual de la cultura homosexual decimonónica (y contemporánea), puede poseer, en el caso de la obra de Gloeden, una referencia a la homofobia, a la demonización del cuerpo *marica*. Por ello este *Cáin* podría entenderse, desde una visión iconológica contemporánea, como cuerpo pre-*queer*.



Figs. 33a y 33b: *Desnudo masculino sentado al borde del mar*, 1855.
Hippolyte Flandrin / Museo del Louvre, París y *Ébano y marfil*, Fred
Holland Day.

En la misma lógica sumativa, el fotógrafo pictorialista americano Fred Holland Day (1864-1933) hizo también su peculiar versión de la obra de Flandrin en la fotografía *Ébano y marfil*. Holland Day mostró una versión de corte exótico al preferir el cuerpo de un joven negro y todas las adscripciones icónicas que transporta la visualización de dicho cuerpo por el ojo occidental. *Ébano* en este caso alude al cuerpo negro del muchacho y *marfil* a la estatuilla blanca que se dispone a sus pies. Dicho contraste cromático podría aludir a la visión homoerótica occidental que aplica los cánanos clasicistas (marfil) a un cuerpo exótico (ébano); del mismo modo observaremos en algunas imágenes de Plüschow y Galdi como el uso de pequeñas estatuas clasicistas puede articularse como coartada arcádica. Desconocemos si Holland Day pudo verse influido tras conocer la versión de Von Gloeden o viceversa⁴⁴.

4.1.2.7. Piezas arqueológicas en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden:

Como otro elemento que se podría sumar a las diferentes iconografías (musical, floral y/o vegetal, mitológica, pagana o animal), el uso del amaneramiento en la obra de Gloeden o la influencia academicista a la hora de representar el cuerpo, incluimos ahora la introducción de piezas arqueológicas por parte del fotógrafo en la escena. Tal y como abordamos anteriormente, los redescubrimientos de Herculano y Pompeya, el auge de la arqueología y el desarrollo de la historia del arte propiciaron un renovado interés por lo clásico a partir del siglo XVIII. Los estados imperialistas a través de una política colonial se dedicaron a expoliar numerosas piezas arqueológicas de países como Egipto, Irán, Grecia o Italia. Ya fuera con el pretexto de la ciencia o con el del comercio, numerosas monedas, armas, vasijas, esculturas o sarcófagos fueron desplazados de sus territorios originales hacia las grandes capitales europeas. De este fenómeno, y en lo que a

⁴⁴ Del mismo modo la cultura visual contemporánea e incluso la fotografía amateur erótica se han hecho eco de dicha imagen que ha devenido en icono; recipiente para una visión del cuerpo y el deseo.

nuestra hipótesis se refiere, nos interesa remarcar como a los estetas del siglo XVIII y XIX se les brindó la posibilidad de ver o adquirir dichas piezas: la cercanía de las mismas en los productores de iconografía eromenofílica pudo influenciarles y aportarles nuevas visiones acerca de lo clásico. Al respecto cabe señalar que las cerámicas de figuras negras⁴⁵, dotadas muchas de ellas de ilustraciones pederásticas, comenzaron a reproducirse; convirtiéndose pronto en una iconografía propia de la homosexualidad aburguesada del siglo XIX y del XX. En ese sentido Wilhelm von Gloeden utilizó algunas de estas copias de vasijas para potenciar una coartada arcádica y facilitar la representación del muchacho adolescente desnudo atravesado por el deseo homoerótico y pederástico.

Un ejemplo lo tenemos en la imagen WVG – 42. El cuerpo viene a representar a la perfección el ideal habitual de Von Gloeden: el cuerpo adolescente en formación. Más allá de la búsqueda de cuerpos compactos y maduros, a Gloeden parecía interesarle la fase más variable y mutante del joven, además de mostrar preferencia por la delgadez. Aquí vemos una cara aniñada, con una cabeza en cierta medida desproporcionada con respecto al cuerpo. Los brazos delgados, sin mayor musculatura que la fibrosidad innata de un joven y unas manos igualmente desorbitadas para el resto del cuerpo. Las piernas más musculadas y lampiñas, guardan sin embargo cierta voluminosidad y redondez infantil; también vemos unos pies grandes. El pene se halla precedido de una incipiente vello púlica. El cuerpo, que es fuertemente contrastado a la luz, permite la visión y erotización de un ser híbrido, difícil de asir y categorizar dentro del binomio niño-adulto. Una pequeña jarra con dibujos de figuras negras, probablemente de inspiración griega completa la imagen y la coartada.

Hallamos otro cuerpo temprano, en formación, a través de la fotografía *Muchacho con piel de tigre* (WVG – 43). Gloeden fotografía a uno de sus modelos en una pose de corte académica. Lo que en ocasiones puede parecer un ademán más o menos

⁴⁵ De las que ya hablamos anteriormente en el segundo capítulo de la presente tesis doctoral.

descuidado, lleva tras de sí un dispositivo de visibilización del cuerpo articulado en disciplinas como la pintura, el dibujo o la escultura. En este caso se permite cierta tensión que visibiliza la musculatura abdominal del joven y un contraposto de referencia clásica. La escena se completa con una piel de tigre, símbolo dionisiaco y exótico, con una vasija pintada con un dibujo aparentemente erótico y algunas disposiciones florales.

La imagen WVG – 44 vuelve a plantear una similar escena con una ánfora y un muchacho: un cuerpo en desarrollo, con rasgos semiadultos (como la genitalidad desarrollada o cierta musculatura) y rasgos de niño (como el rostro). En cualquier caso, y desde los parámetros de nuestra investigación, preferimos definir dicho cuerpo como una entelequia distanciada del *devenir niño* o del *devenir hombre*. La adolescencia como cuerpo y discurso en sí mismo halla suficiente legitimación. Tomamos aquí como referencia el planteamiento del término *lesbiana* por parte de Monique Wittig (1992) como episteme separada de las nociones naturalizadas de *hombre* o *mujer*. Dicha nominación procura ir más allá del propio contrato social heterosexual y demarcarse como una categoría subversiva separada. Como agente de la heteronormatividad, la lógica adulto-menor establece un binarismo entre las nociones *adulto* y *menor*. Dicha frontera se estipula jurídicamente a través de la fijación cultural de una franja temporal en la que se halla la mayoría de edad (occidentalmente a los dieciocho años). Si bien, los cargos, responsabilidades y performatividades que se asignan a tal escisión temporal varían culturalmente alrededor del globo.



Figs. 34a, 34b, 34c y 34d: *S/T*; *Muchacho con piel de tigre*, finales del siglo XIX. Galerie Au Bonheur du Jour; *S/T* y *Chico con ánfora*, 1905. Colección privada, Überhern. Wilhem von Gloeden / [WVG – 42, 43, 44 y 45; anexo I]

Como vimos anteriormente podríamos hablar de otra frontera de índole simbólica y generada a propósito de la pedagogización del niño: la noción de inocencia. Así un niño es niño en la medida en que es considerado inocente por el adulto. Cualquier manifestación desorbitada para su edad como violencia o expresión sexual pueden considerarse para el orden adulto como una manifestación de su propia inconsciencia y, por ende, de su inocencia. Frente a ello, el adulto siempre se vería por defecto consciente y responsable de sus actos⁴⁶. Para dicho orden, el niño tan sólo deja de serlo cuando se convierte en adulto. El cuerpo adolescente, en cambio, supone un riesgo para la estabilidad de dicha dicotomía: no se halla aquí ni allí. Con rasgos de ambos terrenos, como hemos visto en algunas de las imágenes de Wilhelm von Gloeden, puede mostrar actitudes que desafían la normatividad. Un deseo sexual explícito y consciente, una erotización del cuerpo o una muestra de comportamientos adultos siempre desestabilizaría desde esa óptica la línea que protege y salvaguarda dichas nociones estancas. Por ello desde nuestro estudio, tal y como hemos creado la palabra *eromenofilia* como un concepto que pretende escapar a las visiones patologizadoras del sistema médico-judicial contemporáneo de la lógica adulto-menor, usamos políticamente los términos *adolescente* o *muchacho* como episteme independiente, dotando al adolescente de entidad y existencia propia más allá del juego dicotómico.

El deseo hacia el muchacho desde ideales deseantes helenistas o eromenofílicos es lo que parece pretender articular y normalizar Gloeden. Para ello, en la imagen WVG – 44, no vemos más que a un joven que se exhibe en un entorno ajardinado apoyado en una gran ánfora y que se mira complaciente el pene; actitud onanista circunscrita simbólicamente a la adolescencia. En *Chico con ánfora* (WVG – 45), articulando estrategias ya conocidas y descritas con anterioridad, Gloeden pone en práctica una escena arcádica. En la imagen nos propone una visión idílica del cuerpo en descanso; aderezado con una guirnalda de flores sobre la cabeza. Se halla en un entorno rural con una vasija y se acompaña de una vara, símbolo que

⁴⁶ Medibles éstos por los dispositivos jurídicos y policiales.

puede remitirnos a los pastores de la antigua Arcadia. Como dato anecdótico podemos observar que el cuerpo se distingue un poco de la mayoría de representaciones corpóreas de Gloeden: el muchacho, a pesar de mostrarse prácticamente imberbe, posee un cuerpo más flácido, menos fibroso de lo que acostumbramos a ver y parece amenazar con abandonar la adolescencia.



Figs. 35a y 35b: *Joven sobre el árbol*, 1905. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 46; anexo I] y *Muchacho sobre piel de tigre*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Dr. Hans Schickedanz, Frankfurt [WVG – 47; anexo I]

Joven sobre el árbol (WVG – 46) es un estudio anatómico del cuerpo adolescente enmarcado por el paisaje de un patio. La composición oblicua o en x , generada al yuxtaponer el árbol y el muchacho, ofrece una imagen peculiar en la producción gloediana. Más que encontrarnos con esculturas humanas o cuerpos que parecen extraídos de una Academia de Bellas Artes⁴⁷, en esta imagen encontramos una mayor referencia a la pintura neoclásica o renacentista. El muchacho ocupa una

⁴⁷ Hay que recordar que Wilhelm von Gloeden estudió arte.

menor porción en el encuadre fotográfico, constituyéndose como parte de la escena global, pierna y rodilla se disponen en escorzo y también existe un ocultamiento deliberado de la zona genital a través de un paño (tan sólo ofreciendo a la vista un poco de vello). Conforme aquí vuelve a aparecer a modo de complemento escenográfico el elemento de la vasija, en la siguiente imagen que tratamos ya no aparece pero si bien encontramos referencias arcádicas y artísticas. También influenciada por la Academia, la obra *Muchacho sobre piel de tigre* (WVG – 47) ofrece una visión donde el cuerpo se integra con el paisaje, teniendo éste un potencial escenificador y narrativo. Vuelven a repetirse elementos como la toga, un bastón (o instrumento musical) y una piel de tigre, todos ellos con la finalidad de alcanzar una escena arcádica donde el paisaje tiene un papel legitimador.

Sin embargo no resulta habitual que Gloeden nos presente al muchacho en un escenario marítimo. Y menos aún con ciertos elementos que lo circunscriben al ámbito de lo pastoril. Si nos fijamos precisamente en el fondo de la imagen veremos erigirse un volcán que, al parecer, se halla en erupción o expulsando cenizas. Una gran humareda surge de la montaña: se trata del Etna, volcán en activo y cuyas erupciones son frecuentes⁴⁸. Con ello la presencia del paisaje en esta imagen no sólo tiene una funcionalidad escenificadora, sino que aporta un valor etnográfico real. Pero al tratarse de una imagen donde aparece un muchacho, consideramos que este hecho también podría englobarse dentro de una coartada etnográfica (o topográfica) como excusa para la visibilización del cuerpo adolescente. Asimismo y como en muchas de las obras de Gloeden, Plüschow y Galdi, el cuerpo de este joven adopta una postura que puede recordar al *Fauno Barberini* del siglo III a. C.⁴⁹.

La imagen WVG – 48, como en la mayoría de obras de Gloeden, parte de unos referentes que apoyan la coartada arcádica: vasija o pieza clásica, toga de cintura

⁴⁸ Al parecer a principios del siglo XX se registraron numerosas erupciones en dicho volcán.

⁴⁹ Esta pieza escultórica como vimos también pudo influenciar a Antonio Canova a la hora de crear su *Teseo y el Minotauro* de 1782.

hacia abajo y hoja de palmera estretégicamente colocada. Tal y como vimos con anterioridad, los retratos realizados por Gloeden (en este caso un plano medio) concentran diversos elementos que codifican la imagen. Se trata de una de las imágenes que expresa a la perfección el ideal efébrico o eromenofílico de Gloeden. Sin una sobreescenificación excesivamente fingida, el muchacho se dispone frontalmente. En cambio podemos ver destilarse sobriamente de la pose toda una serie de *gadgets* que forman parte del dispositivo arcadizante. La influencia del academicismo y de una historia reproducida de la escultura y de la pintura dejan una impronta en la imagen que, sin resultar abigarrada, dispone la composición dentro de un orden. El espectador podría recibir la sensación de que todo funciona correctamente, que todo encaja compositivamente y que la imagen funciona⁵⁰ más allá de posibles intenciones veladas.



⁵⁰ Se puede observar la presencia de una historia del arte reproducida en el *gesto* y connotar cierta elegancia clasicista.

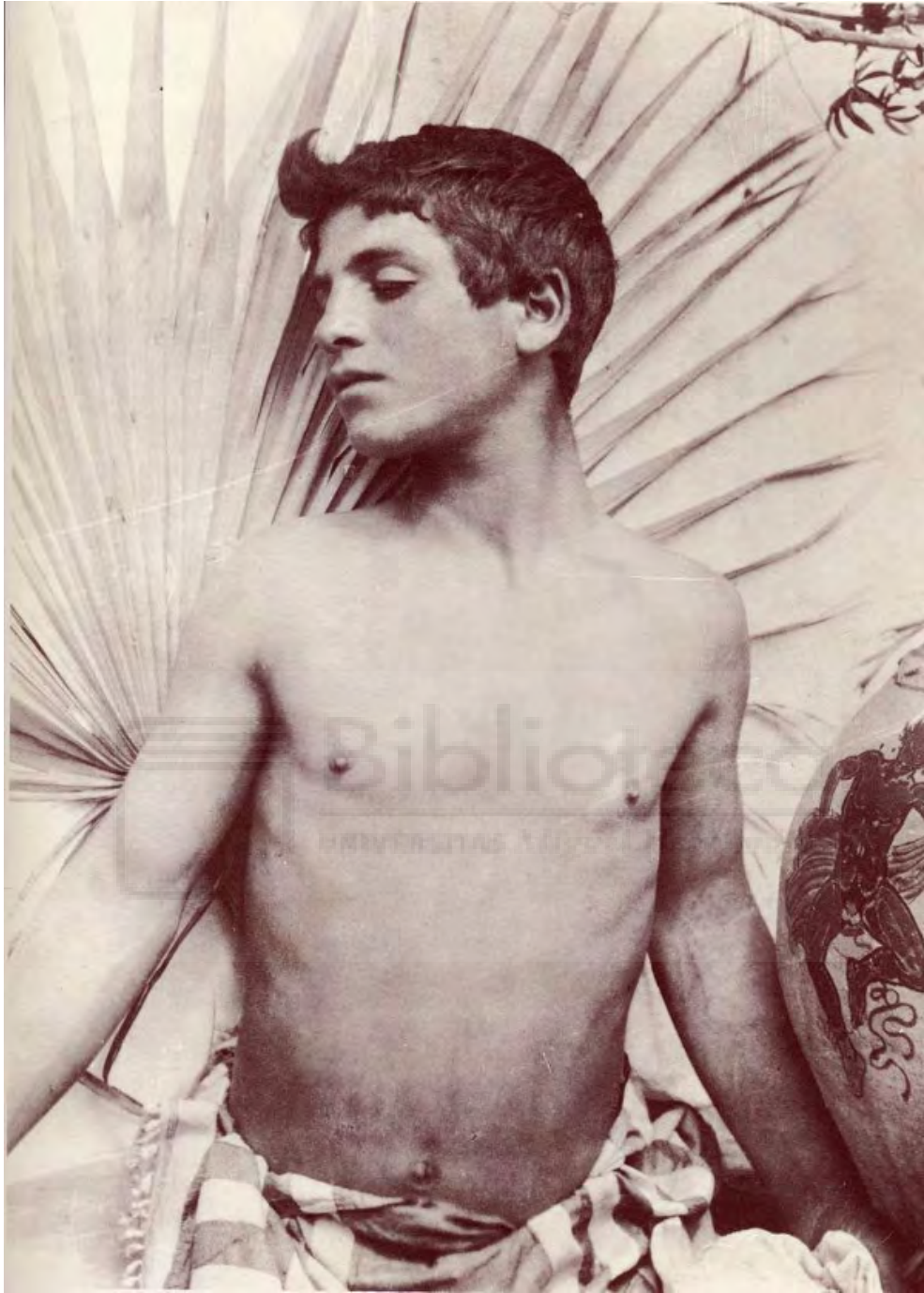


Fig. 36: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG - 48; anexo I]

Peculiarmente una imagen de Gloeden donde los genitales se hallan visibles y la mirada del modelo encuentra complicidad en la voyeurística relación con el espectador, no puede adjetivarse igualmente con elegancia clasicista: el grado de perversión es mayor (como por ejemplo la imagen WVG – 29). En el caso de esta imagen el grado de perversión puede resultar menor y la imagen puede hallarse atravesada por el academicismo: un pretexto erudito de búsqueda de la belleza clásica que apague toda subversión. Pero si vamos un poco más lejos en la observación de la imagen, podemos observar los dispositivos visuales del deseo eromenofílico desplegados; tan sólo parecen hallarse camuflados por una coartada.

El muchacho, sin genitalidad aparente, se muestra de cintura para arriba, con un torso medianamente definido por el claroscuro. Elementos como el ombligo saliente o los pezones pequeños hacen que lo circunscribamos más a una edad infantil que adulta. La ausencia de bello, el peinado, un cuerpo todavía redondeado en sus formas y unos pectorales poco desarrollados; todos ellos elementos que podrían definir una iconografía corporal para un deseo eromenofílico. Finalmente el rostro parece condensar el mayor grado de perversión oculta en la imagen. Un perfil, casi de tres cuartos, se dispone invocando a la historia de la escultura clásica. Hallamos que la mirada se dirige fuera de la imagen, pero podemos ver claramente la dirección de sus globos oculares hacia abajo. Mira fuera, pero está observando y la presencia visual de sus pestañas lo dota de vitalidad frente a las esculturas clásicas que pudieron proponer poses similares. A ello añadiremos el elemento erógeno de su boca: sus labios se entreabren. Con dichas sutilezas el adolescente podría estar observando o participando de la exhibición genital de un compañero. Dichos elementos, tras el velo arcádico, dejan respirar un fuerte deseo eromenofílico en esta imagen.

4.1.2.8. Iconografía religiosa en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden:

Más allá de todo lo visto anteriormente acerca del modo en el que podía articular Wilhelm von Gloeden una coartada arcádica y etnográfica para mostrar a los muchachos desnudos desde una visión eromenofílica, también se encuentran algunas rarezas que se salen de las temáticas habituales; tal es el caso de la iconografía religiosa que, si bien no podría funcionar como coartada para la explicitación de la desnudez, es usada por el fotógrafo. En *San Sebastián* (WVG – 58), Gloeden vuelve a dejar de lado las escenificaciones arcádicas para plantear una de las escasas imágenes de tema religioso que han quedado de su producción. Pancarzio Bucini interpreta aquí a San Sebastián. Dicho santo francés fue aseteado por una corte de arqueros romanos, tras descubrir su condición cristiana. Para ello fue atado desnudo a un poste y acibillado. Sobrevivió, pero posteriormente fue torturado a morir a latigazos.

El tema ha sido ampliamente desarrollado en la historia de la pintura, representando generalmente al santo en el momento de ser torturado y con flechas que le atraviesan el cuerpo. En otras ocasiones se le ha podido ver con ropajes contemporáneos del momento en el que fue pintado. El hecho de que se le represente joven, delgado, imberbe y prácticamente desnudo, salvo por una escueta tela que vela su genitalidad, ha hecho que adquiriera sincrónicamente connotaciones eróticas y que fuera asumido San Sebastián como un icono homosexual desde el secretismo⁵¹.

⁵¹ Que seguiría asumiéndose como icono y símbolo gay a lo largo del siglo XX.



Fig. 37: *San Sebastián*, 1905. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 58; anexo I]

Por ello pesar de ser tomado como patrón de los arqueros, ballesteros, tapiceros y constituir un receptáculo de oraciones contra la peste, extraoficialmente y de un modo *outsider* San Sebastián se convirtió en un referente popular de la cultura homosexual. La similitud con las representaciones apolíneas y la desnudez de corte helenista hicieron gran parte del trabajo pues, en realidad, podía conservar ciertos rasgos eromenofílicos clásicos⁵².

Dicha iconografía ya era conocida y utilizada como código por la comunidad homosexual en el siglo XIX; entendida ésta desde la fragmentación, la organización precaria y no asamblearia y la prominencia mediática de ciertos personajes⁵³. Dicha iconografía, y el modo en la que se conformó, tiene bastante relación con nuestra hipótesis. Dado que a las representaciones del cuerpo del varón en el arte clásico se le adscriben habitualmente connotaciones homoeróticas, el uso de ademanes, poses y fórmulas eminentemente clásicas en la Academia de Bellas Artes produce una supervivencia del deseo homoerótico hipereferenciado. La creación de un San Sebastián entre los siglos XIX y XX por parte de Wilhelm von Gloeden, el cual conocía dicha iconografía codificada, reverbera en la continuación de una iconografía homoerótica contemporánea y parece indicar que ya existían ciertos referentes compartidos por el conjunto de la *comunidad* homosexual. Probablemente Gloeden fue de los primeros (o el primero) en representar fotográficamente un tema de tanta profusión pictórica previa. En este caso Gloeden huye de una escenificación sanguinaria y nos propone a un muchacho imberbe con gesto afectado, que casi deja que nos cercioremos de su genitalidad y que, en su atadura, parece evocar ciertas prácticas sexuales de dominación y sumisión. Con ello tan sólo parece quedar en la imagen el propio placer por el placer.

⁵² También se puede haber visto en su martirio una metáfora de la penetración anal.

⁵³ Incluso Oscar Wilde adoptó el nombre de Sebastián como identidad falsa tras su estancia en la cárcel.

Después de demarcar las temáticas específicas a las que recurrió Wilhelm von Gloeden para elaborar coartadas arcádicas y etnográficas con tal de confeccionar una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, ahora trataremos algunas imágenes que, o bien se hallan fuera de dichas temáticas o bien comparten diferentes, pero que nos interesa mencionar para clarificar la obra gloediana.



Fig. 38a y 38b: *Desnudo a la luz*, finales del siglo XIX. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 49; anexo I] y *Joven con estatua griega*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección privada [WVG – 50; anexo I]

Por ejemplo *Desnudo a la luz* (WVG – 49), de finales del siglo XIX, hace hincapié sobre la matización de la piel y de la volumetría corporal a través de la epidermis; Gloeden trabajó habitualmente con dichas premisas en sus imágenes. Aquí el muchacho se ubica dentro de una arquitectura que, al parecer, deja entrar una potente luz que lo baña por completo. Sus manos al rostro parecen indicarnos la escenificación de una ceguera súbita por el exceso de luz. De tal modo, frente a la

desnudez de la anterior imagen, un espacio arquitectónico, al parecer un escenario arqueológico, circunscriben la imagen a una coartada arcádica.

Joven con estatua griega (WVG – 50), más allá del escenario clásico, incorpora elementos escultóricos como coartada. Podría verse tan sólo como un estudio de desnudo masculino a partir de las visiones clásicas del cuerpo. Sin embargo en la imagen existe una referencia metalingüística: una alusión directa a los cánones de la belleza grecorromana al incluir una pequeña escultura de corte clásico junto al modelo. Podríamos ver una imitación entre modelo y escultura, pero no la hay (salvo porque ambos tienen las manos tras la espalda). La aparición de dicho elemento podría tener un poder legitimador al argumentar visualmente una controposición entre un efebo y un modelo escultórico de belleza efébrica. De este modo Gloeden se permite visibilizar al adolescente, en este caso concreto, a través de la contraposición de elementos y de la relación modelo-copia⁵⁴.



⁵⁴ De modo similar Vincenzo Galdi en algunas de sus obras introducía una escultura de corte clásico, observándose ciertos paralelismos entre modelo y figura.



Figs. 39a, 39b, 39c y 39d: *Estudio*, Wilhem von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG - 51; anexo I], *Joven desnudo de espaldas*, finales del siglo XIX. Wilhem von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG - 52; anexo I], *Desnudo*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Robert Lebeck, Hamburg [WVG - 53; anexo I] y *Desnudo sobre una escalera*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección privada [WVG - 54; anexo I]

Observaremos que, más allá de la inclusión de esculturas u otros elementos, ciertas imágenes de Wilhelm von Gloeden se concretaron en estudios del cuerpo del muchacho donde la impronta academicista introduce el único valor de coartada. *Estudio* (WVG – 51) es precisamente un estudio de desnudo masculino y constituye una de las manifestaciones sutiles de la coartada arcádica en Gloeden. Ya no existe iconografía de ningún tipo (salvo por el acompañamiento indirecto de una hiedra), tan sólo un cuerpo con ademanes academicistas (referencia de referencia). El muchacho se dispone centralmente, un tanto ladeado en un plano americano. Un escorzo, cierto amaneramiento y la mirada dirigida al espectador son algunas de sus características; podríamos destacar la minucia de sus venas y los detalles en cuerpo y rostro.

Otro ejemplo lo tenemos con *Joven desnudo de espaldas* (WVG – 52), un estudio anatómico donde aparece un muchacho de espaldas enmarcado en un paisaje silvestre. Un joven se dispone de manera amanerada dejando bañar su cuerpo a la luz y ofreciendo su trasero al posible voyeur que lo observa: en ese sentido deviene en objeto de deseo. Se observa también en la imagen cierta ambigüedad en diversos sentidos: al estar de espaldas no muestra su genitalidad y por ello no podemos conocer a ciencia cierta si se trata de un muchacho o de una muchacha. De otra parte no podemos determinar su edad; la no frontalidad nos incapacita para saber si es un niño o ya un adolescente, cual es su categoría dentro del orden adulto-menor.

En *Desnudo* (WVG – 53) el cuerpo aparece feminizado, relajado y semirecostado emulando un postura habitual en pinturas de tintes mitológicos; como por ejemplo *Danae recibiendo la lluvia de oro* (s. XVI) de Tiziano. Dicho cuerpo, por sus formas y ausencia de bello, parece pertenecer a un preadolescente. A dicho factor podemos sumarle la evidente pasividad del modelo y una consecuente sexualización *voyeurística*; el muchacho se hace de nuevo depositario del deseo de la mirada. Y sin embargo se trata de un cuerpo ilegítimo, no apto para el consumo deseante adulto,

se halla más cercano visualmente a connotaciones como la *inocencia* y la *virginidad*. Dadas las condiciones visuales y la feminización del muchacho, la imagen se torna especialmente perversa, eromenofílica y subversiva para el deseo articulado por la heteronormatividad adulta.

Otro estudio académico: *Desnudo sobre una escalera* (WVG – 54). Posee una clara pose apolínea deudora de la tradición pictórica y de la escultura clásica. La erotización del cuerpo adolescente se reparte a lo largo de toda la frontalidad del mismo. Y en mayor grado en el torso y en las piernas, dado que la genitalidad se halla prácticamente velada por la sombra y el tamaño del pene. En la imagen podemos observar cierto gusto fotográfico por la piel morena del muchacho. No tenemos claro si dicha imagen se pudo realizar en uno de los viajes del autor, si este muchacho es árabe o si es un joven siciliano en el patio del fotógrafo. Quizás no estemos hablando de una imagen específicamente de tema exótico, pero dado el contexto inmediato de Gloeden, sí que puede destilarse cierto gusto por los cuerpos morenos, teñidos por el sol y de oscuras volumetrías frente a la blancura del cuerpo noble y alemán. Ya no sólo por una predisposición geográfica a desarrollar mayor o menor melanina, sino también a través de la posición social podríamos establecer cierta jerarquización. Un cuerpo moreno en el contexto decimonónico nos puede referenciar a cuerpos que se han curtido bajo el sol, frente a la blancura y delicadeza de las pieles cultivadas entre los algodones de la nobleza y de la alta burguesía.



Fig. 39: *Desnudo*, 1895. Wilhem von Gloeden / Colección Hochschule der Künste, Berlín [WVG – 56; anexo I]



Fig. 40: *Sin título*, 1906. Wilhelm von Gloeden / [WVG - 57; anexo I]

Aunque la acción de bajar una escalera constituye una acción cotidiana y corriente, existen numerosas referencias visuales contemporáneas con las que pueden trazarse paralelismos. No somos conscientes de si Gloeden pudo ver antes de realizar esta obra la fotografía *Desnudo bajando una escalera*, de Muybridge, pero la idea de un cuerpo bajando la escalera se acabó convirtiendo en tema artístico⁵⁵.

Desnudo (WVG – 56), fotografía sin aparentes coartadas arcádicas y etnográficas, muestra al modelo **Pancrazio Bucinì**, comúnmente conocido como *Il Moro*. Dicho muchacho, al parecer el modelo y amigo de Wilhelm von Gloeden, fue el heredero de la obra del fotógrafo tras su muerte. Mencionar a Pancrazio Bucinì en nuestro estudio podría ser equivalente a hablar de una lógica eromenofílica extrafotográfica que atañe de un modo más directo a la vida del fotógrafo. Hemos observado que en los tres fotógrafos que estudiamos en la presente investigación, hallamos siempre la presencia de un personaje que cumple las veces de modelo, alumno y posible amante: Gloeden tenía a *Il Moro*, Plüschow tenía a Galdi y éste último tenía a *Il Serpente*. La lógica visual y deseante que se perpetúa en las imágenes Wilhelm von Gloeden, la hallamos también ejemplificada en su vida y en el propio proceso de producción fotográfica. Con ello podríamos interpretar que vida y obra, en el caso de estos autores, no se encuentran demasiado distanciadas.

La eromenofilia se visibiliza en este caso a través de una lógica maestro-discípulo donde el deseo parece estar presente. Bien a través de una fotografía con connotaciones eróticas, bien a través de la tutorización de un alumno o muchacho de confianza por parte del fotógrafo, aparece la sombra de la estigmatizada figura del pederasta heleno⁵⁶. No sabemos cuáles eran específicamente las relaciones entre dichos personajes, pero si observamos que, en su calidad de modelos, se posicionan

⁵⁵ En la misma genealogía visual, Marcel Duchamp en 1912 realizó su famosa obra pictórica con el mismo título, surgiendo a partir de entonces numerosas interpretaciones del mismo tema. Apenas doce años separan una imagen, cuyos deseos y coartadas abrazan temas pasados, frente a una obra totalmente vanguardista.

⁵⁶ Para René Scherer el deseo, en cambio, se halla presente en cualquiera de las relaciones pedagógicas que puedan entablarse entre adultos y menores (Scherer, 1983).

como los favoritos y adquieren más confianza con sus tutores o jefes. Los datos biográficos de los tres autores parecen mostrar siempre que se les daba un trato especial y ello se hace extensible a una lógica de inspiración helenista donde el erómenos es un *favorito* para el adulto erasta. Lógica que hallamos igualmente presente en las relaciones académicas alumno-tutor dentro los círculos masculinos de universidades británicas⁵⁷. Así consideramos las imágenes de *Il Moro*, modelo que pronto se convirtió en el protegido, amante, amigo y/o heredero de Gloeden, desde un homoerotismo y una homosociabilidad transgeneracional. La poetisa rusa Zinaida Gippius, que conoció Wilhelm von Gloeden y a Pancrazio Bucini, describe a este último del siguiente modo:

Luigi⁵⁸ es el brazo derecho del barón. Se ocupa de la vida doméstica y estampación fotográfica (de hecho también tiene un asistente, Mino). El aspecto exterior de Luigi es extraordinario. Cuando nos fijamos en esta cara salvajemente magnífica de nariz corta, con las cejas, que extrañamente se elevan –parecen ver a un fauno vivo de tiempos inmemoriales (Zinaida [1899] citada por Giovanni Dall’Orto [2014])⁵⁹.

En otro estudio (WVG – 57), volvemos a ver a Pancrazio sin artilugios o tecnologías arcádicas que definan una escena de ficción. Tan sólo un cuerpo adolescente, subversivo para la correcta estructuración del deseo heteronormativo adulto, se halla posando con cierto ademán academicista. Uno de los rasgos de dicha influencia de la Academia es el uso combinado de un brazo relajado y otro levantado. Este gesto parece permitir erotizar y/o enfatizar en este caso algunas zonas como las axilas, los pezones o los pectorales. Hemos encontrado cierta feminidad en la pose del brazo que se levanta y permite una mayor exhibición de un cuerpo sinuoso y lleno de redondeces. Con respecto al contraposto Gloeden ofrece a través del mismo una explicitación genital mayor, permitiendo que los

⁵⁷ Véase el caso del comportamiento homosocial en el llamado Cóllege de Oxford y otros círculos universitarios masculinos durante el siglo XIX.

⁵⁸ Luigi es el nombre que Zinaida da al joven Pancrazio Bucini.

⁵⁹ (T. de los A.)

testículos se despeguen de los muslos y, junto con el pene, tomen mayor corporeidad.

La imagen muestra un cuerpo que se halla más cercano a la infancia que a la adolescencia: la preadolescencia. Observamos al respecto rasgos prototípicos de dicho momento: el cuerpo imberbe, los rasgos redondeados, la ausencia de barba, un ombligo prominente, una cara infantil o un vello localizado únicamente en el pubis y en la incipiente vellosidad de las axilas⁶⁰. Visualmente la mirada se dirige fuera de campo, hacia el espectador o justo detrás de él. Sin embargo sus ojos no se posan llanamente sobre el objetivo del fotógrafo: dicho rasgo parece cargar a la fotografía de cierta complejidad deseante. El modelo parece devolvernos la mirada, pero ésta a su vez no se fija directamente sobre nosotros, sino *más allá*. Dicho dato carga de narración la imagen y ofrece una mayor pluralidad de lecturas.

Otro dato a reseñar dentro de esta imagen es la aparición de la firma de Gloeden en el anverso de la fotografía, como si de una obra pictórica se tratase. Dicha legitimación de autoría impide, sin embargo, un correcto y total desarrollo de la ficción fotográfica. Asimismo, el hecho de que encontremos aquí precisamente la firma y no en otras fotografías nos lleva a plantear que dicha imagen resultara especial para el fotógrafo, pudiendo ser un regalo para el mismo Pancrazio Bucini o que un comprador requiriese de la constatación de autoría en el anverso de la fotografía.

Hasta aquí una delimitación de las coartadas arcádicas y etnográficas elaboradas por Wilhelm von Gloeden. Si bien este punto podríamos desarrollarlo mucho más en la medida que tratáramos más obras del fotógrafo, sí hemos podido observar como a través de diferentes temáticas e iconografías concretas conectadas con el pasado clásico, el arcadismo poético, el neoclasicismo y también con el helenismo

⁶⁰ Resulta peculiar que, al haberse tratado la imagen con pocos contrastes y con predominancia de una luz suave que aclara la fotografía pero no la vela, el modelo aparezca más blanco de lo habitual. Parece esfumarse el rastro de su apodo: *Il Moro*.

decimonónico (en especial germano y británico) el autor desarrolló escenas donde el muchacho adolescente se mostraba desnudo. Iconografía floral, vegetal, animal, musical y mitológica, feminidad y amaneramiento, e influencia academicista del arte clásico en el estudio del cuerpo parecen definir una coartada arcádica; una potencialidad etnográfica y un gusto por lo exótico parecen definir una coartada etnográfica; y finalmente cierta iconografía cristiana a través de la referencia a San Sebastián también facilitan la representación del muchacho en su desnudez.

Con el objetivo de observar si Gloeden pudo colaborar en la creación de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, hemos estudiado imágenes donde el joven aparece sólo en la escena. Ahora, y con tal de entender el modo en el que los placeres homoeróticos y homosexuales se despliegan visualmente, abordaremos también imágenes más complejas y con más modelos en la escena.



4.1.3. Delimitación y visualidad del deseo eromenofílico en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden

Hemos abordado la biografía de Wilhelm von Gloeden y el modo en que pudo definir una iconografía eromenofílica a través de coartadas arcádicas y etnográficas. Para ello hemos realizado un análisis visual de imágenes en las que aparecía un solo muchacho aprovechando para observar posibles temáticas, procesos e iconografías afines a las coartadas descritas.

A continuación seguiremos viendo temáticas concretas que no hallan sido tratadas⁶¹ pero en imágenes más complejas, con más de un modelo y donde se ponen en juego varios elementos arcádicos y/o etnográficos. Una vez definida visualmente una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en la obra gloediana en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, continuaremos, con tal de apoyar nuestra hipótesis, observando y delimitando la potencialidad deseante de las imágenes. A través de los propios deseos intra o extrafotográficos, vamos a intentar dar pautas del modo en el que se escenifican fotográficamente los placeres homoerótico y pederástico como objetivo de unas coartadas. Del mismo modo en que lo hicimos antes, separaremos el punto en varios subpuntos que aborden temáticas y/o iconografías concretas. Se incluirán igualmente imágenes del Anexo I al cuerpo del texto con tal de hacer más inteligible el análisis visual, a la vez que se incluye una abreviación de su ficha técnica con el título, año, autor, colección a la que pertenece y numeración dentro del Anexo I.

⁶¹ Como ya vimos en el punto anterior cada imagen puede compartir diversas temáticas en el contexto de una coartada arcádica y/o etnográfica.



Fig. 41: *Niños abrazados*, 1900. Wilhelm von Gloeden / [WVG – 59; anexo I]

4.1.3.1. *Deseo homosexual y compañerismo íntimo entre muchachos en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden:*

Tras observar en el punto anterior diferentes temáticas y procedimientos para la elaboración de unas coartadas que legitimen una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente por Wilhelm von Gloeden en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, procederemos ahora a abordar la direccionalidad del deseo eromenofílico a través de dos tipos: *intrafotográfico* y *extrafotográfico*⁶². Estas nominaciones se hallarán sujetas siempre al paradigma fotográfico, y a la cuestión del deseo entre los muchachos y con el espectador. Con respecto al deseo introfotográfico nos referiremos a los deseos que, para el espectador, parecen desenvolverse dentro de la propia escena fotográfica entre los muchachos mediante las miradas, el contacto corporal o la explicitación de prácticas sexuales. Con respecto al deseo extrafotográfico nos referiremos a los deseos que, parecen desenvolverse entre los muchachos o el muchacho con un observador externo (otro muchacho fuera de escena, el espectador o el propio fotógrafo).

Para empezar con la delimitación y estudio visual del deseo eromenofílico en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden, trataremos ahora sobre el propio deseo homosexual y el compañerismo íntimo entre muchachos explicitado en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden. En *Niños abrazados* (WVG – 59) por ejemplo se vuelven a repetir muchas de las pautas y temas que hemos visto hasta ahora. Así sucede con el resto de imágenes de parejas, tríos o grupos de muchachos, volviendo a encontrarnos con la coartada arcádica en algunos casos y con la coartada etnográfica en otros (o ambas en ocasiones). La diferencia más notable con respecto a las imágenes de muchachos solos es que éstos únicamente podían interactuar con el espectador o con una potencial presencia fuera de campo. En el caso de las

⁶² Que si bien ya hemos mencionado anteriormente ahora, al disponer de más ejemplos visuales, lo desarrollaremos más ampliamente.

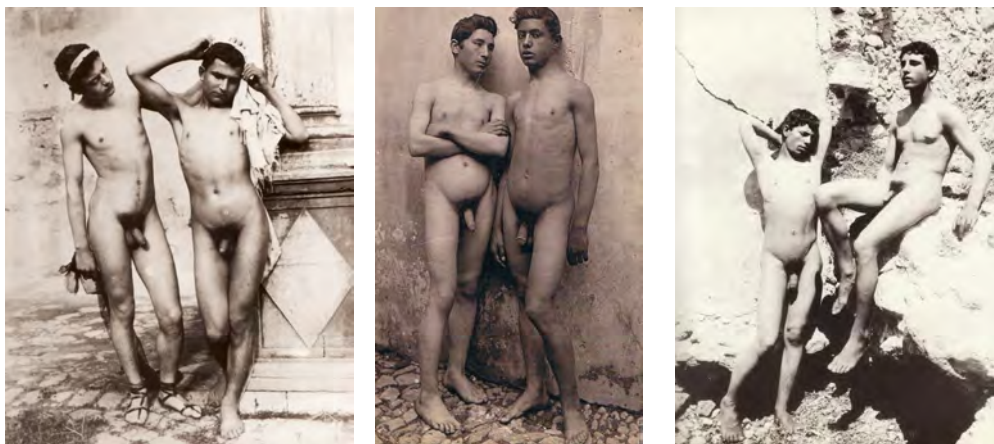
parejas o grupos, aparecen más miradas y con ello mayores posibilidades de interrelación y erotización.

En esta imagen observamos la articulación de una coartada arcádica a través de la aparición de iconografía floral en un ramo compartido de flores blancas y en la corona de hojas del muchacho de la izquierda. Las flores blancas, símbolo de inocencia, parecen alinearse simbólicamente con la edad preadolescente de los dos jóvenes que, a pesar de llamárseles niños, presentan rasgos adolescentes (como vello púbico). No podemos olvidar que a la infancia se le suman características de pureza e inocencia; sobretodo desde el desarrollo de la pedagogía moderna roussoniana.

Uno de los aspectos que podemos establecer como tema predominante en esta imagen (y en muchas otras donde aparecen grupos de muchachos), es el deseo homosexual y el compañerismo o contacto íntimo entre muchachos. Contacto u homosociabilidad que a su vez, como vimos anteriormente, tuvo una profusa aceptación entre los círculos eruditos helenistas y que invocaba con frecuencia las figuras griegas del erasta y el eromenos, pero sublimadas bajo un filtro victoriano.

En *Niños abrazados* los cuerpos parecen relajados y encontramos que interactúan entre sí y con el espectador a través de la mirada. El deseo, mediante el contacto físico, parece hacerse más latente. En este caso los chicos no se miran entre sí: el de la izquierda mira fuera de campo y el de la derecha interpela al espectador, haciéndose éste cómplice de dicho contacto y de lo explícitamente erótica de la escena que contempla. A través de posturas que podrían recordar a la idiosincrasia academicista, los jóvenes muchachos hallan contacto a través de diferentes partes del cuerpo: uno de los muchachos rodea con el brazo a otro, unen la parte superior de sus troncos y ofrecen el detalle del encuentro de sus manos. Entre ellas se sitúa el elemento central del ramillete de flores blancas, como delatando la pureza de intenciones en su contacto íntimo. Dada la juventud de los dos jóvenes, sus cuerpos imberbes casi de niño y la llamada visual de uno de los jóvenes hacia el espectador,

producen sin embargo una imagen eromenofílica que podríamos catalogar como *perversa* para el orden heteronormativo.



Figs. 42a, 42b y 42c: *Dos jóvenes frente a una columna*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Dr. Hans Schickedanz, Frankfurt [WVG – 60; anexo I], *Los dos amigos*, 1902. Wilhelm von Gloeden / Galeria Au Bonheur du Jour, París [WVG – 61; anexo I] y *Pose sobre las rocas*, Wilhelm von Gloeden / Galeria Au Bonheur du Jour, París [WVG – 33; anexo I]

Dos jóvenes frente a la columna (WVG – 60) visualmente ofrece un aglutinamiento de referentes y temas de coartada clásica. Enmarcados en un espacio de corte clásico (columna) los dos jóvenes plantean una escenificación a través del *atrezzo* (togas, cintas y sandalias) y de la influencia academicista en el tratamiento del cuerpo. El modelo de la izquierda adopta un claro contraposto que transforma su cuerpo, de semiperfil, en una curva. El modelo de la derecha muestra una forma muy similar a la del *Diadumeno* de Policleto (s. V a. C.).

Dentro de un deseo homosexual y del compañerismo entre muchachos, encontramos en la imagen *Dos jóvenes frente a la columna* (WVG – 60) cierta articulación del deseo a través de la mirada intrafotográfica. Toda narración parece suceder *dentro* de la imagen dado que ninguno de los muchachos considera al espectador o a un agente externo. El joven de la izquierda mira al joven de la

derecha y parece ayudarle a sujetarse algún tipo de toga sobre la cabeza. Éste dirige su mirada hacia el suelo, con lo que el deseo se concentra en la mirada del muchacho de la izquierda, que mira el cuerpo del otro joven (en algún punto entre el torso y los genitales). Con ello el fotógrafo parece indicar al espectador cual es el lugar corpóreo sobre el que debería depositar la mirada. La imagen, dada la cantidad de referencias visuales y poses adoptadas, pretende ofrecernos, o al menos eso podría parecer, una narrativa deseante que en parte queda eclipsada por el aura esteticista que su formalismo aporta.

Los dos amigos (WVG – 61), a través del propio título alude a una relación de complicidad y amistad entre los muchachos. Su condición desnuda y unos cuerpos prácticamente imberbes, adolescentes, hace que la imagen entre dentro de una iconografía homoerótica donde observamos un contacto explícito, aunque no un deseo declarado entre ambos. Dicho deseo es el que pueda proyectar el espectador sobre los dos muchachos; de los cuales uno mira fijamente a la cámara con la boca entreabierta. Los cuerpos se disponen a través de unos ademanes estudiados, preparados, que permiten diferentes puntos de vista de los cuerpos: brazos caídos, brazos cruzados, contraposto, etc. Por otra parte el formato se encuadra y ajusta a sus cuerpos, dejando los genitales como centro compositivo.

En *Pose entre las rocas* (WVG – 62) no existe una interrelación aparente entre los modelos; no se da tensión sexual ni deseo homoerótico. No existe interacción entre ambos. Todo deseo resulta extrafotográfico, siendo el propio espectador quien puede proyectar sus propios deseos a través del escrutinio de los cuerpos. El modelo de la izquierda se encuentra en un forzado escorzo y con los brazos en alto, al estilo de ciertas piezas estatuarias clásicas. El modelo de la derecha, sentado, adopta en cambio una postura más relajada. Su posición permite una mayor volumetría de claroscuro en su cuerpo. Nos encontramos con una posible escenificación de lo natural y prístino a través de dos cuerpos desnudos en un enclave natural lleno de luz. Una coartada que, si bien económica en iconografía, si que se halla atravesada de una gran inspiración academicista y, por tanto, de una coartada arcádica.

En *Pareja* (WVG – 63), a pesar de que encontramos estrategias coincidentes con *Pose sobre las rocas* (WVG – 62), si que muestra una relación explícita entre los muchachos, nudo narrativo de la imagen. Dos adolescentes de cuerpos imberbes se hallan abrazados demostrando una evidente complicidad que trasciende la homosociabilidad normativa y ritualizada: la imagen escenifica el deseo homosexual. Sus cuerpos se abrazan pero sin mantener un contacto frontal completo. Dicha solución es la manera que tiene Wilhelm von Gloeden de escenificar el contacto pero sin que perdamos detalles visuales de zonas erógenas de considerable interés para el lector eromenofílico. Se rodean por la espalda; su abdomen y sus muslos encuentran contacto. Sin embargo sus rostros se hallan alejados pero con la mirada fija el uno en el otro. Cierta sonrisa en el modelo de la izquierda y algún gesto de simpatía entre ambos son factores que nos hablan acerca de una relación de la que no sabemos nada, pero que percibimos cercana. El cuerpo y sus ademanes constituyen el principal interlocutor de la imagen.





Fig. 43: *Pareja*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Jack Woody, Twelvetees Press, Santa Fe [WVG - 63; anexo I]

Uno de los aspectos que acaba definiendo la calidad homoerótica de la imagen es también el contacto desnudo y la tensión que se genera al observar el posible encuentro entre los penes de los muchachos. Se hallan enfrentados, simétricos y a unos centímetros. La posibilidad de dicho contacto podría marcar la diferencia entre una imagen erótica y otra donde la práctica sexual comienza a tenerse en cuenta como aspecto iconográfico.

Observamos también un tratamiento de los cuerpos similar a la imagen *Cain* (WVG – 41), donde los pies o el punto de apoyo de los modelos no comienza al principio de la composición, sino aproximadamente a un cuarto de la zona inferior de la imagen; algo poco habitual en la obra de Gloeden. Los modelos en el caso de *Pareja* (WVG – 63) se apoyan sobre una roca y constituyen un primer plano, junto con su punto de apoyo, frente a un segundo plano paisajístico. En lo que se refiere al paisaje, de posible referencialidad arcádica, podríamos hallar varios planos: una montaña a la izquierda y un conjunto montañoso más al fondo junto a la gran porción de cielo que aparece en la imagen. Por otra parte el tratamiento del paisaje, casi brumoso y de aspecto un tanto irreal (dada la volumetría y protagonismo volumétrico de los cuerpos), acercan esta imagen a cierta fotografía pictorialista contemporánea de Gloeden o incluso la asemejan a una instantánea tomada en el interior de un estudio.

Un punto de vista contrapicado y el hecho de que los cuerpos ocupen prácticamente tres cuartos verticales de la imagen, dan una sensación de grandilocuencia a los cuerpos. Éstos, observados por el fotógrafo desde abajo, resultan casi deificados visualmente. Sus cuerpos se elevan a una categoría modélica, ideal. Con ello parecen aportar un referente de imitación; tal y como lo hacía la escultura neoclásica de finales del siglo XVIII y principios del XIX; tal y como ésta se fundaba sobre presupuestos renacentistas y/o clásicos.

Junto a los deseos extra e intrafotográficos, también podríamos hablar de dos tipos de deseo en torno a la mirada en el contexto ontológico de la fotografía como tecnología y como constructo conceptual. La teórica feminista Laura Mulvey desarrolló a partir de la teoría freudiana del falo el texto *Placer Visual y Cine Narrativo* (1994); en él aborda dos tipos de deseos sujetos a la mirada en el contexto del cine narrativo del siglo XX. A pesar de que circunscribe dichos deseos de la mirada a la cuestión cinematográfica, consideramos que la propia tecnología fotográfica, al ser precursora del cine, también parte de las mismas nociones compartidas del siguiente trinomio: el que graba, el dispositivo de grabación y el objeto de grabación. A pesar de circunscribirse el estudio a una lógica sexual y de género donde el hombre es el poseedor de la mirada y la mujer el receptáculo de la misma, hemos considerado que dichos aspectos pueden ser igualmente extrapolables a unos deseos homoeróticos y pederásticos en la fotografía de finales del siglo XIX y principios del XX; donde se dan procesos de feminización corporal sobre el muchacho en una lógica de poder adulto-menor similar a la lógica patriarcal hombre-mujer:

La división del trabajo heterosexual en activo/pasivo ha controlado igualmente la estructura narrativa. De acuerdo con los principios de la ideología dominante y de las estructuras psíquicas que la sostienen, la figura masculina no puede cargar con el peso de la objetivización sexual [...] En tanto el espectador se identifica con el principal protagonista masculino, proyecta su mirada en la de su semejante, su subrogado en la pantalla, de tal manera que el poder del protagonista masculino en tanto que controlador de los acontecimientos coincida con el poder activo de la mirada erótica, proporcionando ambos una satisfactoria sensación de omnipotencia. El atractivo de una *star* cinematográfica masculina no es el de ser objeto erótico para la mirada, sino el de ser el más perfecto, más completo, más potente ego ideal concebido en el momento original del reconocimiento frente al espejo. El personaje en la historia puede hacer que las cosas sucedan y controla los acontecimientos mejor que el sujeto/espectador [...] Cada uno de estos polos se asocia con una mirada: la del espectador en contacto escóptofílico directo con la forma femenina exhibida para su placer (y connotando fantasía masculina) y la del espectador fascinado con la imagen de su semejante situado en una ilusión de espacio natural, y a través del que puede obtener control y posesión de la mujer en el interior de la diégesis (Mulvey, 1994: 11-13)

De tal modo Laura Mulvey al respecto distinguió entre dos deseos fílmicos: de una parte la *escoptofilia voyeurística* como aquel proceso de la mirada masculina que fetichiza y objetualiza el cuerpo fílmico de la mujer. De otra parte la *escoptofilia narcisista* donde el espectador varón a través de la propia identificación con el *star* masculino es capaz de enamorarse de una autoimagen y ejercer control visual sobre el objeto femenino. El proceso narcisista permitiría asimismo al espectador el deseo de poseer características del hombre fílmico, convirtiendo a éste último en modelo de conducta o belleza. Con respecto a nuestro estudio y a la hipótesis de si se pudo conformar fotográficamente una iconografía eromenofílica en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, podemos ver la escoptofilia mulveyana como lógicas aplicables a un erasta como agente activo frente a un erómenos como agente pasivo.

Con tal de ejemplificar dichos deseos vemos en la obra *Pareja* (WVG – 63), vemos una escoptofilia voyeurística evidente en la explicitación de los cuerpos y su escenificación erótica a través de rasgos arcádicos y del encuentro entre los cuerpos adolescentes. Con ello observamos un voyeurismo intrafotográfico en la articulación de miradas entre los muchachos y el deseo que se genera con ello. Y también un voyeurismo modelo-espectador o modelo-fotógrafo más convencional. Al existir cierta narración visual en la imagen y posarse las miradas de los modelos en sus cuerpos respectivos, la escena se torna cerrada, no hay comunicación con el exterior extrafotográfico.

Con ello al voyeur tan sólo le queda la posibilidad del espionaje y la tensión que conlleva estar observando lo que simula una acción privada dentro de la vida de dos muchachos; podemos hallar cierta escoptofilia narcisista propiciada por el punto de vista heroico y contrapicado desde el que se observa a los muchachos. Además del deseo posado sobre sus cuerpos, podemos encontrar también un deseo de ser como ellos o de estar en el lugar de uno de ellos. El espectador activo (erasta fotógrafo o erasta espectador) puede identificarse con uno de los muchachos y así entrar a

participar de la lógica deseante. Deseo de identificación y, extensiblemente, el deseo del fotógrafo de conformar y perpetuar una iconografía para la comunidad homosexual. Modelos visuales y visibles para un deseo invisibilizado, estigmatizado, por la historia heteronormativa.



Fig. 44: *Dos jóvenes frente al ágave*, 1900.
Wilhelm von Gloeden / Colección
privada [WVG – 64; anexo I]

Dos jóvenes frente al ágave (WVG – 64) comparte muchas de las características de la anterior *Pareja*, aunque la espacialidad de la imagen resulta más plana. El deseo homosexual se articula entre ellos a través de una mirada introfotográfica y del contacto físico. A ello sumamos una influencia academicista en el dispositivo postural: contraposto y perfil de tres cuartos en el cuerpo del modelo de la izquierda y centralidad con leve contraposto en el modelo de la derecha, que adopta una pose amanerada. La altura y la pose parecen definir una lógica activa (modelo de la izquierda) y pasiva (el de la derecha), o más bien de erasta-erómenos.

Chicos abrazados (WVG – 65), al igual que *Pareja* (WVG – 63), constituye una de las imágenes más prototípicamente homoeróticas de Wilhelm von Gloeden y sin

embargo abandona en parte la coartada arcádica; ésta se torna más sutil y tan sólo la vemos en el uso de posturas o en el contacto del cuerpo desnudo del modelo con el campo, el escenario bucólico-arcádico o el jardín. En esta imagen, más que en las anteriores, el deseo se hace palpable. De una parte el plano americano acerca la cámara a los cuerpos, les da mayor existencia y ello enfatiza, ante todo, lo que ocurre entre ambos modelos. Éstos muestran un prototipo corpóreo que vemos con frecuencia en las imágenes de Gloeden: los cuerpos son finos, fibrados, de brazos venosos en algunos casos, imberbes, morenos y con rostros aniñados. Igualmente Gloeden suele mostrar preferencia por penes anchos pero relajados; tal es el caso de esta imagen.

De otra parte el contacto intrafotográfico es más directo, más intenso y afectado, donde ya no se aprecian poses de corte academicista tales como el contraposto o la posición artificiosa de los brazos. El modelo de la izquierda estrecha entre sus brazos, pero sin fuerza, el fino cuerpo del joven de la derecha. Más que agarrarlo, parece estar acariciándolo. A este gesto se añade la curvatura de su cuerpo y sobretodo el estiramiento de la cabeza con tal de acercar la nariz y la boca al cuello del otro muchacho; parece querer besarlo u olerlo. Ante ello, el muchacho de la derecha parece responder apartando la cabeza.

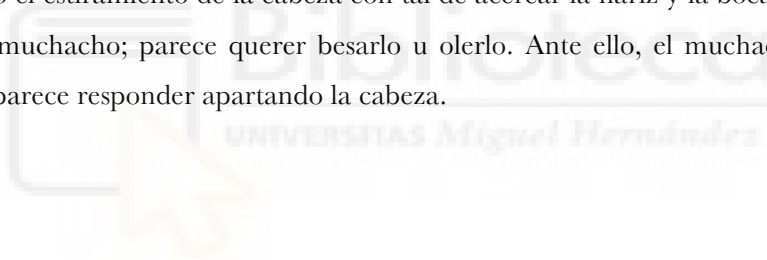




Fig. 45: *Chicos abrazados*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección privada [WVG – 65; anexo I]

Esta imagen parece ganar en acepciones narrativas precisamente por el gesto y ademán confuso del modelo de la derecha, que a su vez se posiciona como protagonista de la imagen al ocupar el centro de la composición. El joven ante la tentativa del otro muchacho parece mostrarse confuso: por un lado ofrece su cuerpo al disfrute táctil, pero por otro lado su cara nos muestra cierto desprecio. A la vez agarra el cabello del joven: dicho gesto puede indicar a partes iguales el ademán de apartar su cabeza como una manifestación pasional. Parece buscar al espectador en un deseo extrafotográfico, como si intentara escapar de la escena, de su reducido espacio y de lo que ocurre en él. En tal caso dicha circunstancia pudo haber sido provocada o quizás no era la intención del modelo mostrarse reactivo antes las caricias del otro joven.

Es sabido que Gloeden pagaba a sus modelos y que, como noble alemán, suponía una fuente de ingresos adicional para ciertos jóvenes y por ende para sus familias. Con ello los jóvenes no tenían porque denotar una inclinación homosexual concreta; tan sólo debían posar. Puede que este joven fuera retratado justo en el momento en el que las indicaciones del fotógrafo le resultaban excesivas o molestas. En cualquier caso su mirada, que se dirige al fotógrafo o espectador, nos puede aportar esta información extrafotográfica, pero también funciona a modo de reclamo para el espectador eromenofílico: dichos gestos podrían denotar que no gusta del contacto de su joven compañero, sino que prefiere al espectador, al cual podría estar interpelando con una mirada suplicante. O bien el espectador eromenofílico podría ver identificado de manera narcisista con el muchacho de la izquierda para conseguir participar de dicho deseo.



Figs. 46a y 46b: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 66; anexo I] y *Dos chicos sentados en una piel de tigre*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Dr. Hans Schickedanz, Frankfurt [WVG – 67; anexo I]

En la imagen WVG – 66 dos modelos habituales de Wilhelm von Gloeden (uno de ellos *Il Moro*) posan con una gran carga postural de influencia academicista. Ambos asumen cierto contraposto y se muestran con cierta torsión, posiblemente por obedecer las órdenes del fotógrafo. El cuidado entrecruzamiento de los brazos y el detalle de la mano de *Il Moro* que une índice y pulgar, plantean referencias con algunos conjuntos escultóricos grecolatinos o, más bien, con ademanes pictóricos de posible ascendencia renacentista, manierista o neoclásica. Los cuerpos, imberbes, adolescentes, aún en formación, se tocan, demuestran cierto afectamiento, feminidad, y los muchachos explicitan un deseo homosexual. Se trata de cuerpos híbridos que ya no encuentran su lugar en la infancia ni tampoco en la mayoría de edad. Ciertas contraposiciones corpóreas como una piel lampiña y la acumulación de vello en zonas muy concretas y eróticamente cargadas definen esta etapa. Por su condición de mutantes, dichos cuerpos, en el contexto de la fotografía finisecular y de principios del siglo XX, podrían encontrar su legitimidad visual en

la referencia clásica y en la puesta en marcha de cierta performatividad asumida por la alta cultura.

Otra composición de pareja la podemos encontrar en *Dos chicos sentados en una piel de tigre* (WVG – 67). La imagen ofrece una composición abigarrada a través de la vegetación, la piel de tigre o el ánfora. Vemos diferentes temas que definen una clara coartada arcádica para enaltecer el cuerpo de dos muchachos y en especial visibilizar la genitalidad de uno de ellos. Este modelo, el de la derecha, retuerce su cuerpo hasta adoptar una pose similar a la de la escultura clásica *Fauno Barberini*. El punto de vista es ligeramente picado y una sombra proyectada en el suelo (que podría ser la cabeza del fotógrafo) podrían favorecer una sensación absorbente de introducción en la escena, pero también de autorreferencialidad. Sin embargo la ficción fotográfica que parece pretender Gloeden puede escurrirse a través de dicho matiz. Ello nos da pie a pensar en la posibilidad de una premeditación previa. En el caso de que así fuera, Gloeden debió de tener la voluntad de introducir su presencia en la imagen con tal de evidenciar la naturaleza fotográfica, escenográfica y preparada de la imagen. Sin embargo también pudo tratarse de un desliz técnico, un descuido que no tuvo en cuenta a la hora de tomar la instantánea.

En *Dos muchachos en un banco de piedra* (WVG – 68) volvemos a encontrarnos con dos modelos en postura sedente, pero dentro de una composición horizontal casi simétrica y de aparente influencia pictórica un tanto romántica. Para la puesta en práctica de la coartada arcádica se utilizaron coronas de flores, una flauta de pan, vasijas, piel y el ocultamiento genital mediante el paño. Es precisamente el cuerpo del músico, más recostado y en pose más pasiva el que se entrega a la mirada adulta del espectador, pero también a la mirada intrafotográfica del otro modelo; de este modo se focaliza prácticamente toda la densidad erótica en dicho joven y en la tensión por la insinuación de su genitalidad a través del vello púbico.



Figs. 47a y 47b: *Dos muchachos en un banco de piedra*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Officina Musae, Montreal [WVG – 68; anexo I] y *Jóvenes sicilianos desnudos*, 1885. Wilhelm von Gloeden / J. Paul Getty Museum, Malibu [WVG – 69; anexo I]

Jóvenes sicilianos desnudos (WVG – 69) es una de las pocas imágenes reconocibles de Wilhelm von Gloeden donde la disposición compositiva se genera a través de la horizontalidad, con un formato apaisado y con los protagonistas recostados, frente a la habitual verticalidad de sus composiciones. La escena posee un marcado carácter sexual puesto que ambos modelos se encuentran en reposo y desnudos, ofreciéndose a la mirada *voyeur* del espectador. A su vez existe una figura más activa (la superior)

que observa, como acercándose, al muchacho que duerme. Ello centraliza la atención de la imagen sobre el modelo dormido como objeto de deseo y permite cierta escoptofilia narcisista con el superior. Las disposición de sus piernas ofrecen al espectador un deleite genital más allá de los puntos de vista habituales; penes y testículos ganan en corporalidad, se estiran, se apretan o caen apoyados sobre el vientre.

4.1.3.2. *Pedagogía homosexual griega en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden:*

Dentro de la propia delimitación y visualidad del deseo eroemofílico en la obra de Wilhelm von Gloeden, la inspiración en la relación arquetípica y sexual griega del maestro y el discípulo es una de las facetas agudizadas a través del uso de unos modelos específicos y unas escenas concretas. Como ya vimos anteriormente en el contexto cultural británico, la cuestión del maestro-discípulo fue uno de los cimientos del helenismo decimonónico.

Para Badinter (1993: 102) “la pedagogía homosexual, mucho más antigua de lo que suele creerse, aparece en las sociedades en las que la virilidad goza del estatuto de valor moral absoluto”. Tal era el caso de la antigua civilización griega donde parece demostrarse, a través del testimonio de multitud de narraciones literarias y artísticas, que existió un tipo legitimado de relaciones homosexuales consensuadas y avaladas por la ley, la institución militar y el grueso de la sociedad en general. Desde una lógica de *mímesis*, para los griegos “los hombres que han amado a otros hombres intentarán imitarlos y ser como ellos” (Badinter, 1993: 102)⁶³. La relación homosexual se estipulaba desde la pederastia. Los jóvenes, como vimos, tenían tutores que les incitaban a tomar amantes de mayor edad; los juegos de gimnasio,

⁶³ Cuestión que muestra cierta similitud con la escoptofilia narcisista descrita por Laura Mulvey.

las caricias, todo era vigilado con tal de que el adolescente aprendiera *el arte de hacerse un hombre* de un semejante de mayor edad. Era lícito que un ciudadano adulto tomara como amante a un adolescente o preadolescente y, a través de la práctica sexual (consumada o no), pudiera llegar a *convertirle* en hombre, transmitirle valores positivos, y, por contradictorio que pareciese, devenir éste en última instancia como heterosexual. Dicha relación tenía sentido entre un adulto y un menor, pero no entre dos adultos. Del adulto se espera que pueda desear a las mujeres y que, además, pudiera desear a los muchachos. En dicha reglamentación el amante adulto asumiría siempre un rol activo y el amado joven un rol pasivo; cualquier divergencia al respecto podrá ser objeto de mofa⁶⁴.

En ese sentido Wilhelm von Gloeden se hizo eco de la homosociabilidad griega, celebrada ésta en el contexto de la alta cultura decimonónica, y dejando testimonio en algunas imágenes de las relaciones homosexuales entre un *erasta* (iniciador adulto) y un *erómenos* (joven iniciado). *Sócrates en la fuente* (WVG – 70) ofrece una visión de la pedagogía homosexual como transmisión de conocimientos a través de la referencia a la filosofía clásica. Una figura de un hombre adulto asume el papel de Sócrates y un adolescente la de aprendiz. Las connotaciones sexuales pueden venir dadas si consideramos que uno de ellos asume el papel de *erasta* y el otro de *erómenos*. Asimismo podemos encontrar cierta referencia al mito de Narciso a través del reflejo en el agua del estanque de los dos personajes.

⁶⁴ Tal y como se observa en diversas narraciones clásicas satíricas de autores como Aristófanes.



Figs. 48a y 48b: *Sócrates en la fuente*, 1902. Wilhelm von Gloeden / [WVG - 70; anexoI] y *Viejo y joven*, Wilhelm von Gloeden / Colección Gérard Lévy [WVG - 71; anexoI]

En cambio *Viejo y joven* (WVG – 71) consideramos que tan sólo permitiría una lectura *perversa* en la actualidad. Leída en el contexto del resto de la producción de Wilhelm von Gloeden, el contacto entre un hombre adulto o anciano y un adolescente no puede interpretarse desde una relación familiar abuelo-nieto, sino desde la pedagogía homosexual. En la obra de Gloeden no existen las relaciones familiares explícitas fotográficamente, tan sólo diversas escenificaciones del deseo. El temor incestuoso y el tabú que suscita mantienen a salvo la visión de un parentesco. Por otra parte ambos se sujetan a través de un estrecho abrazo. El joven ladea la cabeza y casi roza la cabeza del anciano en un ademán afeminado. El viejo, que bien podría asumir la figura arquetípica del filósofo, es reducido a su calidad de anciano y el adolescente a la de joven (no importan sus profesiones o nominaciones); el análisis de esta imagen es tamizada y por ello leída a través de la diferencia de edad entre ambos. El anciano parece mirar fuera de campo, pero el muchacho clava la mirada en el espectador. Con ello parece invitar a que otro ocupe el lugar del anciano y así perpetuar la lógica eromenofílica que sustenta la obra gloediana.





Fig. 49: *Al borde del mar*, Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour [WVG – 72; anexo I]

Al borde del mar (WVG – 72) visibiliza la relación erasta-erómenos a través de dos cuerpos sin tanta diferencia de edad como en la anterior imagen, si bien existe una clara dicotomía adulto-adolescente. El cuerpo hipervirilizado y muscularmente desarrollado del modelo de la derecha (erasta) frente al pequeño cuerpo adolescente en desarrollo del modelo de la izquierda (erómenos), pueden ser susceptibles en su relación visual de aceptar una lógica masculina-femenina. La frontalidad del modelo de la derecha, mostrando un gran pene en posible excitación, que mira el cuerpo de espaldas del muchacho, nos puede remitir también al deseo de penetración anal y posesión del muchacho.

La referencia explícita a las relaciones pederásticas clásicas resulta un motivo recurrente en la obra de Gloeden como faceta legitimadora del desnudo del muchacho⁶⁵. Por ello la imagen también puede remitir a la especificidad de esta relación. Tal como abordamos en el segundo capítulo de la presente tesis doctoral el erasta debía conquistar al erómenos. El uso de regalos estaba permitido en esta relación legítima y normativizada⁶⁶. El adolescente o aspirante a adulto podía mostrarse distante, frío o duro con tal de alargar el proceso de seducción; una prolongación del cortejo podía representar no sólo un factor bien recibido socialmente sino también un modo de recibir más regalos.

En este caso el muchacho se sitúa de espaldas y en contraposto, ofreciendo cierta visión andrógina de su cuerpo y adoptando una forma que recuerda a algunas figuras de Apolo o Venus. Con dicho ademán parece mantenerse al margen del deseo intrafotográfico que se está produciendo y que el espectador cómplice, observa. Con ello, el erasta de la imagen parece indicarnos el lugar donde debemos focalizar también nuestro deseo.

⁶⁵ Dada la celebración de la amistad viril y de la homosociabilidad entre los círculos burgueses eruditos. Más allá de una posible homosexualidad explícita, el deseo adopta innumerables formas en el XIX y cierto tipo de homosociabilidad parecía estar normativizada, y también de moda.

⁶⁶ Incluso existían ciertos presentes recurrentes que el erasta regalaba al erómenos; tales como liebres.



Figs. 50a y 50b: *Niño y joven apoyados en un pilar*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Jack Woody, Twelvetrees Press, Santa Fe [WVG – 73; anexo I] y *Dos niños en las rocas*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Jack Woody, Twelvetrees Press, Santa Fe [WVG – 74; anexo I]

Sin embargo la escenificación pederástica no siempre se desarrolla del mismo modo: en *Niño y joven apoyados en un pilar* (WVG – 73) la relación de posturas se invierte y es el joven el que adopta una postura de espaldas, apolínea y en contraposto, donde el culo se edifica como el mayor valor erótico de la imagen. El niño o preadolescente se halla de medio perfil dejando explícita su genitalidad. Sin embargo aquí no parece articularse una dinámica de posesión o penetración anal, pues la mirada, dirigida de arriba a abajo por el muchacho adolescente, parece mostrar más una relación de amistad, homosociabilidad o ternura hacia el joven. Si bien debemos añadir la posición siempre activa del erasta frente al erómenos. De este modo, la carga eromenofílica es menor que en anteriores imágenes pero no por ello desaparece, pues los erastas no sólo eran hombres adultos, sino que también podían ser adolescentes mayores que sus erómenos.

Según el título de otra imagen, *Dos niños en las rocas* (WVG – 74) ambos modelos son niños, pero hay una evidente distancia de edad. En este caso es el verdadero niño el que toma el papel *activo* en la foto (aunque no el de erasta), observando muy de cerca y acariciando al adolescente mientras duerme. Aquí se subvierte la imagen prototípica de la relación pederástica homosexual donde el mayor posee al menor

desde un estatus de poder (mirada que puede asumir el espectador). El niño parece tomar aquí el rol de *pervertidor* y la imagen, con ello, saturarse de deseo latente⁶⁷.

En la terraza (WVG – 75) muestra a un hombre joven y a un muchacho adolescente posando en un patio rodeado de supuestas piezas arqueológicas o imitaciones de vasijas griegas. Otros elementos como la alfombra o el clásico símbolo mitológico-exótico de la piel de tigre completan la escena de ciertas referencias arcádicas. Los personajes, desprovistos de vestimenta clásica y en total desnudez, se disponen con ademanes academicistas. El modelo de la izquierda se halla con un pronunciado contraposto, un perfil de tres cuartos (salvo en su cabeza, de total perfil) y los brazos en la espalda con tal de pronunciar y visibilizar su torso. El modelo de la derecha, en cambio, se dispone de frente, en contraposto, con un brazo tras de sí y una mano sujetando una vara de lo que parece almendro en flor. Su cara se inclina sutilmente y ofrece al cuerpo cierto carácter afeminado. Esta dinámica de un cuerpo en semiperfil y otro de frente resulta recurrente en la producción gloediana; un modo de ofrecer diferentes perspectivas de los cuerpos a nuestro parecer.

Vemos que en la imagen el deseo de la mirada parece articularse de dos modos. Por un lado a través de la escoptofilia voyeurística donde ambos modelos devienen como objetos depositarios del deseo. La imagen ofrece la posibilidad extrafotográfica en la que el espectador puede decidir que cuerpo recibe su deseo. Ambos cuerpos ofrecen nociones y características eromenofílicas: bien el cuerpo joven del muchacho de la izquierda, pero con cierto desarrollo muscular y rasgos corporales adultos. O bien el cuerpo, más imberbe y pequeño, del adolescente o prepúber.

⁶⁷ En las relaciones pederásticas contemporáneas, no contempladas por la ley y a efectos judiciales, siempre tiene el rango de poder el adulto frente al menor, desprovoyendo a éste de toda responsabilidad erótica. En este caso la imagen podría resultar altamente subversiva para el discurso antipederástico contemporáneo.



Fig. 51: *En la terraza*, finales del siglo XIX. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 75; anexo I]

Por otra lado el deseo también se articula a través de una lógica eromenofílica intrafotográfica. El modelo que en este caso se mantiene ausente de la relación, aparentemente impasible y con la mirada fuera de campo es el que interpreta al erasta. En cambio el modelo de la derecha, el joven muchacho erómenos, a pesar de su rol afeminado toma una postura activa y voyeurística a través de la mirada. Ésta se dirige sin ambages hacia la genitalidad del otro modelo. Si bien, parece relajado, su anchura y dirección parece indicar una inminente erección. La boca entreabierta ofrece una sutileza deseante que puede remitir al apetito oral de su miembro. Si a ello sumamos el gesto, semivelado, a través del cual el modelo de la izquierda sitúa la mano en el trasero del joven, hallamos una imagen de pose,

hieratismo blando y estatismo academicista, pero donde se está produciendo una fuerte tensión sexual codificada entre ambos personajes.



Fig. 52: *Muchachos apoyándose entre sí*, 1900.
Wilhelm von Gloeden / Colección Uwe
Scheid, Überherrn [WVG – 76; anexo I]

En *Muchachos apoyándose entre sí* (WVG – 76) el número de modelos aumenta y nos encontramos con una relación a tres. La huella arcádica permanece en esta imagen a través de la cinta que dos modelos portan para el pelo. Los tres, lampiños y supuestamente adolescentes, se apoyan entre sí en una explícita tensión sexual; adoptan ciertas poses y gestos amanerados de corte académico. Los tres muchachos, unidos en el contacto pero con los ojos cerrados, son tratados como un conjunto escultórico. Sin mirada parecen devenir en objetos, receptáculos pasivos para el deseo. Si bien esta imagen y las que a continuación detallamos no encajan dentro de una lógica adulto-menor, consideramos que participan de diversos temas esbozados anteriormente y que, por cuestiones iconológicas, podríamos encajarlas aquí. La pedagogía homosexual griega no dependía únicamente de la relación erasta-erómenos, como vimos, sino también del compañerismo íntimo entre iguales o entre muchachos de similar edad. En ese sentido en esta imagen, y en otras imágenes de tríos que ahora abordaremos, suele plantearse la figura de un muchacho (generalmente central) que acoge gran parte de la atención de las

miradas intrafotográficas y extrafotográficas. Cuestión que nos puede llevar a lecturas de cierta dominación-sumisión o iniciador-iniciados.



Fig. 53: *Tres chicos en un banco*, 1895. Wilhelm von Gloeden / Jack Woody, Twelvetees Press, Santa Fe [WVG – 77; anexo I]

Tres chicos en un banco (WVG – 77) se conforma a través de diversos elementos arcádicos tales como una piel de leopardo, elementos costumbristas (jarrones) y una vegetación dispersa. A pesar de que los cuerpos de los tres muchachos, sexualizados a través del relajamiento de los cuerpos, la exhibición genital y la reciprocidad en la mirada con el espectador, se tocan y cada uno parece desarrollar su papel.

Conforman una composición prácticamente simétrica y estudiada donde cada uno interpreta una pose de corte académica. De este modo los cuerpos adolescentes se convierten en objetos de deseo sublimado a través del poder de la tradición artística.

Tres Jóvenes (WVG – 78), frente a la anterior imagen *Tres chicos en un banco*, ya no utiliza elementos ajenos al propio cuerpo y a su devenir performativo. No existen pieles, jarrones ni demás iconografía que escenifiquen la imagen. Tan sólo tres cuerpos y su interrelación artificiosa. Todos ellos asumen posturas clásicas, de inspiración estatuaria y con ciertos ademanes afeminados (tal es el caso del modelo central y el de la derecha). Con los ojos cerrados devienen en objeto de deseo extrafotográfico. A un nivel intrafotográfico el deseo homosexual se hace evidente en el contacto físico, pero no se da una interrelación deseante a través de las miradas. Se hallan inmersos en su propia mismidad y con ello podrían adoptar una categoría escultórica. La fisicidad coropórea, a través de la negación de la mirada, adopta una calidad pétreo; con ello se elimina el peligro de que el espectador se vea invadido por una mirada inquisidora por parte del modelo. Además de la plena observación de los cuerpos adolescentes, el espectador puede encontrar una mayor densificación del deseo en la genitalidad de los tres, ubicada en el centro de la composición. Dicha estrategia, como hemos visto, resulta laurear lo genital como foco de interés protagonista en la escena.

Esta imagen, y algunas otras de tríos (tal como la WVG – 77 o la WVG – 79), parecen encontrar relación con una versión masculina de las *Tres Gracias*. El tema tradicional muestra a las tres hijas que tuvieron Zeus y la ninfa Eurínome: Áglae, Eufrosine y Talía. Su representación aporta una diversidad de significados que van desde la jovialidad, la alegría, la belleza o el placer. Tal y como se observa en conjuntos escultóricos, como el conservado en el Louvre (copia romana), las mismas *Tres Gracias* de Pedro Pablo Rubens o las de Rafael, *Tres jóvenes* de Wilhelm

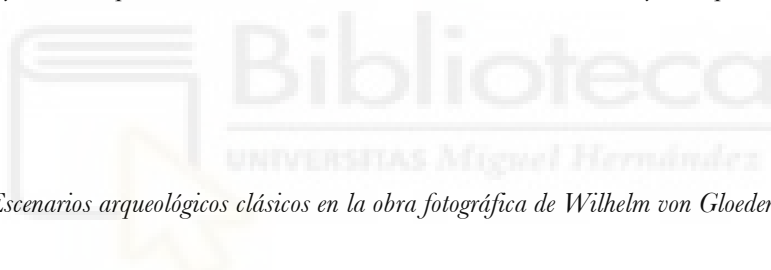
von Gloeden puede encontrar cierta similitud en la disposición de los cuerpos. Y también en la intencionalidad corpórea de la fotografía.

En *Los tres amigos* (WVG – 79) volvemos a encontrar una referencia al tema de las *Tres Gracias*, desacralizado y llevado al campo de la amistad homosocial y del contacto homoerótico. En este caso Gloeden decidió poner en práctica la coartada arcádica a través de la escenificación con la vestimenta: una toga apenas sujeta por una mano en el modelo de la izquierda (de inspiración pictórica), junto con una especie de pantalón en el modelo del centro y una toga eróticamente dispuesta en el cuerpo de *Il Moro*, a la derecha. Una flauta de pan sujeta por el modelo del centro y un cinta para el pelo en el de la derecha completan la escenificación arcádica.



Figs. 54a y 50b: *Tres jóvenes*, 1900. Wilhelm von Gloeden / [WVG – 78; anexo I] y *Los tres amigos*, 1899. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 79; anexo I]

La disposición y el contacto entre los muchachos resulta un tanto artificioso, premeditadamente dispuesto⁶⁸, pero esto no parece resultar un problema para que el espectador pueda depositar su deseo sobre los pequeños cuerpos. A través de una desgenitalización visual, al espectador eromenofílico tan sólo le queda deslizar su mirada por ciertas fugas insinuatoras. Especialmente *Il Moro*, con una falda, parece dejar entrever parte del pubis o de un testículo en la sombra de la tela. Igualmente el modelo de la izquierda insinúa a través de la sombra de su pubis, una imaginaria genitalidad. Con ello todo el deseo se concentra intrafotográficamente en el contacto de los tres y en el deleite mutuo de sus cuerpos, especialmente de sus torsos, pectorales, brazos, etc. A pesar de la artificiosidad del contacto del modelo de la izquierda y del central, *Il Moro* aporta la mayor tensión sexual en este caso al abrazar a ambos y así obligar a un contacto mayor entre los tres. Pero sin duda el grueso del deseo se ubica en la relación extrafotográfica con el espectador, con quien los tres muchachos intercambian mirada. El voyeurismo se permite, pero no por ello tendría que ser impune; con ello la capacidad pervertidora de la imagen aumenta y se hace posible el encuentro visual entre los modelos y el espectador.



4.1.3.3. Escenarios arqueológicos clásicos en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden:

Subiendo el número de modelos, *Jóvenes en el Hotel San Domenico* (WVG – 80) deviene en dispositivo sexual codificado. La posible coartada arcádica se halla tan sólo esgrimida a través de la contraposición de los cuerpos en una arquitectura de inspiración clásica⁶⁹. No existen elementos agregados, tan sólo cinco cuerpos de muchachos desnudos mirando hacia el interior de una fuente o pozo. Con dicho ademán podemos hallar, si cabe, una cierta referencia al mito clásico de Narciso y

⁶⁸ Y con ello parecen rastrearse las indicaciones de Gloeden en la propia imagen.

⁶⁹ Dicha arquitectura parece pertenecer a un convento del año 1400 que posee columnas de estilo jónico. Todavía en pie, hoy en día es el Hotel San Domenico de Taormina.

de manera similar a la fotografía de *Sócrates en la fuente* (WVG – 70), aunque articulada esta vez a través de la colectividad.



Fig. 55: *Jóvenes en el Hotel San Domenico*, 1895. Wilhelm von Gloeden / [WVG – 80; anexo I]

Esta imagen posee algo que no viene siendo habitual en la producción de Wilhelm von Gloeden: es precisamente el hecho de que todos los cuerpos sean percibidos de espaldas, excepto uno de perfil. Toda la tensión narrativa se dispone dentro de la imagen en un lugar que está, de hecho, fuera de ella (el fondo del pozo). Lo que hay en el pozo es posible adivinarlo; tan sólo se observa la curiosidad visual de todos los sujetos de la fotografía dirigida hacia ese punto. Por ello únicamente podemos fijar nuestra atención sobre los cuerpos desnudos de los muchachos. Tan sólo es posible mirar al que mira, sin descubrir el objeto visto.

Hemos observado que por ello toda la imagen parece verse inundada por la simbología del agujero y de lo anal. Los culos, por la acción que desarrollan los

cuerpos, generan una línea horizontal que atraviesa la imagen casi en el centro de la misma. Por un lado existe un agujero que contemplan, pero que nosotros no llegamos a atisbar: el pozo. Por otro lado a nosotros como espectadores se nos presentan una multiplicidad de agujeros, anos, que se hallan velados por los glúteos de los muchachos. Podemos atisbar cierto ánimo autorreferencial en la propia imagen.

De este modo, una serie de cuerpos imberbes, adolescentes, pero que a través de dicho punto de vista resultan de edad imprecisa, se ofrecen a la escotofilia voyeurística del espectador; cuerpos pasivos que incitan a la penetración visual del espectador homosexual. *Jóvenes en el Hotel San Domenico* es una de las pocas imágenes donde el barón Von Gloeden se centra tan explícitamente en la analidad del varón; aspecto del cuerpo homosexual denostado históricamente y demonizado por el orden heterosexual a través de dispositivos morales, religiosos, familiares o médicos.

Además de las imágenes arcádicas en el jardín de Wilhelm von Gloeden existen otras donde la coartada arcádica aparece de un modo más escenificado: es el caso de *Muchacho con vestimenta romana en el peristilo de la Casa Vettier en Pompeya* (WVG – 81). Tanto el modelo como el espacio donde se dispone, corresponden a una lógica helenista. De una parte el joven porta una toga de inspiración clásica que le cubre prácticamente todo el cuerpo. De otra, se halla enmarcado dentro de la Casa de los Vettii de Pompeya, casa romana que destaca por sus frescos; uno de ellos conocido por representar a Príapo, un hombre de cuya túnica asoma un pene hiperdesarrollado; dios que estaba consagrado a la fertilidad y a la fuerza sexual. De este modo la fotografía de Wilhelm von Gloeden se hace eco del interés que suscitó el descubrimiento de las ciudades de Pompeya y Herculano sobre los artistas neoclásicos europeos. El hallazgo de numerosas piezas de índole sexual en dichas ciudades generó por un lado el rechazo de la mirada heterocentrada y por otro lado el deseo entre algunos artistas.



Fig. 56: *Muchacho con vestimenta romana en el peristilo de la Casa Vettier en Pompeya*, 1900.
Wilhelm von Gloeden / Galerie Bassenge
[WVG – 81; anexo I]

Muchacho con vestimenta romana en el peristilo de la Casa Vettier en Pompeya ya no focaliza todo su interés en el cuerpo del muchacho, sino que el entorno tiene una fuerza legitimadora considerable como tema de la coartada arcádica. Dicho aspecto lo podemos comprobar al observar la porción compositiva que se otorga al muchacho en ésta y en otras imágenes de similar condición: el chico ya no ocupa verticalmente todo el encuadre. Tras observar diferentes puntos de vista que planteaban una visión detallada y cercana al cuerpo (totalidad de la imagen o tres cuartos de la misma), ahora Gloeden ocupa algo más de la mitad de la imagen.

Estudios de arte en Sicilia (WVG – 82)⁷⁰ continúa con la misma dinámica que la anterior fotografía y plantea una escenificación a través de la indumentaria y del escenario clásico. Se ubica de nuevo en el interior del Hotel San Domenico, pero

⁷⁰ Dicho título debió ser ocurrencia del comprador ya que está inscrito en inglés al dorso y Gloeden escribía en italiano sus títulos. *Estudios de arte en Sicilia* es, asimismo, un título poco usual si se compara con resto de los títulos de sus obras.

invoca a su vez un pasado clásico. Dentro de los pasillos tres muchachos se disponen e interrelacionan entre sí formando una tríada que dialoga a través de los gestos, las miradas y las posturas. Todos ellos portan unas palmas, símbolo que pudo asociarse con la diosa Niké y también con la pervivencia de la vida en la oscuridad, simbolismo previo a la significación cristiana de la resurrección.

Al fondo se encuentra el más joven de los tres, por debajo de la difusa línea que perfila la adolescencia. Su cuerpo, más pequeño y redondeado aporta esa sensación. Se sienta sobre un paño, completamente desnudo y observa a los otros dos jóvenes. Dentro del trío el pequeño muchacho asume la posición de observador con lo que puede posibilitar cierta identificación con el espectador, aportando una suerte de llave visual donde ubicarse dentro de la escena; un nexo extrafotográfico.

Los otros dos muchachos, en cambio, encarnan las figuras de protagonistas de la narración. Uno se ubica de espaldas asumiendo una postura académica y totalmente desnudo. El otro muestra una postura más relajada y descuidada, pero porta una toga de la cintura a los pies y una cinta en el pelo. Todo el deseo intrafotográfico de la imagen parece concentrarse entre ambos muchachos. El joven desnudo mira a la cara al otro joven, mientras que éste último cierra los ojos y se deja acariciar el vientre por su acompañante. Si observamos la zona de contacto entre ambos, nos damos cuenta de que el muchacho desnudo parece estar desatando la toga de su amigo; como si fuera a palpar lo que se halla debajo de la indumentaria. El joven acariciado parece cómplice de tal contacto y en lugar de resistirse, entorna los ojos y parece profundizar en dicha sensación; o más bien dirige su mirada intencionalmente hacia los genitales del muchacho desnudo, como si examinara los placeres que le podría aportar. A ello se le suma la figura voyeur del muchacho más joven.



Fig. 56a : *Estudios de arte en Sicilia*, 1906. Wilhelm von Gloeden / [WVG – 82; anexo I]

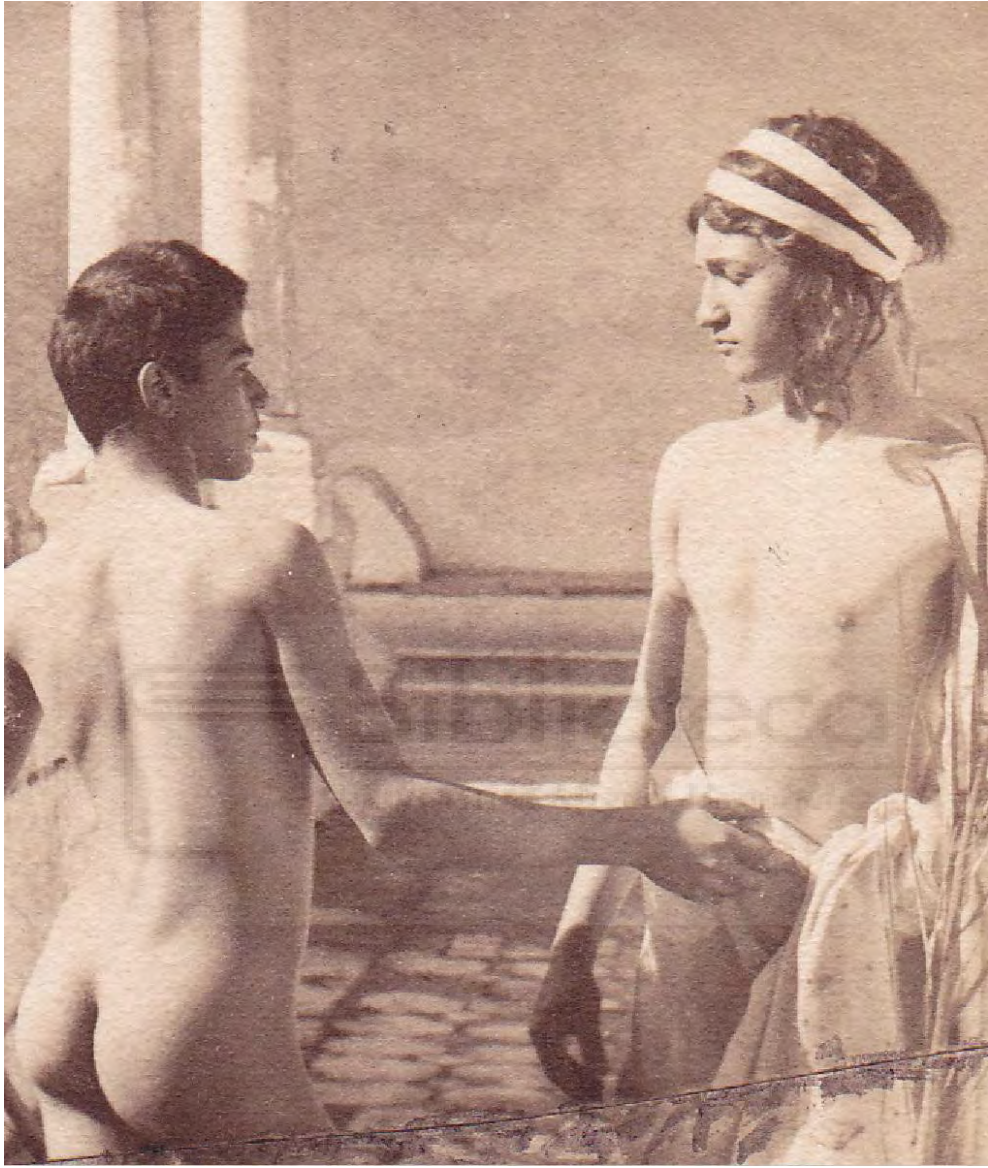


Fig. 56b: *Estudios de arte en Sicilia*, 1906. Wilhelm von Gloeden. Detalle / [WVG – 82; anexo I]



Figs. 57a y 57b: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 83; anexo I] y *Nápoles*, 1890-1900. Wilhelm von Gloeden / Kunsthaus Zurich [WVG – 84; anexo I]

Otro ejemplo de grupo lo encontramos en la imagen WVG – 83. En esta fotografía Gloeden introduce tres muchachos: dos al parecer interpretan el papel de músicos (vestidos) y otro interpreta el papel de bailarín (desnudo). Sobre el cuerpo de este es precisamente donde puede fijarse especialmente el deseo voyeurístico del espectador: espalda, piernas, brazos y culo. A pesar de que los personajes sí que ocupan un espacio importante de la composición, se ha elegido un encuadre horizontal al parecer para permitir una gran presencia del paisaje. De este modo la imagen posee una fuerte impresión de influencia pictórica, dejando la visión

imponente del volcán Etna. En la línea de la imagen anterior, *Nápoles* (WVG – 84) muestra como telón de fondo el Vesubio, volcán que sepultó las ciudades de Herculano y Pompeya. Existe todavía más distancia entre la cámara y los modelos fotografiados. Se plantea un plano general equilibrado y de tintes pictoricistas, donde cada uno de los personajes asume un espacio medido dentro de la composición.

Los personajes se integran en el paisaje tomando más importancia el lugar que presenta: Nápoles. El nombre de la fotografía hace que tomemos mayor consciencia del espacio y de su papel *arcadizante*. A través de la escenificación arcádica con elementos como vasijas o pieles y mediante las poses de estudio, las figuras se disponen casi como una pintura costumbrista. Todos los personajes se encuentran más o menos en la misma franja de edad, proponiendo una escena homoerótica de convivencia masculina e inspiración helena. En el caso del muchacho de la izquierda parece ser más joven que los demás, situándose probablemente en la preadolescencia. Éste resulta ser el único que plantea una posición más subversiva que la de los demás al explicitar en mayor grado su analidad (dada su postura). El resto de los muchachos parecen ser algo más mayores y adoptan poses clásicas que, además, impiden la visibilización de sus genitales. Todos ellos encuentran cierta relación a través de las miradas intrafotográficas y con ello se distancian del espectador.

De izquierda a derecha, el deseo del espectador puede ubicarse primero en el trasero del muchacho más joven, continuar deleitándose a través de la visibilización de los cuerpos y terminar viendo lo mismo que ve el último muchacho que se halla de espaldas: el paisaje de fondo. En su mirada y en lo que presencia, Gloeden parece anunciar la catástrofe que sepultaría a las famosas ciudades. Y con ello parte de muchos de esos cuerpos que se deleitan al sol: el ideal eromenofílico clasicista.



Figs. 58a y 58b: *Cuatro muchachos en paisaje rocoso*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Jack Woody, Twelvetees Press, Santa Fe [WVG – 85; anexo I] y *Carretera de los Capuchinos, Siracusa*, 1903. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 86; anexo I]

En *Cuatro muchachos en paisaje rocoso* (WVG – 85) volvemos a encontrar que el paisaje tiene un poder argumental en un contexto arcádico. Igualmente las relaciones interpersonales que se producen a través de ademanes y miradas entre los muchachos producen una imagen cerrada y narrativa que no permite intercambios con el espectador a través de la mirada y del deseo visual. Se aprecia, como en todas las imágenes de grupos y paisajes de Gloeden, que aparecen muchachos de diferentes edades. En este caso incluso un niño desnudo. Sin embargo los ademanes del mismo no parecen conducir a una erotización del cuerpo infantil: pasa en gran medida desapercibido. Toda la imagen se halla atravesada por una narración interna que parece evitar la erotización excesiva de los cuerpos frente al espectador.

Ganando la presencia topográfica frente a la presencia corpórea nos encontramos con el ejemplo de *Carretera de los Capuchinos, Siracusa* (WVG – 86). En la presente

imagen la impronta histórica del lugar y las referencias poéticas que se desenvuelven predominan sobre los cuerpos. Éstos pasan a un segundo lugar, aparecen como un elemento más de la imagen y del tratamiento espacial de la misma. Sin embargo su presencia resulta esencial para la articulación de la coartada. El arcadismo se articula a través de la referencia al tema pastoril y edénico, de la convivencia homosocial pacífica en torno a la naturaleza; podríamos hallar cierta sociabilidad de tintes eromenofílicos en la relación entre el muchacho y el niño desnudo (pedagogía pederástica).

Al respecto y para finalizar con el estudio visual de la obra de Wilhelm von Gloeden, la imagen *Gargantas de Alcántara* (WVG – 87) plantea un predominio absoluto del paisaje. En ella, la coartada arcádica apenas es una presencia nimia, casi imperceptible. Los cuerpos aparecen diminutos, pero sin embargo constituyen el elemento que ocupa el centro compositivo de la imagen. Un picado y la lejanía de los cuerpos permiten que la grandilocuencia del paisaje resulte el factor de mayor predominio en la imagen. O la insinuación de la presencia del voyeur siempre observante. Con esta imagen y las últimas que hemos estudiado, se observa como Gloeden pone en marcha una coartada arcádica a través de diversos temas pero donde predomina el paisaje de reminiscencias alusivas clásicas. Un recurso que parece valerle para poder elaborar una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX; y como reverberación de un espíritu clasicista homoerótico y pederástico preponderante en la época.



Fig. 59: *Gargantas de Alcántara*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 87; anexo I]

A partir de lo visto en el presente apartado, vemos como Wilhelm Von Gloeden pudo ilustrar fotográficamente una generación literaria y artística clasicista que se había desarrollado en el contexto cultural germano, británico e italiano; tal y como vimos en el capítulo anterior. Desde una visión actual, esto puede resultar paradójico en el marco de una sociedad con unos códigos morales restrictivos para la expresión de los placeres homoerótico y pederástico. La obra de Gloeden, que comulgaba formalmente con una estética amanerada y aristócrata a la vez parecía contener un potencial subversivo. Detrás de una coartada arcádica y etnográfica puesta en práctica a partir de toda una serie de temas visuales concretos como hemos visto, Gloeden pudo elaborar una iconografía eromenofílica en la fotografía de finales de siglo XIX y principios del XX.

Dentro de una lógica eromenofílica, Gloeden contó con Plüschow como su ayudante, modelo y posible amante. Más allá de la posible relación que entablara el fotógrafo con dicho muchacho, los modelos de Gloeden cobraban por sus servicios por lo que la lógica adulto-menor en este caso parecer alejarse de unos roles de poder y abuso. Dicho deseo se desarrolló dentro de las obras de Gloeden de un modo modo intrafotográfico (a través de las miradas entre los modelos) y extrafotográfico (mediante las miradas que fijan los modelos fuera de la escena hacia el espectador). En ese sentido, y para abordar de un modo más extenso la cuestión de la mirada, hemos tomado prestados los conceptos mulveyanos de escoptofilia voyeurística y escoptofilia narcisista.

Las obras de Wilhelm von Gloeden parecían tener tanto de evocación del pasado como de recreación de una academia de bellas artes con sus telas, mobiliario y especialmente sus modelos marmóreos; formas que aquí devienen carne. Prueba de ello podría ser que la obra de von Gloeden halla sido tradicionalmente ubicada dentro del movimiento esteticista. Algo que evidenció y aplaudió, sin embargo, Roland Barthes:

¿Es el barón von Gloeden *camp*? Revisado por Warhol quizás, pero para ser justos, mas bien él es *kitsch*. Ser kitsch conlleva el reconocimiento de un elevado nivel estético, de hecho, pero qué es lo que debe considerarse mal gusto, y de esta contradicción ha nacido un monstruo fascinante. Ese es el caso de von Gloeden: algo le interesa, algo mantiene su atención, algo le distrae, otra cosa le deslumbra y nosotros sentimos que su placer y el nuestro resulta de una acumulación de opuestos, como si en cada disfraz el acontecimiento fuera a remontarse al carnaval (Barthes, 1986)⁷¹.

En ese sentido cabe reseñar, como ya vimos, la versión que hizo Gloeden de la obra *Desnudo masculino sentado al borde del mar* del pintor neoclásico Hippolyte Flandrin, pintura prototípica de un gusto refinado y clasicista en el siglo XIX. Sin embargo, y detrás de dicho paradigma plástico y de pensamiento, parecía esconderse una iconicidad homoerótica y pederástica perpetuada de manera velada en el tiempo a través de los ideales clasicistas; y que Gloeden con su obra *Cain* parecía continuar perpetuando. Así el deseo eromenofílico parecía elaborarse en su obra a través de recursos como la explicitación del cuerpo de un modo frontal, la centralización de lo genital, la fijación en los cambios corporales adolescentes o el contraste entre el vello y la piel imberbe.

Con toda probabilidad durante la época clásica los efebos pastoriles y dioses del panteón griego fueron concebidos desde una belleza lampiña, luminosa y apolínea; rasgos que contrastan con los cuerpos de los muchachos de Taormina en el siglo XIX, castigados por el trabajo en el campo o en el mar, sucios y oscurecidos por el sol. Paradoja que solventó el fotógrafo a través de las togas, las túnicas y especialmente maquillando la cara de sus modelos y untando su piel de aceite para darle un aspecto aterciopelado.

Además, la fotografía de Von Gloeden es *artística* desde la perspectiva del decorado (posturas y decoración), pero no lo es técnicamente: ya que hay algunas imágenes borrosas; y poca iluminación de estudio. El cuerpo aparece aquí con sencillez. Mezcla la desnudez y la verdad, el fenómeno natural y la esencia: las fotos del barón son despiadadas. Todo el foco suave y sublime de la leyenda colisiona (es la palabra necesaria para describir nuestra sorpresa y quizás también nuestro disfrute) con el realismo fotográfico, ya que en una fotografía se concibe no sólo lo que es si no también una imagen donde todo se ve, al igual

⁷¹ (T. de los A.)

que una colección de detalles sin jerarquía y sin el clásico concepto de *unidad*. Estos pequeños dioses griegos (ya de antemano una contradicción debido a su color negro) tienen manos de campesinos, de alguna forma sucias, con uñas largas y deformes, un endurecido pene no muy limpio, prepucios hinchados y claramente visibles y sin estilo, es decir no son esbeltos y delgados. nuestra atención es guiada al hecho de que están claramente sin circuncidar: las fotos del barón son al mismo tiempo sublimes y anatómicas (Barthes, 1986)⁷².

El barón von Gloeden, a pesar de depositar en ocasiones su atención sobre otros temas que puedan resultar no eróticos en principio, permitió una erotización de los cuerpos y una visión *voyeurística* de los mismos, pudiendo conformar toda una iconografía eromenofílica fotográfica a finales del siglo XIX y principios del siglo XX que, a su vez, pudo constituirse como antecedente a otras obras en el siglo XX y XXI.

Tras haber abordado pormenorizadamente gran parte de las imágenes del archivo visual (Anexo I) a través del presente estudio visual, en el siguiente apartado seguiremos el mismo procedimiento con Guglielmo Plüschow. Partiendo de los tres capítulos anteriores como marcos históricos, sexuales y culturales de los autores, ahora apuntaremos algunos rasgos biográficos de Wilhelm von Plüschow para continuar con un estudio visual de su obra a partir de las imágenes del archivo visual presente en el Anexo II del presente estudio. En un primer momento definiremos el modo en el que pudo desarrollar unas coartadas arcádicas y etnográficas mediante el planteamiento de diversos temas y procedimientos (compartidos en gran parte por Wilhelm von Gloeden) y que le pudieron servir, en el marco de nuestra hipótesis, para articular una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente a torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX. A continuación pasaremos a valorar visualmente el modo en el que los placeres homoeróticos y pederásticos se delimitaron en su producción fotográfica; todo ello relacionado con los recursos y estrategias utilizadas ya por Wilhelm von Gloeden.

⁷² (T. de los A.)



4.2. *Guglielmo Plüschow*
/ *Estudio visual*

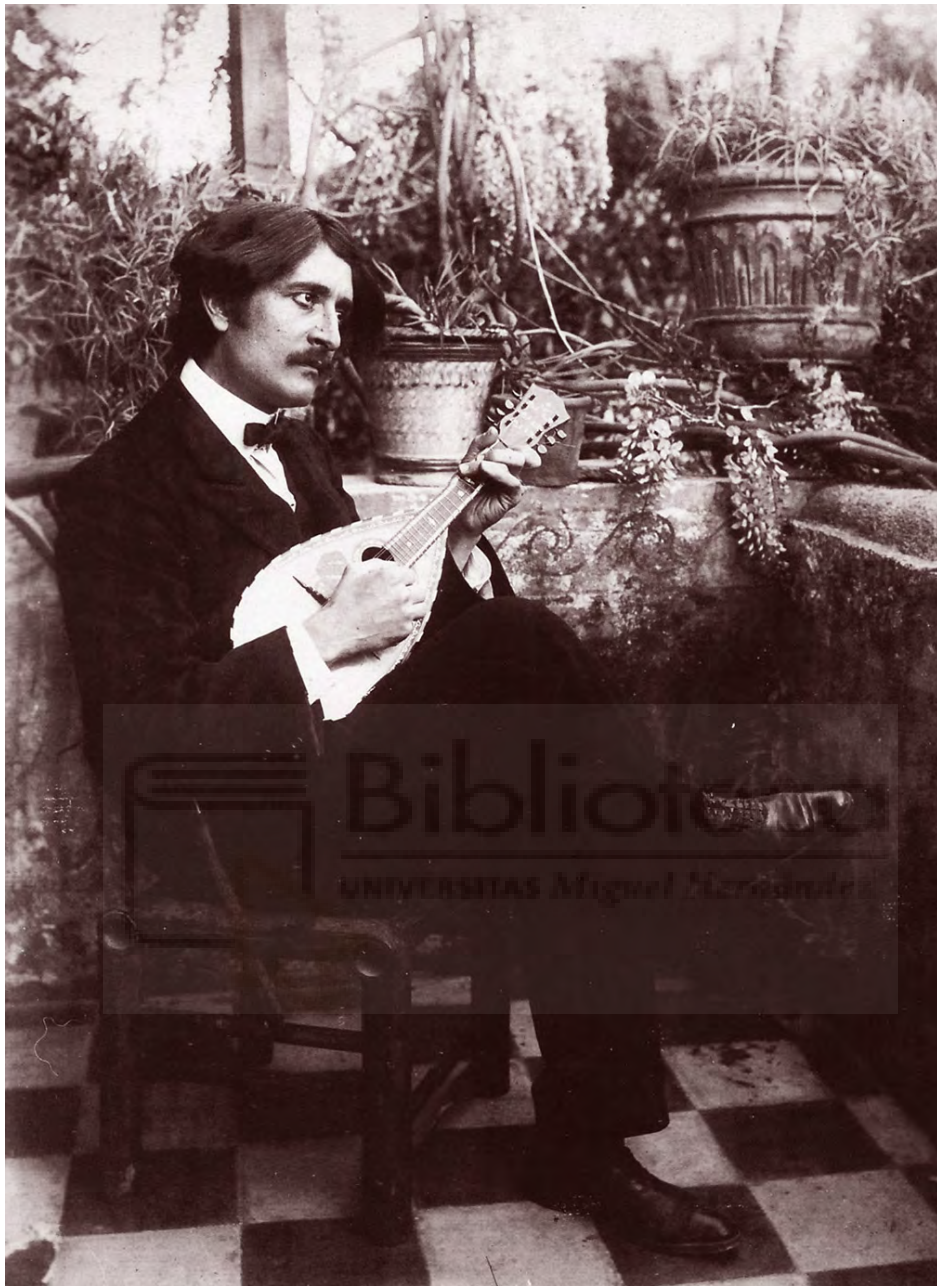


Fig. 1: Autorretrato del barón Guglielmo Plüschow, 1890. Wilhelm von Gloeden / Colección Sammlung Malambri

Una vez acotados dichos contextos, realizamos en el presente capítulo un estudio visual de la obra de Wilhelm von Gloeden. Partiendo de algunos datos biográficos de interés para nuestro estudio, definimos el modo en el que el autor pudo utilizar dos coartadas (arcádica y etnográfica) con el objetivo de delimitar visualmente unos placeres homosexuales y pederásticos, representando al muchacho adolescente desnudo en la fotografía de finales del siglo XIX y principios del XX. Observamos como a través de diferentes temáticas e iconografías, puso en marcha deseos intra y extrafotográficos entre los muchachos adolescentes y el espectador-fotógrafo.

Ahora en el presente apartado trataremos biográficamente la figura de Guglielmo Plüschow y, siguiendo la misma estructura que con Wilhelm von Gloeden, definiremos el modo en el que utilizó el fotógrafo las coartadas arcádicas y etnográficas para la conformación de una iconografía eromenofílica en torno al muchacho adolescente desnudo; haciéndose partícipe de unos placeres comunes tanto con Gloeden, como con Galdi o con otros autores que ya vimos anteriormente.

Partiremos de dichas coartadas, que aunque ya han sido desarrolladas, serán matizadas de acuerdo a la especificidad de la obra de Plüschow; metodológicamente desglosaremos cada punto en varios subpuntos de acuerdo a las iconografías, temas y procedimientos que definen las propias coartadas y también la propia visualidad de los placeres homosexuales y pederásticos. Tal y como pasaba con Gloeden, la obra de Plüschow es partícipe de varias de estos temas y estrategias en el marco de un deseo eromenofílico; por ello, y para favorecer la claridad, las imágenes serán analizadas preponderando un tema sobre otro a pesar de que las imágenes constituyan más bien un entrecruzamiento y diálogo de temas.

También partiremos, generalmente, de imágenes más concretas y económicas en medios para ir problematizando la escenificación fotográfica y llegar al análisis de otras obras más complejas, elaboradas y, por decirlo de algún modo, *barrocas*. En

estas últimas será donde se muestren precisamente más muchachos y, con ello, más placeres escenificados. Todo ello se realizará mostrando las imágenes de las que se hable, y se introducirán las numeraciones de dichas imágenes en el Anexo II; además de sus fichas abreviadas.

Del mismo modo que con Gloeden, no realizaremos un archivo ni un estudio visual exhaustivo de toda la obra de Guglielmo Plüschow por dos razones: en primer lugar porque desbordaría los límites de nuestra investigación, ya que ésta se encuentra destinada a responder a la hipótesis de si se dio la creación de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, y no nos es necesario todo el grueso de su producción para ello. En segundo lugar hacer un archivo visual de toda la producción de Guglielmo Plüschow sería muy complejo dado que gran parte de la autoría de su obra ha sido equívocamente asignada a su primo Gloeden, otra parte fue destruida o adquirida por coleccionistas privados y porque no existen demasiadas fuentes acerca del tema (y en castellano ninguna).



4.2.1. Biografía de Guglielmo Plüschow

Wilhelm von Plüschow (Wismar, 1852 – Berlín, 1930) nació en Wismar (ciudad de la antigua Prusia) y fue el mayor de siete hermanos, siendo su padre Friedrich Carl Eduard Plüschow. Al contrario que con Wilhelm von Gloeden, apenas existen datos sobre la infancia y la juventud de Plüschow. Alrededor de 1870 se trasladó a Italia; y aunque no se conozcan claramente los motivos de su viaje, al parecer estuvo trabajando como comerciante de vinos (Canet, 2008: 6)¹. Allí cambió su nombre o, más bien, lo *italianizó* cambiando Wilhelm por Guglielmo, y siendo mayormente conocido a partir de entonces como Guglielmo Plüschow.

Según Nicole Canet alrededor de 1875 se fue primero a Nápoles donde comenzó su trabajo como fotógrafo y a continuación a Roma². Plüschow se centró en el estudio del desnudo a través del fotografiado de muchachos y muchachas italianas. Haciéndose eco de las modas de la época y del gusto clasicista asumido entre la erudición homosexual del momento, comenzó a elaborar una producción cargada de coartadas. Dicha cuestión parecía permitirle realizar su trabajo sin demasiados problemas hasta el punto de ganar gran fama entre ciertos círculos. Entre 1880 y 1890 se convirtió en el fotógrafo eromenofílico más importante de toda Europa³; si bien su primo von Gloeden no tardó en desbancarlo.

No conocemos al respecto de que manera Plüschow convencía a los muchachos para que posaran, siendo immortalizados y pasando a formar parte las colecciones privadas de ciertas personalidades. Dado que Guglielmo Plüschow al parecer fue el mentor de su primo Von Gloeden, resulta probable que aplicara una lógica de

¹ Dado su origen nobiliario presuponemos en él cierta educación cultivada y, por ende, una influencia del helenismo contemporáneo. No sabemos nada sobre su formación concreta ni si su trabajo fotográfico tuvo origen en unos estudios artísticos previos o si por el contrario son fruto de una formación autodidacta.

² En otras versiones biográficas consultadas primero visitó Roma y después se trasladó a Nápoles.

³ Al respecto parecen conservarse cartas de John Addington Symonds a otros escritores homosexuales donde les recomendaba que visitaran el estudio de Guglielmo Plüschow, donde podrían encontrar una gran oferta visual de muchachos desnudos.

trabajo semejante: un hombre de clase alta y con un poder adquisitivo más dilatado que el de sus modelos, podría haber retribuido económicamente a los mismos con tal de obtener sus imágenes. Nos inclinamos por apoyar dicha hipótesis.

Plüschow encontró chicos en Nápoles y Roma y los invitó a su estudio. No tuvieron problemas para desnudarse, pues estos jóvenes italianos se encontraban orgullosos de sus cuerpos y se exponían voluntariamente (Canet, 2008: 6)⁴.

Si bien de Wilhelm von Gloeden existen más datos para delinear una aproximación vital del mismo, no ocurre de igual modo con Guglielmo Plüschow, del que no poseemos extensa información contrastada acerca de su vida. Por ello nos veremos obligados a reastrear sus huellas vitales a través de otros personajes que en un momento de su vida se relacionó con él; dichas referencias pueden funcionar a modo de apuntes limítrofes para la estructuración de un retrato más cercano al fotógrafo. Tal es el caso del barón **Jacques d'Adelswärd-Fersen**⁵ (París, 1880 – 1923), con el que tuvo la oportunidad de ir a trabajar a Villa Lysis, en la isla napolitana de Capri. Allí al parecer Plüschow recibió el encargo de fotografiar a Nino Cesarini, joven amante del barón Adelswärd-Fersen.

⁴ (T. de los A.)

⁵ Dado que el barón Fersen era de origen suizo no fue incluido dentro de la primera parte de nuestro estudio. Introduciremos por ello algunos apuntes biográficos con tal de contextualizar la vida de Guglielmo Plüschow y entender el contexto en el que se desarrolló la relación entre ambos; siempre con el propósito de clarificar la obra de Guglielmo Plüschow y si ésta pudo contribuir a la elaboración de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX.



Fig. 2: Jacques d'Adelswärd-Fersen a los 21 años de edad, 1901. Anónimo

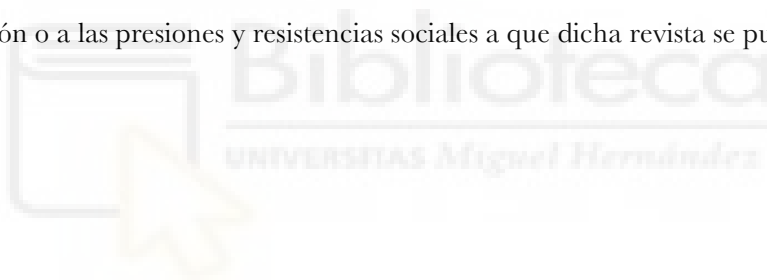
El barón Fersen fue un poeta aristócrata⁶ que participaba de la noción helenista esgrimida entre los círculos eruditos *fin de siècle*. Podemos observar aquí un nexo de conexión para entender la obra de Plüschow en su contexto: Jacques d'Adelswärd-Fersen dejó entrever en sus poesías una evidente pulsión homosexual de tintes pederásticos⁷. Su atrevimiento le costó una acusación en 1903 por celebrar *misas negras* de carácter orgiástico en Francia, donde supuestamente participaban adolescentes parisinos que mantenían relaciones sexuales con el barón. Con los fantasmas del juicio de Wilde sobrevolando, Adelswärd-Fersen fue acusado de comportamientos indecentes con menores y condenado a una multa con la pérdida

⁶ Al parecer nieto del conde sueco Hans Axel de Fersen, amante de Maria Antonieta y descendiente de una adinerada familia poseedora de poderosas industrias metalúrgicas.

⁷ Que bien podía encontrar referencias con literatura de la Inglaterra victoriana.

temporal de derechos civiles⁸. Para la suerte del barón, algunas figuras notables de la alta sociedad francesa parecían estar implicadas en el caso, con lo que se minimizaron las acusaciones con tal de no generar más escándalo e implicaciones. Aquí podemos ver una conexión con el fotógrafo Guglielmo Plüschow, el cual también fue perseguido por la ley.

Tras fracasar su intento de matrimonio, Adelswärd-Fersen se instaló en Italia. Allí, y en honor al diálogo mantenido entre Sócrates y unos jóvenes sobre la amistad y el deseo homoerótico, Adelswärd-Fersen bautizó con el nombre de *Lysis* a una finca que mandó construir en 1905 sobre una colina de Capri. En *Villa Lysis*⁹, una mansión a caballo entre el *art nouveau* y las reminiscencias helenas, se dedicó a escribir novelas de amor y también a crear una revista centrada en el amor griego: *Akados. Revue Mensuelle d'Art Libre et de Critique* (*Akados. Revista mensual de arte libre y crítico*), publicada en 1909. Pionero en su género, este fanzine, publicado en lengua francesa, promocionaba una cultura pederástica en el sentido griego del término¹⁰. No sabemos si su corta duración (un año) fue debido a un coste elevado de publicación o a las presiones y resistencias sociales a que dicha revista se publicara.



⁸ Al respecto de su polémica vida, el escritor francés Roger Peyrefitte (1907-2000), autor de *Las amistades particulares* (1944), dedicó una obra novelada a la vida y excesos de Jacques d'Adelswärd-Fersen titulada *El exilado de Capri* (1959). Aquí las misas negras de las que le acusaron reciben el apelativo de *misas rosas* por parte de Peyrefitte.

⁹ O *Villa Fersen*, como también se la conocía.

¹⁰ Manteniendo numerosas similitudes con *Der Eigene* primera revista homosexual publicada en Alemania entre 1896 y 1931 por Adolf Brand. Al parecer el barón mantenía correspondencia con Brand y también con el médico Magnus Hirschfeld.



Fig. 3: Portada del primer número de la revista *Akademios. Revue Mensuelle d'Art Libre et de Critique*, 1909

Fue en esta época vital del barón, donde apareció al parecer Guglielmo Plüschow. El fotógrafo realizó bajo encargo tomas y posados de Nino Cesarini, joven amante del barón. Durante una estancia en Roma, el barón de Fersen conoció a Nino, un obrero de quince años. Enamorado del muchacho quiso vivir con él y la familia, sin embargo, no opuso resistencia a que Fersen se lo llevara consigo a su refugio de Capri¹¹. Como en un tributo permanente al joven, el barón contrató pintores y fotógrafos para capturar la belleza de Nino, casi de un modo wildeano, a través de imágenes fotográficas, pinturas y esculturas. Guglielmo Plüschow tomó diversas imágenes de Nino Cesarini como santo, como griego, pero siempre bajo formas que ensalzasen su belleza efébrica y permitieran la explicitación de su desnudez.

¹¹ Probablemente obedeciendo a una lógica clasista, el barón (a pesar de su explícito gusto homosexual por la adolescencia) representaba para esta familia de clase media o baja, una oportunidad económica y de alfabetización para su hijo más allá del duro trabajo. Una vez con él en Capri, el barón le dispuso maestros con los que perfeccionar su lenguaje y aprender buenos modales.

Plüschow registró, a modo de antropólogo visual, no sólo el cuerpo de Nino, sino el espacio circundante en toda su significación. El barón Adelswärd-Fersen, gracias a las compras que realizaba en sus viajes a diferentes países árabes, a China o a Sri Lanka, había transformado Villa Lysis en un santuario del exotismo. Derroche que podrá observarse en algunas de las imágenes tomadas por Plüschow donde se amontonan cojines orientales, sedas, alfombras, jarrones y flores exóticas y retratos de Nino. Todos estos elementos escenográficos de corte victoriano parecían articularse alrededor del cuerpo de Nino Cesarini en actitudes siempre de reposo, descanso o meditación.

A través de la mirada fotográfica de Plüschow podemos efectuar un estudio *topográfico* de los interiores y jardines de Villa Lysis, los cuales nos ofrecen información al respecto del contexto social en el que se desarrollaron dichas obras. Los elementos decorativos en la producción de Plüschow, así como en la de Gloeden o Galdí, obtienen un valor superlativo a la par que sutil donde el fondo queda subyugado a la figura: si bien lo espacial no suele tener un mayor protagonismo (excepto en imágenes de corte más paisajista), se disponían como una suerte de *cuerpo* o segunda piel del modelo. Dichos elementos decorativos parecen hablarnos de lo que no se ve en el encuadre; nos remiten a la escenificación que produce dicha escena y al contexto socio-cultural en el que se mueve tanto Jacques d'Adelswärd-Fersen como Guglielmo Plüschow (helenismo, orientalismo y homoerotismo burgués)¹².

El cuerpo que, en su mismidad, no tiene porque ofrecer particularidades de tiempo (y en este caso, tampoco de espacio) se volvía maleable a través de los elementos escenográficos. De este modo el cuerpo imberbe del italiano Nino Cesarini se convirtió en un cuerpo griego o en un cuerpo santo o en un cuerpo exótico a través de la *performance* escenográfica. El atrezzo y la disposición de

¹² Obteniendo así ciertos datos contextuales de Plüschow a través de su entorno inmediato.

elementos y *souvenirs*¹³ que se disponían más o menos caprichosamente a lo largo de la escena, convertían la fotografía de Plüschow en un ficticio registro del efebó clásico que, sin embargo, obedecía a gustos decimonónicos¹⁴.

El redescubrimiento de Pompeya en 1748 y el libre acceso a sus ruinas, permitió a la recién descubierta *ciencia* de la fotografía tomar instantáneas del lugar. Para Plüschow, y más allá del encargo de fotografiar a Nino Cesarini, no fue una excepción: sus ruinas, calzadas y avenidas ofrecían una escenografía idónea para la toma de imágenes es: tal es el caso de su fotografía *Pompeya*, tomada a finales del siglo XIX, donde cuatro muchachos (dos vestidos y dos desnudos) se disponen en la calle caminando o posando, como si la fotografía hubiera sido el producto de un salto sincrónico a la Antigüedad Clásica.



¹³ Obtenidos probablemente en gran parte a través de viajes o de anticuarios.

¹⁴ De ahí la peculiaridad de la fotografía que venimos estudiando en la presente investigación y la habitualidad con la que se le ha designado, a nuestro parecer de un modo un tanto precipitado, como meramente esteticista y *kitsch*, sin que la crítica o la historia de la fotografía entrase a valorar mayormente los posibles puntos de fuga y la potencialidad subversiva que velaban dichas escenas sobrecargadas de jarrones y tapices.



Fig. 4: Escultura de Nino Cesarini realizada por Francesco Jarace e instalada en Villa Lysis hasta 1923. Fue realizada a partir de una fotografía de Guglielmo Plüschow

Otros países fueron también visitados y fotografiados, sobretodo sus muchachos, por la cámara de Plüschow. Éste realizó su particular *tour méditerranéneo* en busca de tapices, jarrones y pieles más exóticas que las que pudiera encontrar en Sicilia. Así encontramos también imágenes tomadas en la Via Appia (una de las mayores calzadas romanas conservadas en Italia), pero también en Túnez, Atenas o Egipto;

instantáneas que muestran lo concreto, la especificidad de otros cuerpos, nociones de lo bello distintas a la habitualidad del modelo adolescente siciliano. Fue en Nápoles donde al parecer ubicó su primer estudio y desarrolló su obra fotográfica; y fue allí cuando Plüschow recibió la visita de su primo Wilhelm von Gloeden, que ya se encontraba en Taormina aprendiendo fotografía con Giovanni Crupi y Giuseppe Bruno.

Gloeden, que había adquirido formación académica como pintor, era profano en lo que a la técnica fotográfica se refiere. Si bien cuando visitó a su primo Plüschow ya poseía nociones sobre fotografía. Cuesta discernir si, como se ha venido diciendo habitualmente, Plüschow fue realmente el mentor de Gloeden. Ante la evidencia de que Gloeden ya se encontraba en Taormina tomando instantáneas, la relación entre ambos pudo ser más bien recíproca y, en todo caso, Plüschow al llevar algo más de tiempo realizando imágenes (además de sus viajes y de su encargo en Villa Lysis) pudo ofrecer más a Gloeden que éste al mismo Plüschow. Si bien una afinidad de intereses les llevó a realizar obras con motivaciones, planteamientos y coartadas coincidentes. También al parecer compartieron modelos en algún momento, cuestión que ha dificultado en ocasiones definir la autoría de ciertas imágenes.

Al igual que Gloeden Plüschow también tomó un ayudante. Gloeden tuvo a Bucinì apodado *Il Moro*, y Plüschow tuvo a Galdi. Ambos comenzaron siendo sus modelos y posteriormente se convirtieron en ayudantes. Visto el caso de Pancrazio Bucinni, el de Vincenzo Galdi requiere de más atención y se desarrolla en el siguiente capítulo. Al parecer Plüschow conoció a Galdi y le enseñó a trabajar la fotografía entre 1890 y 1892 cuando tenía su estudio en Roma, en la Via Sardegna, 34 (Canet, 2011: 11). Éste joven modelo no sólo se convirtió en su ayudante, sino

también en su aprendiz y pronto en un fotógrafo que nada tenía que envidiar a su maestro¹⁵.

Otros hechos importantes en la vida de Guglielmo Plüschow, de los que si se conservan constancia documental, fueron las acusaciones a la que fue sometido (Dall'Orto, 1997: 82-84). En 1902 fue acusado de haber mantenido relaciones sexuales con un menor de edad; *alcahuetería* y *seducción de menores*¹⁶ fueron los cargos que se le imputaron. No poseemos constancia de si algún acto se llegó a consumir o si dichas acusaciones venían como anillo al dedo para un fotógrafo que se especializó en la toma de instantáneas de adolescentes y cuyo *leiv motiv* fueron los placeres homoeróticos y pederásticos. En cualquier caso dicha acusación derivó en ocho meses de cárcel para el fotógrafo.

Tras ello Plüschow continuó con su labor fotográfica aunque derivando su trabajo hacia temas más paisajísticos. Pero años después en 1907 volvió a verse envuelto en otro escándalo de similares condiciones. Esta vez sin una condena pero que, al parecer, acabó con el embargo policial de muchas de sus imágenes¹⁷. Al parecer Vincenzo Galdi fue considerado también cómplice del barón. Quién sabe si esta mancha podría haber colaborado también en equilibrar la balanza de la popularidad a favor de Gloeden, en detrimento de la obra de Plüschow que quedó en parte invisibilizada¹⁸. Dicha acusación le obligaba a abandonar el país, con lo

¹⁵ No entramos a debatir si Vincenzo Galdi y Guglielmo Plüschow fueron amantes, sin embargo, y más allá de cuestiones biográficas íntimas, la relación de ambos comulgaba con una lógica eromenofílica y decimonónica de maestro-discípulo con inspiración en la arcaica relación pedagógica erasta-erómenos.

¹⁶ Tras la patologización de los placeres por parte del discurso médico decimonónico y el agotamiento de la coartada helenista, la pederastia pasó a formar parte de las patologías más denigrantes y el sujeto pederasta (al que se le nombra sinónimamente como violador) devino como monstruo. En la actualidad se están viendo numerosos ejemplos donde una simple acusación de pederastia (sea consumada o no), basta para desfavorecer, estigmatizar y hacer fracasar la vida pública de una persona.

¹⁷ Consideradas por el orden policial y judicial como *pornográficas*.

¹⁸ Así, el hecho de que muchas de las obras de Guglielmo Plüschow hallan sido identificadas como creación de Wilhelm von Gloeden constituyen una forma de violencia simbólica de ocultamiento que la historia y el mercado del arte ha ejercido sobre la figura y creación de Plüschow. Sin embargo delimitar dicha cuestión desborda los límites de nuestra tesis doctoral más allá de la hipótesis de nuestro estudio.

que Guglielmo Plüschow acabó volviendo a su país natal en 1910. A partir de entonces no se observan datos biográficos acerca de él ni tampoco de su obra; hasta su fallecimiento en Berlín el año 1930.



Fig. 5: *Vincenzo Galdi*, 1890. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 1; anexo II]

4.2.2. Definición de una iconografía eromenofílica a través de las coartadas arcádica y etnográfica en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow

Tras los primeros capítulos contextuales, abordar la vida y obra de Wilhelm von Gloeden y apuntar algunos datos biográficos acerca de Guglielmo Plüschow, ahora desarrollaremos un estudio visual de la obra de Guglielmo Plüschow. Tal y como anunciamos con anterioridad, y del mismo modo a como lo hicimos en el apartado anterior con Gloeden, separamos el propio estudio en dos partes: en primera instancia definiremos una posible iconografía eromenofílica a través de las coartadas arcádica y etnográfica en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow y a continuación profundizaremos en la delimitación visual de los placeres homoeróticos y pederásticos en su trabajo. Dada la similitud del trabajo de Plüschow con el de Gloeden, guardaremos la misma estructura que planteamos con este último, separando el cuerpo del texto en diferentes subpuntos que se corresponderán con temáticas e iconografías específicas dentro de su producción.

4.2.2.1. Imaginería pornográfica homosexual en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow:

Si bien en el caso de Gloeden comenzamos observando como este autor utilizó iconografías florales y/o vegetales, debido a la especificidad propia de las fotografías de Guglielmo Plüschow la organización metodológica se dispondrá de otro modo. Tras analizar numerosas imágenes de diferentes fuentes, analizarlas y organizar un archivo visual (Anexo II), decidimos comenzar con dos grupos de imágenes que pertenecen a su producción más representativas: en primer lugar los retratos de Vincenzo Galdi y en segundo lugar los retratos de Nino Cesarini.

Con ello nos procuramos centrar también en la particularidad de ver al propio Guglielmo Plüschow como un retratista que tomaba instantáneas de muchachos como objetivo de su obra, fueran realizados éstas dentro de una línea de producción habitual o bien fueran encargos. En cualquier caso, la motivación del retrato *a priori* podía contener cierta coartada etnográfica cuyo objetivo era visibilizar cuerpos y deseos atravesados por cierta complejidad representativa. *A posteriori* la obra de Guglielmo Plüschow, pero también la de Gloeden y Galdi, pudieron devenir en una suerte de archivo corpóreo donde el muchacho y el deseo eromenifílico se escenifican. Los retratos de Plüschow, y la de sus coetáneos, contienen la potencialidad existencial de la muerte como documento etnográfico.

Hemos comenzado por abordar como tema dentro de este estudio visual la imaginería pornográfica homosexual puesto que dentro del primer grupo de imágenes con el modelo Vincenzo Galdi se observan ya escenas que muestran prácticas íntimas explícitas. Gloeden no creó imágenes tan explícitas en ese sentido por lo que, si bien hablamos de besos entre menores en el caso de Plüschow, a nuestro parecer proporcionan un cambio de paradigma en torno a lo que a la representación eromenofílica se refiere.

Según los datos biográficos que conservamos de Plüschow y Galdi, éste último trabajó para el fotógrafo germano como modelo. En la imagen GP – 1 vemos el retrato más antiguo que hemos podido observar de **Vincenzo Galdi** realizado por Guglielmo Plüschow y donde más joven aparece; dicha imagen está fechada en 1890 y habiendo nacido el modelo en 1871, debía contar con 18 o 19 años. Sin embargo el aspecto del muchacho en dicha imagen es de menor edad. Es decir que o bien su apariencia física cerca de la veintena era añorada o existe una errata en la datación.



Figs. 6a y 6b: *Vincenzo Galdi*, 1892. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 2; anexo II] y *Retrato*, 1895. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 3; anexo II]

Formalmente podemos decir que el modelo mira hacia la izquierda en un perfil completo; el plano de la imagen es de retrato, enmarcando el cuerpo desde la cabeza al pecho. Una cinta sobre el pelo, una escueta toga sujeta en un hombro que deja descubierto su cuello, clavícula, pecho y axila y la pose definen una coartada arcádica en la imagen. Apoyado sobre la pared, una hiedra completa una composición de apariencia inocua, pero que, en el tiempo y desde el análisis iconológico actual podemos intuir que dicho cuerpo podría ser el objeto del deseo adulto.

En la imagen GP – 2, Galdi vuelve a repetir pose pero esta vez caracterizado a través de otro tipo de atrezzo. Un turbante y una chaqueta oriental parecen *arabizar* el cuerpo moreno del joven Galdi. En GP-3, volvemos a observar el mismo atrezzo de la primera imagen, el mismo fondo incluso, pero esta vez la fotografía data de 1895. Tendríamos delante a un Galdi, supuestamente, de 24 años. Resulta simbólico que en la imagen GP – 1 el modelo mira hacia la izquierda y también en la imagen GP – 2; desde el sentido narrativo de la composición, la izquierda se puede corresponder con el comienzo y la derecha con el final. Dado que Galdi mira fuera de la composición, también podríamos ver una asociación entre el

pasado/izquierda y el futuro/derecha. El cualquier caso es representativo que Plüschow retratara al mismo modelo en dos imágenes prácticamente idénticas con una diferencia de seis años entre ambas. Observamos que por ello la cuestión de la edad, del paso del tiempo y del cambio corporal pudieron ser elementos de importancia en la obra de Plüschow.

Consideramos que un deseo eromenofílico cuyo fundamento principal es la edad del objeto deseado presta especial atención a todo cambio físico: aparición de vello, transformación de los rasgos, desarrollo muscular o crecimiento de los miembros sexuales. Al parecer dentro del deseo eromenofílico la fijación/evolución temporal es el propio comienzo y final del deseo. A Plüschow parece importarle además observar dichas constantes en el cuerpo de un modelo que fotografió reiteradamente; fuera ya su modelo, su amante o su aprendiz. Galdi define el paradigma del erómenos en la vida y obra del fotógrafo decimonónico; del mismo modo dicha cuestión resulta extrapolable para *Il Moro* con respecto a Gloeden o *Il Serpente* para el propio Galdi, como veremos en el siguiente apartado.

Asimismo la particularidad eromenofílica de Vincenzo Galdi como modelo es diferente a la de sus coetáneos: éste acaba convirtiéndose en fotógrafo, voyeur y, por lo tanto, en erasta-fotógrafo. Al respecto, y como análisis comparado, resulta remarcable que Pancrazio Bucini fue apodado y mayormente conocido como *Il Moro* en las imágenes de Gloeden. *Il Serpente* directamente perdió su nombre de pila para la historia del arte y fue sustituido por un apodo reptiliano en honor a su pene. *Il Moro* igualmente definía la apariencia árabe de la tez tostada de Bucini. Nominaciones que alegan al cuerpo y que, por tanto, adjetivan y cosifican a estos modelos; los relegan al papel de objeto y cuerpo deseado: un ente pasivo para el deseo visual. Como si al erigir entre sus manos una cámara fotográfica obtuviera el poder de subjetivización, Vincenzo Galdi escapó a la lógica de poder que lo habría relegado para siempre como objeto de deseo del objetivo. Vincenzo Galdi es

retratado por Plüschow como su erómenos, pero su trabajo fotográfico lo acabó erigiendo como erasta y poseedor de la mirada deseante.



Figs. 7a y 7b: *Sin título*, 1892. Guglielmo Plüschow / Colección particular [GP – 4; anexo II] y *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP – 5; anexo II]

Tras observar y estudiar visualmente el trabajo artístico de Gloeden, al comenzar con el estudio de la obra de Plüschow nos encontramos con la primera imagen que escenifica un contacto íntimo y un deseo explícito homoerótico; imágenes que pudieron engrosar una posible imaginaria pornográfica homosexual a finales del siglo XIX y principios del XX. En la fotografía GP – 4, y como comienzo de una secuencia de imágenes, Guglielmo Plüschow asimismo proyectó un deseo sexual eromenofílico sobre los cuerpos de Vincenzo Galdi y de Edoardo¹⁹. Galdi, con una veintena de años, era el colaborador habitual de Plüschow, prestando su cuerpo a la escenificación eromenofílica del fotógrafo germano. Un atrezzo grecolatino y una corona floral entre los rizos de Edoardo definen la estética arcádica de la imagen. De nuevo la tez morena del joven Galdi parece modelar el deseo fotográfico de Plüschow hacia la caracterización orientalista del joven. En la escena los muchachos

¹⁹ Habitualmente definido como el amigo de Vincenzo Galdi (Desse en *Galdi Secret* [2013: 6-7]).

no se miran, parecen no prestarse atención entre sí, pero existe un contacto físico explícito entre ellos. Consideramos que dicho contacto físico entre muchachos, en el contexto de una coartada arcádica, define un carácter homosexual eromenofílico.

En la imagen GP – 5, Galdi se ha dado la vuelta y clava su mirada en el rostro de su amigo; esta imagen, frente a la separación que podía existir en la anterior entre ambos muchachos, ofrece otros matices de carácter sensorial: Edoardo, depositario pasivo del deseo de Galdi, es tocado, mirado e incluso olido por éste. Galdi parece a punto de clavar su rostro en el cuello de Edoardo además de acariciar su pecho. El ademán del futuro fotógrafo resulta delicado, afeminado, como un gesto reconocible dentro del colectivo homosexual. En *El beso* (GP – 6) la tensión sexual parece consumarse en la atención que Edoardo vuelca sobre Galdi: se produce el contacto explícito y ya no hay duda de que las anteriores fotografías constituían una serie de imágenes o una serie de instantáneas tomadas en una misma sesión y con un interés narrativo, secuencial. Del sutil contacto a la explicitación del deseo, las imágenes GP – 4 y GP – 5 anuncian lo que sucede en la GP – 6.





Fig. 8: *El beso*, 1892. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP - 6; anexo II]

Si bien en el trabajo de Gloeden no encontramos imágenes que ofrezcan primeros planos tan descriptivos de un deseo homosexual (visibilizado a través de la propia práctica), en Plüschow sí que se pueden observar escenas de contacto más íntimo. Imágenes como *El beso* (GP – 6) parecen confirmar que Plüschow, tras las coartadas arcádica y etnográfica, estaba desarrollando una iconografía homoerótica y pederástica a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Si bien no podemos definir la intención *a priori* del fotógrafo, consideramos que tanto Plüschow como Gloeden pudieron construir las imágenes y definieron ciertos modos de hacer para un deseo hasta entonces desprovisto de imaginario visual fotográfico. Este hecho puede observarse también en el hecho de la inexistencia previa de imágenes de similar homoerotismo y pederastia.

4.2.2.2. *Influencia academicista del arte clásico en el estudio del cuerpo en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow:*

Dentro de la elaboración de una coartada arcádica para la creación de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, vemos que un tema recurrente es la influencia academicista del arte clásico en el estudio del cuerpo. Ya utilizado por Wilhelm von Gloeden y por otros artistas helenistas y/neoclásicos en el contexto cultural germano, británico e italiano entre el siglo XVIII y principios del XX, este recurso como vimos parte de todo el legado postural de la escultura clásica y de sus posteriores recreaciones para legitimar la desnudez del muchacho.



Fig. 9: *Vincenzo Galdi*, 1896. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, Paris [GP-7; anexo II]

Algo que podemos ver por ejemplo en otro de los retratos de *Vincenzo Galdi* (GP – 7), esta vez fechado en 1896. Un Galdi veinteañero, pero de aspecto adolescente, está sentado sobre un muro que deja entrever la ciudad en un segundo plano. Como si de un recurso pictórico consciente se tratara, Plüschow parece imitar en esta imagen el efecto del *sfumato* de Leonardo da Vinci. La ciudad se desdibuja a través de un tratamiento vaporoso propio de la especificidad técnica de las cámaras de la época, pero que a priori, parece ofrecer una noción de atemporalidad²⁰; el desarrollo arquitectónico, inundado por el blanco, no permiten a primera vista fijar la época de la imagen. Dicha visión de la mediterraneidad colabora para la escenificación arcádica del muchacho y del espacio. Situado en un posible jardín o terraza, rodeado de plantas y en especial de una pitera, se conforma un paisaje pseudo arquitectónico de tintes arcádicos. Galdi se sienta de manera delicada sobre una tela apoyada en el muro: las piernas se entreabren pero no dejan atisbar nada de su genitalidad salvo por la mancha oscurecida de su pubis. La iconografía vegetal acaba de conformarse por un pequeño ramillete de, al parecer, rosas (símbolo amoroso). La mano izquierda se sitúa estratégicamente detrás del cuerpo con tal de mostrar el pecho del muchacho. Con la boca entreabierta, dirige su mirada hacia la cámara-espectador, definiendo un imagen de inspiración clásica, posición relajada y hieratismo blando, pero donde se descubre cierta tensión erótica. Las referencias academicistas, junto con todo el resto de temas que conforman la coartada arcádica de la imagen, las encontramos sobretudo en la posición del muchacho; propia de cualquier modelo de la Academia artística.

Si bien todas las imágenes pluschownianas de *solos* se fundamentan en la escenificación (de ahí las coartadas arcádica y etnográfica), existe un conjunto de imágenes donde el muchacho protagonista aparece especialmente caracterizado: hablamos de los retratos de **Nino Cesarini**. Aquí, junto con el resto de temas puestos en funcionamiento a través de detalles y *atrezos*, el cuerpo desnudo deja

²⁰ Y que se asemeja a la moda pictorialista del momento.

entrever ciertas nociones en cuanto a postura, pose y actitud heredadas del academicismo artístico.

Las siguientes imágenes, que aparecen en el *Anexo II: Guglielmo Plüschow / archivo visual* pertenecen al encargo fotográfico más popular de los que recibió Guglielmo Plüschow en vida²¹. El conde Jacques d'Adelswärd-Fersen, un noble helenista galo, tras problemas con la ley y un matrimonio fallido decidió ser fiel a sus deseos eromenofílicos instalándose en Capri en 1905; como hemos dicho en la Introducción y que ahora desarrollaremos. Allí construyó una finca que bautizó con el nombre de *Villa Lysis*, lugar que dedicó a enaltecer el amor efébo y eromenofílico a través del arte, la literatura y la prácticas sexuales. Tal y como hicieron Guglielmo Plüschow y Wilhelm von Gloeden, el conde Fersen construyó un paraíso latino a su medida en un lugar donde sus deseos podían ser tolerados o, al menos, vividos con discreción. El sur, cuna del calor y del espíritu mediterráneo se constituía como un lugar predilecto para la delicadeza estética europea y su búsqueda del antiguo efebo. Un turismo sexual, deudor del *Gran Tour* se hallaba fuertemente intrincado con la especificidad de estas obras y de su público.

El conde se estableció en Capri con Nino Cesarini, un joven obrero de quince años al que conoció en Roma. Aproximadamente entre 1905 y 1910 el muchacho fue fotografiado. Si bien las fechas son difusas, sí que podemos observar cambios físicos en Nino a lo largo de las instantáneas tomadas por Plüschow. Por ello, más allá de un encargo de retrato puntual, consideramos que el fotógrafo pudo realizar un seguimiento de la adolescencia de Nino Cesarini; como si existiera la intención de transformar dicho cuerpo en arquetipo de lo arcádico y eromenofílico.

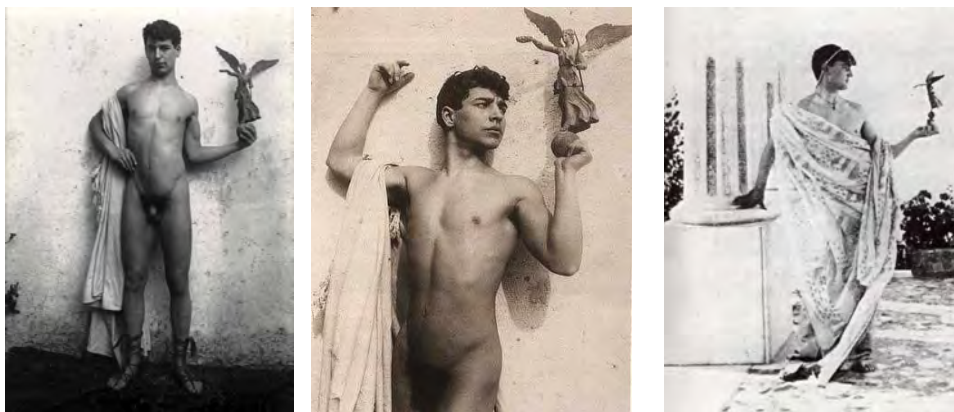
De este modo el encargo se define a través de la propia nebulosa que envuelve dicho negocio. A partir de los datos inmediatos (fotografías escenificadas de Nino

²¹ Debida a las cuestiones políticas y legales que rodean la obra de Plüschow y a su circulación mayormente privada, con los datos de los que disponemos no podemos observar otro encargo similar en su producción fotográfica.

Cesarini en un intervalo aproximadamente de unos cinco años) podemos definir varias posibilidades con respecto modo en el que se desarrolló dicho encargo. Una primera opción podría ser que el encargo fotográfico consistiera en captar el desarrollo físico del adolescente (de ahí las fotografías tomadas en diferentes años). Otra opción sería que Guglielmo Plüschow y Jacques d'Adelswärd-Fersen fueran ya amigos y las fotografías correspondieran a las visitas de Plüschow a *Villa Lysis* o durante viajes en común. Por último también cabe preguntarse si las dataciones de las imágenes son correctas o por el contrario podrían corresponder todas a la misma fecha²². Dado que observamos un desarrollo muscular del joven en las fotografías con fecha posterior, nos decantamos por una de las dos primeras opciones o bien una combinación de ambas. Dadas las afinidades eromenofílicas entre el conde y el fotógrafo y el origen noble de ambos, no es de extrañar que fueran amigos y que dicho encargo se dilatara en el tiempo como resultado de las diferentes visitas de Plüschow a la casa del conde. Giovanni Dall'Orto (1997), estudioso de los tres fotógrafos, ofrece otra opción más radical. Para él, el hecho de que Guglielmo Plüschow realizara retratos de Nino Cesarini carece de evidencias objetivas. Según este autor muchas de estas fotografías pudieron ser destruidas o fueron identificadas erróneamente al considerar que el muchacho que aparece bajo el nombre de Nino Cesarini no es el mismo en todas las instantáneas.

Sea cual fuera la realidad del encargo fotográfico, tal y como observamos anteriormente, la captura del tiempo y el poder de la instantánea se hacían evidentes en estas imágenes; y con ello cierto potencial etnográfico. Estas cuestiones podrían tener un poder capital para el desarrollo visual del deseo eromenofílico: deseo cuya fetichización se fundamenta en la fijación hacia unas edades concretas y, sobre todo, hacia la potencialidad no consumada del cuerpo adolescente.

²² A pesar de los aparentes cambios físicos de Nino.



Figs. 10a, 10b y 10c: *Nino Cesarini con Victoria Alada o Niké*, 1905. Guglielmo Plüschow / [GP – 8; anexo II], *Romano con Niké*, 1905. Guglielmo Plüschow / [GP – 9; anexo II] y *Glorificación de Nino Cesarini*, 1906. Guglielmo Plüschow / [GP – 10; anexo II]

Nino Cesarini con Victoria Alada o Niké (GP – 8) es la primera imagen sobre la que centraremos nuestro estudio de los retratos del muchacho romano. Al parecer la fotografía fue tomada 1905 en la terraza de Villa Lysis (Capri) y el título de la misma resulta descriptivo con respecto a la acción desarrollada por el joven. Nino sujeta con su mano izquierda una estatuilla que representa a la diosa Niké, una Victoria alada, de origen griego. Esta diosa, a partir del s. VI . C. se la representa con alas y una corona de laurel sobre la cabeza. La arcadización, junto a la introducción iconográfica de la escultura y de su simbolismo asociado, se completa a través del atrezzo con una toga sujeta por el otro brazo y, eso si, unas sandalias espartanas. Observamos cierto descuido en la composición de la imagen, buscando una coartada fácil y definitiva a primer golpe de vista; asimismo la figura no encuentra relación con su entorno y ésta se dispone junto a una pared, sin generar apenas una espacialidad elaborada. Esa peculiaridad, sin embargo, parece acercar la imagen a una visión etnográfica, fotodocumentalista, donde la importancia, más allá de delicadas coartadas, es la de fijar en la placa fotosensible un cuerpo efímero, adolescente, en pleno desarrollo. Nino ofrece al espectador una visión plena y frontal de su cuerpo en desarrollo que, si hacemos caso a la datación de esta imagen, tenía entonces quince años. Su genitalidad está descubierta y, sin embargo,

la fetichización y el deseo visual se concentra en la parte media y superior del cuerpo. Sin producir una escorzo con sus piernas, Nino retuerce su torso y lo inclina lateralmente (quizás debido al peso de la escultura), remarcando costillas, pectorales y abdomen. A ello se le suma una iluminación puntual de luz natural sobre esa zona. De este modo el cuerpo queda en cierto modo fragmentado y el torso recoge gran parte de la atención en la imagen.

En *Romano con Niké* (GP – 9) observamos una variante de la anterior imagen; con probabilidad otra instantánea de la misma sesión. Esta vez el muchacho romano sí que aplica un contraposto, además de ejercer un posado de corte academicista mucho más claro, donde podemos observar el contorneado lumínico y volumétrico del cuerpo. Más allá de la *planitud* de la imagen GP-8, Plüschow parece tener en esta instantánea más cuidado a la hora de componer. La atención vuelve a concentrarse, debido a la luminosa selección, de plexo solar hacia arriba. Ello se completa con el triángulo conformado por los brazos del muchacho y su mirada clavada en la figura que sostiene en su mano.

Tal y como suele ser habitual en la representación de Niké, ésta porta una corona de laurel para entregar al vencedor de cualquier tipo de competición (deportiva o bélica). Visualmente parece que la estatuilla va a coronar al propio Nino; dada la iconografía, nos inclinamos a pensar que Plüschow o el Conde Fersen optaron deliberadamente por esta figura y su simbolismo asociado. *Glorificación de Nino Cesarini* (GP – 10), fechada en 1906, nos ofrece otra mirada acerca del mismo tema pero mucho más escenificada. Esta vez Nino se enmarca en lo que parece ser un escenario arqueológico clásico, aunque podría tratarse de Villa Lysis, la residencia de su pareja el Conde Fersen. El fragmento de una columna clásica²³ define el escenario de los ideales homoeróticos y pederásticos del clasicismo del siglo XVIII y XIX: de este modo no existen fisuras *políticas* entre la casa del conde, sus deseos y el retrato de su amante. Todo en esta imagen proclama la típica coartada arcádica de

²³ Desconocemos si original o una reconstrucción.

la tríada de fotografías estudiados; reflejo visual de una coartada que comenzó a perfilarse entre algunos artistas clasicistas (neoclásicos o posteriores) y entre la literatura helenista victoriana.



Figs. 11a y 11b: *Nino Cesarini*, 1905. Guglielmo Plüschow / [GP – 11a; anexo II] y *Nino Cesarini*, 1904. Paul Höcker. Óleo sobre lienzo, 156 x 98 cm / Colección privada [GP – 5; anexo II]

Seguimos observando la glorificación del muchacho y de los valores que representa para el deseo eromenofílico en la imagen GP – 11a. La fotografía, atípica para la obra de Plüschow, carece de una coartada arcádica productora de ficción. El muchacho es retratado de espaldas, tumbado en el sofá, cargando de deseo su culo y espalda. Sin embargo lo que realmente muestra esta imagen es al propio Nino Cesarini en un salón de Villa Lysis rodeado de sus propias representaciones. La imagen muestra más de la cotidianeidad de propio Nino que de la intención del fotógrafo de generar una coartada arcádica que legitime el deseo. La coartada se parece encontrarse pormenorizada a través de las *intraimágenes* de la propia

fotografía y parece estructurarse como un imagen de carácter autorreferencial²⁴; connotación que siempre encontraremos a partir de la misma influencia academicista en la representación del cuerpo.

A pesar de que no podemos reconocer todas las imágenes que rodean a Nino en dicho salón, si que podemos reconocer cierto objeto anecdótico y, a nuestro parecer, intencionalmente dispuesto: un cráneo humano. Entre cojines y justo encima de la cabeza del Nino durmiente, se dispone una calavera cuya mirada se dirige al espectador (como si la mirada ausente del propio muchacho fuera devuelta a través del mortífero símbolo). Consideramos que, dada la importancia de la temporalidad y de la fijación del instante para la fetichización del cuerpo adolescente en un deseo eromenofílico, la calavera es utilizada aquí con una intención similar. Observamos un cuerpo rodeado de monumentos, piezas que intentan fijar la juventud del romano a través de la pintura y de la fotografía. Sin embargo dicho cuerpo es frágil y corrompible. Tarde o temprano crecerá, se desarrollará, envejecerá y desaparecerá. Así una calavera estratégicamente dispuesta, parece indicarnos que detrás de todo deseo eromenofílico existe también una pulsión de muerte, un miedo a la desaparición.

²⁴ Una de las imágenes que aparecen en la propia imagen es una obra pictórica de Paul Höcker (GP – 11b). En esta pintura el autor pareció querer glorificar, al igual que Plüschow en sus fotografías, el torso de Nino Cesarini.



Fig. 12: *Nino Cesarini*, 1909. Guglielmo Plüschow / [GP – 12; anexo II]

Otra imagen de Nino Cesarini, datada en 1909, muestra al muchacho en plena naturaleza. Lejos de escenificaciones complejas y referencias directas a la tradición grecolatina, aquí parece centrarse en el joven a través del desnudo. Sin embargo, y como hemos observado en otras tantas imágenes de la tríada de fotógrafos, aquí el desnudo también es contenedor de iconografías, estereotipos y estructuras deseantes. Una sábana vela en parte la genitalidad del muchacho con una clara referencia pictórica. A ello podemos sumar el ademán academicista de su postura y toda la estructura característica de la academia con respecto al estudio del cuerpo; de este modo se completa la coartada arcádica.



Figs. 13a y 13b: *Nino Cesarini*, Guglielmo Plüschow / [GP – 13; anexo II] y *Nino Cesarini*, 1910. Guglielmo Plüschow / [GP – 15; anexo II]

Finalmente abarcamos las fotografías GP – 13 y GP – 15 donde Plüschow parece conglomerar una mayor escenificación. Nino Cesarini aparece caracterizado así de diferentes maneras. En la imagen GP – 13 Nino se presenta de espaldas con un tapiz o alfombra por fondo. La circunferencia que forman sus brazos, los cuales sostienen un exótico abanico y una pandereta, conforman una imagen que nos remite a temas costumbristas. La pandereta, como casi cualquier instrumento musical en esta coartada, podrá remitir al propio cortejo de Dioniso (y todas las referencias sexuales y extáticas asociadas) o bien a la vida tranquila y elevada entre los pastores de la Arcadia. La figura se ofrece al espectador de espaldas, como intentando sacar a relucir los glúteos del muchacho.

En la imagen GP – 15 Nino vuelve a mostrar la parte posterior de su cuerpo como foco del deseo visual. Frente a las anteriores glorificaciones frontales, aquí el

proceder temático de la imagen parece atender más a una posible iconografía mitológica y/o costumbrista. Con un casco tan sólo como prenda, Plüschow parece querer hacer un guiño al dios de la guerra Ares o Marte. Y más allá de plantearnos a un dios agresivo (o potente debido a su musculatura) nos muestra a un olímpico joven disponible, visualmente expuesto, entregado al canibalismo visual del espectador.

Es posible por ello entrever que el autor quisiera plantear la homosociabilidad latente en las filas guerreras griegas, especialmente en las espartanas o en el Esquadrón Sagrado de Tebas²⁵. Al parecer se incitaba a los militares a que encontraran un compañero íntimo de entre sus camaradas. Desde este punto de vista, un hombre que quiere y desea a otro hombre lo defenderá mejor, desplegándose así una red de empatía entre las filas espartanas. Así Plüschow también podría mostrarnos a Nino Cesarini como a ese cuerpo amigo, deseable, que bien puede ser tanto compañero de batalla como de cama. Tanto esta opción como la de un Marte erotizado corresponden al mismo orden simbólico donde un cuerpo *masculino*, encarnando las cualidades viriles de la guerra, es cosificado visualmente e incluso feminizado. Dicho proceso de fetichización es potenciado por la elección de la postura del modelo: un plano frontal, muscular y genital podría haber comulgado mejor con las cualidades guerreras. Pero la elección de la espalda y el culo mostrados en una sinuosa curva nos hablan más del deseo subyacente y de la pulsión sexual que puede destilarse entre el candor de la guerra; desde una óptica helenista y eromenofílica. La mirada del adolescente, sin dirigirse directamente al espectador, parece sin embargo apelarle. Plüschow podría por tanto estar planteando a un Ares o espartano que se vuelve permeable, deseable y penetrable.

De este modo, y al igual que como sucedía con Gloeden, el retrato parecía constituir para Guglielmo Plüschow la oportunidad de generar coartadas elaboradas para visualizar un deseo y legitimarlo en una instantánea fotográfica;

²⁵ Tema del cual hablamos en el segundo capítulo en alusión a los placeres griegos y a la pedagogía homosexual.

tanto los retratos Vincenzo Galdi como los de Nino Cesarini podrían ser declaraciones iconográficas de su autor y del cliente. El cuerpo deviene como herramienta plástica para la legitimación visual de un deseos homoeróticos y pederásticos denostados; por ello observamos que dichas imágenes, frente al esteticismo y al discurso inocuo que frecuentemente se les ha asignado, podrían presentar un carga política y un posicionamiento militante claro en torno a los placeres homoeróticos y pederásticos.

4.2.2.3. *Iconografía cristiana en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow:*

Del mismo modo que Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow también recurrió en alguna ocasión a una iconografía cristiana como legitimación de la desnudez del muchacho. Dado el precedente del cuerpo demonizado por el cristianismo medieval, este uso de lo icónico podría resultar paradójico. Sin embargo en la imagen que analizaremos a continuación, la genitalidad no aparece, con lo que podría encajar con una aparente e inocente representación de un santo cristiano.

El mártir cristiano (GP – 14) es una de las fotografías más conocidas de Guglielmo Plüschow con Nino Cesarini como modelo; en ella, emulando una pose estatuaria y haciendo gala de un cuerpo atlético, Plüschow despliega sobre el muchacho una serie de dispositivos y coartadas procedentes de la iconografía cristiana. Frente a una exótica alfombra o tapiz (utilizada también en la imagen GP – 13), el cuerpo de Nino se encuentra en semiperfil con un marcado contraposto²⁶. Sus manos sostienen una flor blanca, símbolo de pureza inmaculada. Una aureola se despliega tras su cabeza declarando la santidad de tan arcádico joven; aunque técnicamente Plüschow no tuvo en cuenta la reflexión de la sombra sobre lo que debería ser una

²⁶ Postura de corte clásico, pero asumida por la pintura religiosa a lo largo de la historia.

aureola luminosa, traslúcida: encontramos una fisura a la ficción. O bien, y a un nivel de análisis iconológico contemporáneo, el muchacho no resulta ser tan santo como promete el título *mártir cristiano*. Al no encontrar correlación visual con el mismo (no se trata la escena de un martirio), parece que hemos de sobreenteder que este joven es un mártir o puede llegar a serlo, aunque su representación nos muestre la tranquilidad y el reposo de un cuerpo efébo. Una sábana, dispuesta despreocupadamente, oculta la genitalidad del muchacho dejando al espectador un gran espacio para la imaginación a través de la visión de sus ingles lampiñas y de un ombligo aniñado. El cuerpo se halla bañado por una fuerte luz que, sin velar la imagen, contornea la musculatura pubescente del muchacho. Éste exhibe un perfil griego que parece hablarnos más de las intenciones eromenofílicas de su pareja y de su retratista, que contarnos algo del propio Nino o de un supuesto santo.

Su cuerpo parece ser cosificado a través de la invocación religiosa²⁷. Por ello, y para unos helenistas, la pintura religiosa de mártires exhibiendo cuerpos desgarrados de dolor pudieron devenir en cuerpos deseables y en referentes visuales para la conformación de una iconografía homoerótica y pederástica. Nino Cesarini en cambio, a través de la glorificación o santificación a la que fue sometido por Plüschow acabó transformándose *performativamente* en el santo perfecto, deseado y sin fisuras para el deseo eromenofílico.

²⁷ Desde sus comienzos el arte sacro pudo cumplir un papel de pornografía velada frente a la imposibilidad de representar el cuerpo y los placeres en una sociedad represiva.

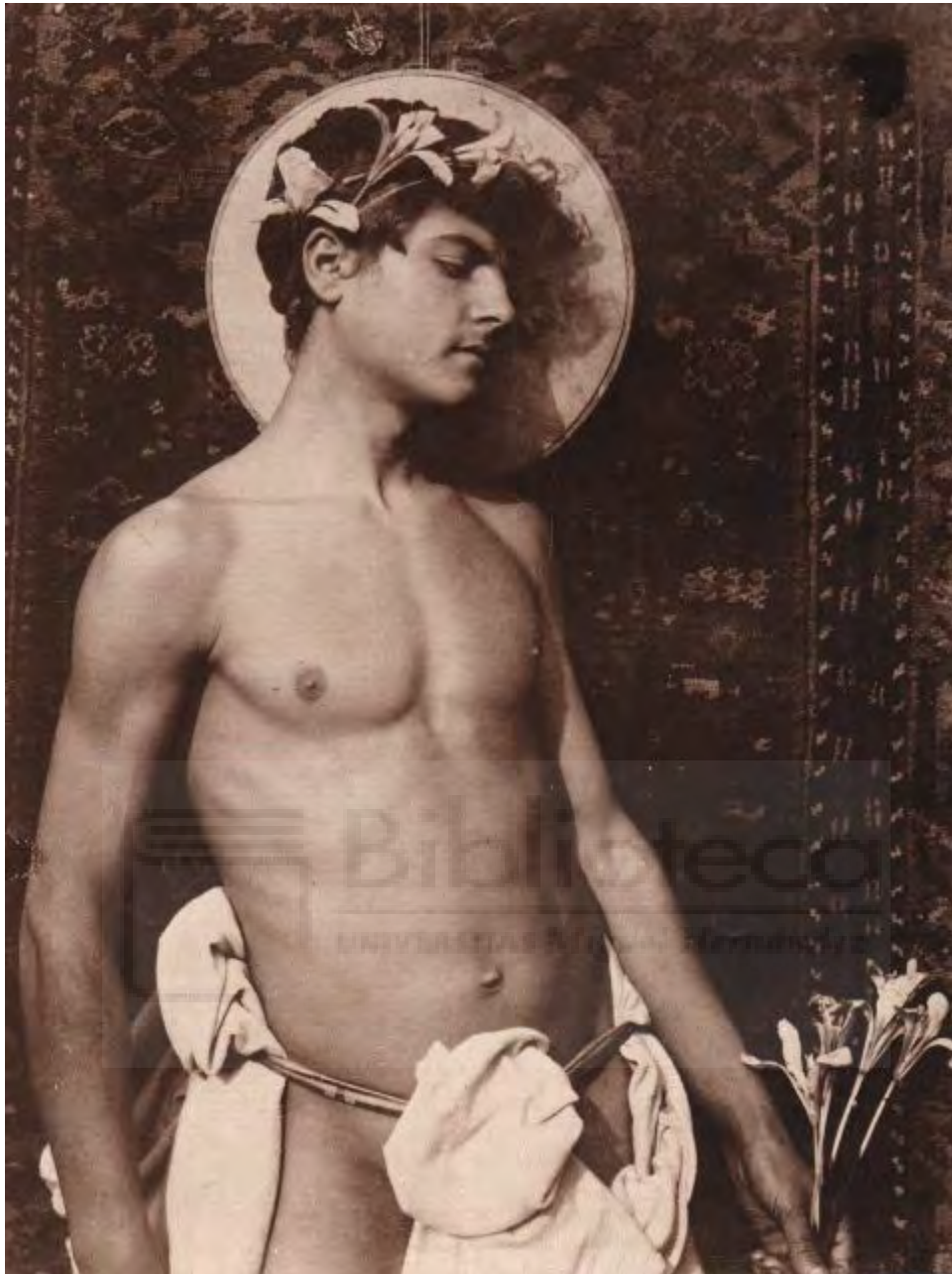


Fig. 14: Retrato de Nino Cesarini en *El mártir cristiano*, Guglielmo Plüschow / [GP - 14; anexo II]

4.2.2.4. Iconografía floral y/o vegetal en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow:

Respetando los temas y procedimientos que también utilizaba Wilhelm von Gloeden para la elaboración de unas coartadas arcádica y etnográfica, encontramos en numerosas imágenes de Guglielmo Plüschow el uso de ciertas iconografías florales y vegetales con posibles referencias al pasado clásico y a la representación icónica de dicha época.

En *Retrato con la palma* (GP – 16) se concentra la escenificación en un plano también cercano al retrato: esta vez sin embargo no parece corresponder a ningún encargo, si no a la propia producción artística personal de Plüschow. A pesar de poseer la imagen una aparente sencillez compositiva, como la mayoría de retratos de los tres fotógrafos que estudiamos, contiene escenificación. De un lado una palma minuciosamente dispuesta²⁸ y una escultura de origen o inspiración grecolatina. Con respecto a la iconografía vegetal la palma constituía un atributo asociado a Niké, y por tanto a la victoria. Pero también, y especialmente a partir del VI a. C., se tallaba sobre las estelas funerarias, pasando a representar un símbolo asociado con la muerte y la resurrección; el cristianismo asumió dicho símbolo e hizo más explícita dicha simbología. Con respecto a la escultura ésta muestra prácticamente la misma parte del cuerpo que muestra el joven, por lo que entendemos que Plüschow pudo trazar cierto paralelismo entre ambos cuerpos; como si uno fuera origen del otro. En este caso la escultura siempre funciona como modelo del modelo y coartada para su visibilización. El modelo, desnudo, denota cierta arcadización también a través de una cinta en el pelo y del ademán relajado, posado. Su mirada y la pose de su cabeza ofrecen ciertas posibilidades de interpretación fuera de escena. Si bien el rostro del muchacho se dirige frontalmente hacia la cámara, su mirada se dirige hacia la izquierda de la composición (su derecha). Ello nos lleva a pensar en que algo o alguien atrae la atención del muchacho. De este modo se crea

²⁸ La palma constituye un atributo iconográfico asociado a Nike, y por tanto a la victoria. Pero también, y especialmente a partir del VI a. C., se tallaba sobre las estelas funerarias, pasando a representar un símbolo asociado con la muerte y la resurrección; el cristianismo asumió dicho símbolo e hizo más explícita dicha simbología.

un posible triángulo entre el espectador-fotógrafo, el modelo y un tercero que es observado por el modelo.



Fig. 15: *Retrato con palma*, finales del siglo XIX. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP - 16; anexo II]



Figs. 16a y 16b: *Desnudo con bastón*, finales del siglo XIX. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP - 17; anexo II] y *S/T*, 1900. Guglielmo Plüschow / [GP - 22; anexo II]

Desnudo con bastón (GP – 17) también muestra diversos elementos arcádicos; una composición adaptada al tamaño y encaje de un cuerpo donde se disponen elementos textiles (manto en el suelo), mitológicos (piel de leopardo), pastoriles (bastón) y vegetales (una tupida planta y una maceta). Pero este último elemento, la maceta, ha sido descuidado y resulta una interferencia visual para la ficción arcádica: no se corresponde con la época. En cambio todo el resto de componentes constituyen una fuerte impronta academicista para la imagen; por ejemplo en el contorneado de las sombras y en la disposición postural del muchacho. El contraposto de las piernas permite asimismo la visibilización de un gran miembro; más largo de lo habitual en sus modelos por ello tendría un carácter *fetichizado* en la imagen de Plüschow. *Desnudo con bastón*, como título, puede referirse también y de un modo metafórico, al pene del muchacho. Como si fuera algo que él porta, ajeno visualmente a su cuerpo o con la suficiente visualidad como para desmembrarlo del propio cuerpo, cosificándolo. La iconografía pastoril que ofrece el bastón y la piel de leopardo puede remitir asimismo a la posición del muchacho: la representación clásica del pene pequeño siempre remitirá al cuerpo refinado de un noble, un príncipe o un dios. En cambio un largo miembro sitúa a su portador en la categoría de lo salvaje (sea éste un fauno o un pastor) y carga de potencialidad homoerótica a la imagen.

Sin título (GP – 22) parece coincidir con un abigarramiento habitual en el trabajo de Plüschow. El cuerpo del muchacho ocupa gran parte de la imagen y define la composición de ésta, generando una fuerte línea visual oblicua. Retorcido y afeminado, está acompañado por numerosas referencias y temas visuales que potencian la coartada arcádica (piel de leopardo, flores, telas, etc); cabe destacar en el afeminamiento del cuerpo el retorcimiento y gesto afectado de la mano que sostiene las flores²⁹. La iconografía floral en este caso aparece como un gesto más del refinamiento de la época: aparece a través de un ramo de flores artificialmente

²⁹ Como un gesto *camp*, el afeminamiento en los gestos o la llamada *pluma*, ya constituía en el siglo XIX un elemento performativo e identificador dentro del entorno homosexual, especialmente si observamos al colectivo como grupo invisibilizado, fuera de lo heteronormativo establecido.

sostenida por el joven y cuyo ademán recuerda al academicismo postural del que ya hemos hablado anteriormente.

Como otra imagen más estándar dentro de la dinámica esteticista y academicista, se encuentra *Joven desnudo con crisantemo* (GP – 32). Un adolescente mira hacia la izquierda sin intervenir con el espectador a través de la mirada. Parece, al igual que el jarrón de flores, disponerse como otro objeto más dentro de la composición y, con ello, deviene en posible objeto de la mirada artística (como si de un modelo en una escuela de arte se tratase). El cuerpo, retorcido, permite apreciar la delgadez y los escasos volúmenes del cuerpo a la vez que ciertos detalles cargados de homoerotismo (tales como una peca bajo del pezón, el vello púbico que sube en una hilera hasta el ombligo o una sección del pene). Y es en esta última parte del cuerpo donde Plüschow se aprovecha precisamente de la coartada arcádica para filtrar parte de la genitalidad del joven y así cargar de deseo la imagen.



Figs. 17a y 17b: *Joven desnudo con crisantemo*, 1900. Guglielmo Plüschow / [GP – 32; anexo II] y *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP – 20; anexo II]

Otra imagen (GP – 20) muestra a un joven Baco o sátiro de cuerpo desnudo y *atrezzo* mitológico a través del uso simbólico de la iconografía vegetal: la parra y la vid

como símbolos del dios del vino. El carácter posado del joven y el ademán de su cara demuestran una influencia de la academia clásica. Un hecho reseñable y que no parece un descuido del fotógrafo es que el muchacho, a pesar de portar encima o alrededor de la cintura un conjunto de hojas de vid como a modo de taparrabos, muestra el pene a través del conjunto vegetal.

4.2.2.5. Piezas arqueológicas en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow:

Hasta ahora hemos visto como Guglielmo Plüschow ponía en funcionamiento diversas estrategias para generar coartadas arcádicas que legitimaran la desnudez del menor adolescente. Al igual que Wilhelm von Gloeden colocó en sus composiciones jarrones, ánforas y demás elementos decorativos que emulaban piezas arqueológicas clásicas; si bien aparecen mucho menos en las imágenes de Plüschow que en las de su primo. Al respecto podríamos mencionar *Desnudo con jarra* (GP – 19). Observamos cierta economía de elementos: una tela blanca que contrasta tonalmente con el cuerpo moreno del joven (que parece ser Vincenzo Galdi) y el ánfora acaban de perfilar el carácter clásico y estatuario de la imagen.



Fig. 18: *Desnudo con jarra*, 1905. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 19; anexo II]

4.2.2.6. Escenarios arqueológicos clásicos en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow:

Hemos observado como Plüschow utiliza al igual que su homónimo fotógrafo Gloeden las iconografías florales, las referencias mitológicas, la influencia academicista en la representación del cuerpo o la mera explicitación de imaginerías pornográficas homosexuales. Un recurso que apenas utilizó fue la recreación arquitectónica o la escenificación en escenarios arqueológicos clásicos. Con respecto a Gloeden, tal y como estudiamos en el anterior apartado, Plüschow parecía ser bastante más descuidado a la hora de componer una escena.



Fig. 19: *S/T*, 1900. Guglielmo Plüschow / [GP – 21; anexo II]

Uno de los pocos ejemplos donde vemos una referencia arquitectónica clásica es en la imagen GP – 21: en ella dispone esta vez a un muchacho sobre un capitel corintio en medio de un jardín. Por la disposición del capitel (sobre una peana) y por la descontextualización con respecto al lugar (pues un capitel corona siempre una columna), observamos que la imagen pudo ser tomada en los jardines de algún

palacio o finca particular; no aparenta ser un escenario arqueológico clásico sino que en todo caso se trata de un resto arqueológico o reproducción dispuesto como ornamento en una finca particular. Una posibilidad es que se tratase del jardín de Villa Lysis. Como si Plüschow quisiera enfatizar nuestra atención sobre el espacio, el muchacho apenas ocupa una cuarta parte de la composición. Con ello se delata la coartada arcádica esgrimida con tal de mostrar un cuerpo desnudo adolescente integrado en la imagen; como si lo arquitectónico y salvaje legitimara la desnudez del chico.

4.2.2.6. *Feminidad, amaneramiento y travestismo adolescente en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow:*

La identidad masculina normativa en sociedades occidentales del siglo XIX parecía fundamentarse en la demostración viril y en la interpretación *performativa* del estereotipo del macho. Sin embargo el helenismo victoriano, el fenómeno del dandismo y las diferentes formas de revival clasicista favorecían la aparición de gestos, actitudes o maneras de pensar asignadas al género femenino. A ello se sumaba la cuestión de la escenificación *camp* dentro de círculos homosexuales legitimados bajo el paradigma clásico. En ese sentido, y como ya vimos en el análisis visual de la obra de Wilhelm von Gloeden en el anterior apartado, Guglielmo Plüschow también utilizó la feminidad y el amaneramiento como tema para esgrimir una coartada arcádica; y con ello intentó desarrollar una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX.

Un ejemplo de dicha escenificación es *Muchacho con piel de leopardo* (GP – 18), imagen de principios del siglo XX. La gran mayoría de imágenes de Plüschow (y también

de sus coetáneos) fueron realizadas en exteriores (terrazas, jardines, en la naturaleza o entre ruinas). El encontrar una imagen de interior es algo peculiar que ofrece datos visuales que entroncan directamente con la época en la que fue tomada. En la fotografía un muchacho desnudo, tan sólo con el cuerpo aderezado por una cinta para el pelo y unas blancas espartanas, posa sobre un sofá o diván cubierto de pieles. El contraste de luces es fuerte, demostrando que se halla frente a una potente fuente de luz natural que vela parte de la volumetría corporal. Si bien no hay nada específico que indique a que época pertenece esta imagen, observamos que la tela de fondo, la disposición retorcida y académica del joven junto con los elementos textiles que decoran la estancia, nos muestran el gusto decimonónico por lo oriental y exótico en la decoración de interiores. En la fotografía observamos un retorcimiento del cuerpo y un ademán delicado que podría entroncar con una feminidad *identificatoria* dentro de un colectivo homosexual.



Figs. 20a y 20b: *Muchacho con piel de leopardo*, 1905. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 18; anexo II] y *S/T*, 1900. Guglielmo Plüschow / [GP – 23; anexo II]

La imagen GP – 23 de igual modo recoge una serie de iconografías (florales, mitológicas y pastoriles) que parecen arropar un cuerpo sobre el que inciden luces duras, modelando fuertemente el torso y sacando volumetrías corporales. El

muchacho se halla en pleno retorcimiento: las posturas extrañas, incómodas y artificiosas de los modelos solitarios de Guglielmo Plüschow parecen constituir una de sus características habituales en lo que a representación del cuerpo del menor se refiere. Frente a una posible dialéctica de lo apolíneo gloediano, Plüschow³⁰ parece posicionarse dicotómicamente en una representación del cuerpo mayormente desordenada, alterada.



Figs. 21a, 21b y 21c: *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP - 24; anexo II], *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP - 25; anexo II] y *S/T*, 1900. Guglielmo Plüschow / [GP - 26; anexo II]

³⁰ Y también Galdi como veremos en el próximo apartado del presente capítulo.

Similarmente se desarrollan las imágenes GP – 24, GP – 25 y GP – 26: cuerpos retorcidos en abirragadas y descuidadas composiciones. Sobre ellas podríamos rastrear ciertos temas iconográficos de carácter arcádico; pero más allá de la intención ficcional podemos encontrarnos con el documento etnográfico del retrato de unos muchachos bajo paradigmas que escenifican el cuerpo de un modo academicista. Ejemplo de ello la fotografía *Sin título* (GP – 24), un tanto alejada de las visiones apolíneas del cuerpo, y que nos muestra una visión del muchacho decaída y amanerada. Como si de una forma laocontiana se tratase, el cuerpo del muchacho se dispone de acuerdo a la experimentación formal de Plüschow más que a la necesidad de generar una ficción arcádica. En la imagen GP – 25 del archivo visual de Plüschow, encontramos una razón fuertemente homoerótica para tal estructuración y sobreesfuerzo: la erección. En la escenificación del cuerpo retorcido hallamos que el centro compositivo y visual se sitúa sobre el pene erecto o en proceso de erección. Un glande marcado y reconocible, el miembro henchido y un detalle de protagonismo por parte de los testículos descubren una intención, a priori, de mostrar la genitalidad desde un punto de vista menos relajado; de convertirlo en centro de la escena y condensar el deseo sexual más allá de excusas clásico-estéticas.

Estas imágenes parecen descubrir, en tal retorcimiento corporal, no sólo la posibilidad de visibilizar cuerpos más allá de una frontalidad o lateralidad estándar, sino también la posibilidad de *hiperfeminizar* al adolescente. Con ello el cuerpo parece permeabilizarse: se torna en objeto receptivo para una mirada activa dentro del orden adulto-menor y de la dicotomía de los géneros. Asimismo deviene como cuerpo homosexual identificado con lo *camp*, lo performativo y demás codificaciones intracolectivas. El cuerpo feminizado de los modelos pluschownianos también podrían verse bajo la idea de una escoptofilia voyeurística; tal y como ya observamos en el apartado dedicado a la obra de Gloeden.

En la imagen GP – 26, el fotógrafo sigue indagando sobre el retorcimiento del cuerpo, presentando una apertura a través de unos brazos en cruz. Éstos amplían el tipo de plano escogido por Plüschow, adquiriendo la imagen una noción más paisajística y general de lo que es habitual en en la obra de los fotógrafos estudiados. En esta imagen, otro de los rasgos a remarcar es precisamente el exhibicionismo del trasero. Frente a la habitual frontalidad y al contraposto clásico de Wilhelm von Gloeden, encontramos que Plüschow suele indagar más en la periferia del cuerpo, en aquello que pueda resultar más denostado. Si bien no encontramos planos directos de anos, el mostrar un trasero y centralizarlo compositivamente resulta un signo distintivo en la obra del autor en varias ocasiones; definiendo cierta fetichización anal en algunos de sus trabajos. En este caso la pronunciación del retorcimiento de la cadera y el coxis y una sombra que achica visualmente la cintura del joven, generan una curva excesiva que potencia la visión y la erotización del trasero.



Fig. 22: *Sin título*, 1915. Guglielmo Plüschow / [GP – 27; anexo II]

En ese sentido la imagen *Sin título* (GP – 27), tomada alrededor de 1915, da la opción de una visualidad corporal centrada en el culo. En este caso la coartada

arcádica es abandonada para mostrar meramente un cuerpo en un interior de principios de siglo XX con cierta estética acomodada. A pesar de que el trasero del adolescente no ocupa el centro de la composición, una diagonal descendente de izquierda a derecha nos lleva directamente a centralizar la visión allí. A pesar de que su rostro, con un incipiente mostacho pubescente, nos indique que se trata de un muchacho, la visión de una sección de su genitalidad nos saca de dudas. En un posición pasiva, receptiva y anal, la visión de los testículos en suspensión son la declaración de que el deseo se está desarrollando alrededor del cuerpo de un hombre y, por ello, puede resultar como un gesto claramente homosexual. Parece que Plüschow invita al espectador a penetrar visualmente en el cuerpo de un muchacho y lo hace cómplice de tal apetito sexual. Por ello Guglielmo Plüschow parece preocuparse por generar en su trabajo una iconografía homoerótica y pederástica construida fotográficamente alrededor del cuerpo del muchacho a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.



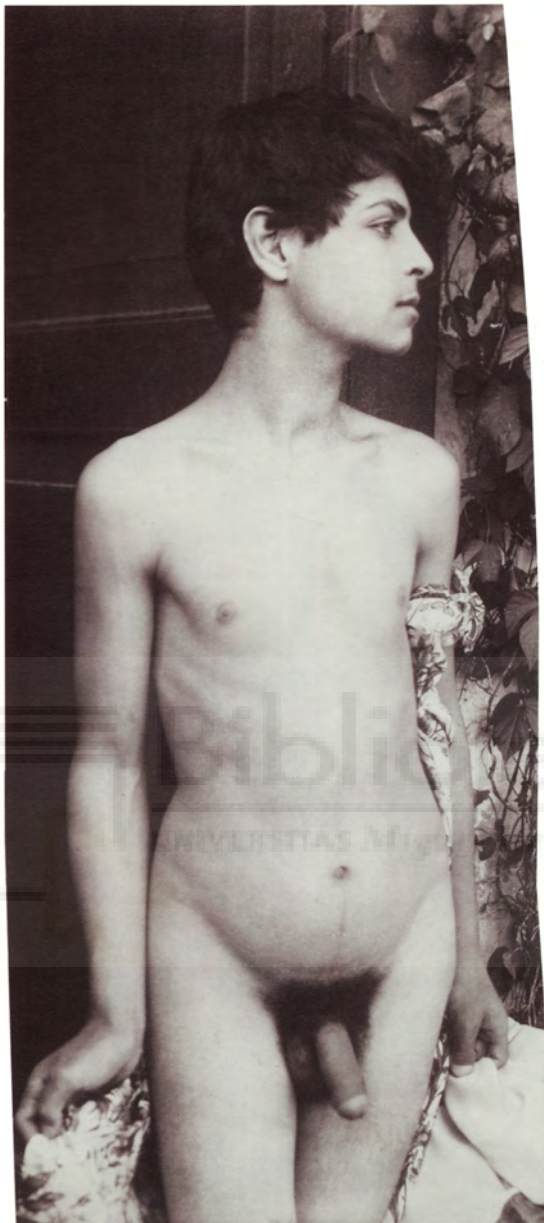


Fig. 23: *Muchacho pensativo*, finales del s. XIX.
Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour,
Paris [GP - 28; anexo II]

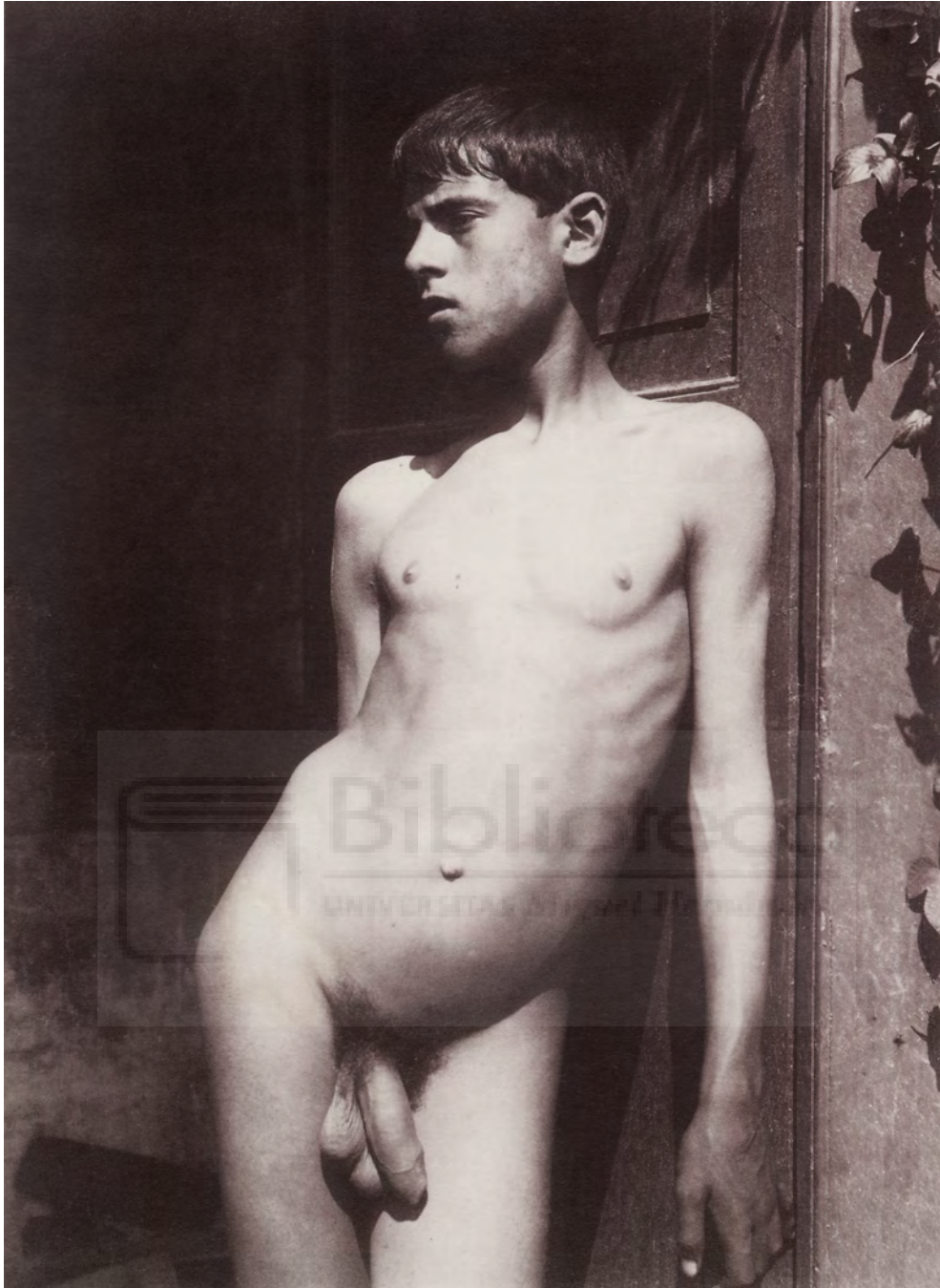


Fig. 24: *Muchacho delante de la puerta*, finales del s. XIX. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP- 29; anexo II]

Muchacho pensativo (GP – 28), al igual que en otras imágenes que veremos de Plüschow, parece ir más allá de abigarramientos de tipo iconográfico. El cuerpo deviene protagonista indisoluble de la imagen y, especialmente, como configurador del formato fotográfico. El muchacho, de pie y en ligero contraposto se ofrece visualmente de un modo vertical; así el mismo formato de la imagen no es tan sólo vertical, sino que también descubrimos la marca manual de un corte en la fotografía (no sabemos si realizado por el propio Plüschow) y que potencia la verticalidad y estrechez del formato (adherido éste a la escala corporal). El muchacho, frente a las posturas que nos tiene acostumbrado Plüschow, se halla casi de manera frontal o con un incipiente perfil de tres cuartos. Descubrimos tan sólo en su mano derecha cierto amaneramiento en la postura: rasgo a la par academicista y *camp*. La cara, de total perfil, parece sacar a relucir unos rasgos marcados en los cuales el fotógrafo podía encontrar una referencia a la representación del cuerpo griego. La totalidad del cuerpo, dispuesto en un plano americano, ofrece la visión de un físico en formación, a caballo entre la infancia y el sugerido desarrollo adolescente. La piel lampiña, el cuerpo estrecho y poco desarrollado contrastan con un miembro velludo y henchido, que parece prometer al deseo eromenifílico ciertos placeres visuales. *Muchacho pensativo* podría por ello ir más allá de un trabajo técnico y academicista; generando un contraste entre un cuerpo infantil y un miembro más adulto.

La imagen con numeración GP – 29 ofrece un encuadre parejo a la anterior imagen, salvo que esta vez no existe corte que ajuste el cuerpo y el formato resulta más amplio. *Muchacho delante de la puerta* repite escenario y dispone al joven frente a la puerta de un jardín. La imagen permite de nuevo la visualización de un joven en plena formación adolescente, con un cuerpo que más bien podría pertenecer a la infancia que a la edad adolescente; cuerpo que parece posibilitar el deseo eromenifílico bajo el permiso de su mirada elusiva. Ciertos detalles como las manos quemadas por el sol o las manchas de la cara parecen evidenciar el origen campesino y trabajador del joven: un cuerpo contradictorio a caballo entre la

inocencia asociada de la infancia y la dicotomía del placer y el trabajo adulto, todo ello fotografiado a partir de un ideal corpóreo de origen clásico. Como marca del gusto excesivo de Plüschow, y sin una escenografía específica, el fotógrafo colocó al joven con un fuerte contraposto que amañera su cuerpo y permite dibujar una curva praxiteliana a lo largo de él.

Como un elemento de la imaginaria pornográfica homosexual encontramos algo que observaremos como habitual en las posteriores imágenes de Vincenzo Galdi: un pene superlativo en condiciones corporales infantiles. De este modo el tamaño, la tensión, la vellosidad y la venosidad del miembro son factores que parecen demostrar la emergencia de la adolescencia. Un gran pene en las imágenes de Plüschow y Galdi³¹ resulta ser el elemento legitimador homoerótico de la imagen. Éstas imágenes, entre coartadas más o menos elaboradas, plantean una gran tensión sexual. Un pene en erección o hinchándose genera la promesa de la actividad sexual, pero resulta especialmente subversivo en el cuerpo de un preadolescente o adolescente: la única vellosidad se acumula alrededor del pubis del joven, demostrando que dicho cuerpo ya parece estar preparado para un goce visual pluschowiano. Al respecto, el contraste con el resto del cuerpo podría desencadenar emociones asociadas de atracción y repulsión a partes iguales. En la medida que el espectador se acerca a la visión eromenofílica de Plüschow su percepción cabalga más cercana a la atracción y la tensión que genera el deseo de lo no permitido; si por el contrario dicho cuerpo resultara prohibitivo para la moral del espectador, es posible que éste sintiera más bien una repulsión heteronormativa legítima. Sin embargo, y de acuerdo a nuestra hipótesis de si pudo darse una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, un posible repudio heterosexual hacia esta imagen podría ser calmado a través de una coartada etnográfica: Plüschow, como mero y aparente instrumento de la cámara, parece fotografiar un cuerpo dentro de su extrañeza y particularidad adolescente.

³¹ Tal y como observaremos en las numerosas instantáneas que Galdi tomó del modelo llamado *Il Serpente*.



Fig. 25: *Retrato de muchacho joven*,
1915. Guglielmo Plüschow / [GP
– 33; anexo II]

En la línea de imágenes que desafían la heteronormatividad blanca europea, y al igual que su primo Gloeden, Guglielmo Plüschow también travistió a algunos de sus modelos. Observamos en ocasiones que estos autores también realizaban fotografías a niñas³²: sin embargo esto pudo deberse con probabilidad a una coartada etnográfica, al resultado de un encargo o quizás por una preocupación en la búsqueda de la androginia. Las imágenes de muchachas o niñas frente al grueso de la producción fotográfica de muchachos en la tríada de fotógrafos parece apuntar a que se trataba de una cuestión bastante puntual.

Retrato de muchacho joven (GP – 33) es, como bien dice el título, el retrato de un muchacho; apela a su ontología sexual como muchacho, explicitando sin embargo una escenificación femenina. Lo andrógino podría ser otra de las razones por las que somete al joven a una hiperfeminización. No tenemos claro si Plüschow deseaba indagar al respecto sobre la fina línea que define y segrega un género de

³² Aunque en esta investigación no mostramos dichas imágenes (a no ser que también se muestre a otros muchachos en la composición) puesto que rebasarían los límites de nuestro estudio, centrado en el muchacho adolescente desnudo.

otro a través de los rasgos andróginos que, en ocasiones, se produce durante la adolescencia. Otra posibilidad es que, travestiendo al muchacho, legitime la centralización del deseo de la mirada del hombre sobre un cuerpo³³. Mostrar a una preadolescente desnuda, para los poderes legislativos e historiográficos, podía resultar menos grave que mostrar a una preadolescente desnudo y depositario de un deseo homosexual (sin coartadas intermediarias). El título, al nominarlo en masculino, se convierte en el cómplice del lector visual; viendo tan sólo a un muchacho con una larga peluca. Dicha posición y la dirección de la mirada del muchacho también puede remitir al lector a ciertas visiones de la androginia angélica pintada por Leonardo da Vinci y otros maestros de la pintura renacentista; y con ello se puede rastrear cierta influencia academicista en la representación del cuerpo.

4.2.2.7. *Exotismo y etnografía en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow:*

Frente a la coartada mayormente desarrollada por Guglielmo Plüschow, pero también por Gloeden, encontramos la posible excusa etnográfica como visibilizadora de la desnudez fotográfica del muchacho adolescente. El carácter fotodocumentalista de la fotografía podía ponerse, como vimos, bajo las órdenes de una lógica que pretendía fijar el instante e inmortalizar al adolescente como ente cambiante, en transición. Una potencialidad etnográfica puesta al servicio de un deseo eremenofílico que, además, encontraba otra excusa en la captación de lo exótico a modo registro durante los viajes de los fotógrafos.

³³ El travestimiento en el ámbito (público y privado) del homosexual se reviste de cierta complejidad constituyendo un tema de estudio en sí mismo. En este sentido, el travestimiento puede ofrecer la posibilidad de fluctuar entre los géneros y encontrar espacios identitarios que escapen a la violencia simbólica de la heterosexualidad y su dicotomía excluyente. A ello podemos añadir el travestimiento como una práctica de (auto)erotización en sí misma.

Muchacho con florero, Egipto (GP – 30) puede ser uno de los testimonios del turismo mediterráneo realizado por el fotógrafo; al parecer Plüschow pudo viajar a principios del siglo XX por el norte de África. Fruto de ello son algunas de sus imágenes sobre las pirámides de Egipto (Canet, 2008: 6). Fechadas entre 1900 y 1902 también se conservan algunas imágenes realizadas en Argelia por Vincenzo Galdi, lo que podría apuntar a que realizaron dicho viaje o viajes juntos. Si bien ambos vivían en Italia, la visita a países árabes del norte africano podría responder tanto a un estética orientalista finisecular como un posible itinerario de turismo homosexual³⁴.

Guglielmo Plüschow parecía buscar no sólo espacios arcádicos perdidos en el tiempo, lejos del progreso moderno, sino también cuerpos exóticos. Aquí, en una terraza típicamente africana nos muestra a un adolescente negro apoyado sobre una columna de madera. Éste parece sujetar una jarra autóctona, dándole un tono costumbrista a la composición. El cuerpo es sometido a un proceso de academización, soportando un exagerado escorzo y provocando una hiperfeminización. Una corporeidad exótica a los ojos del europeo blanco y con el fantasma literario de la brutalidad sexual negra flotando, la imagen parece apuntar a que la coartada etnográfica es precisamente pura escenificación. Plüschow, a pesar de mostrarnos aquí a un joven egipcio durante una de sus estancias en el país árabe, parece estar contándonos más de él mismo y de su propio deseo que del propio muchacho. Podríamos considerar así que el cuerpo del muchacho es sometido a cierta violencia simbólica que asocia a su negritud todas las posibilidades de un cuerpo exótico imaginario. Asimismo también convive con un proceso de arcadización donde el muchacho parece invocar parte de la tradición artística europea a través de la pose y de la utilización de los floreros. Por ello la imagen resulta exótica, estructurada a través del objetivo de Guglielmo Plüschow y del posible público que podía observar dicha imagen en la época de su realización; casi

³⁴ Como ya vimos anteriormente.

una postal de invitación a recorrer los incipientes caminos de un turismo oculto dentro de comunidades concretas.



Fig. 26: *Muchacho con florero*, Egipto, finales del s. XIX. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 30; anexo II]

Sucedde de manera similar en *Muchacho desnudo con papiro* (GP – 31); aunque desconocemos el origen del adolescente, éste parece ser un modelo habitual dentro de la producción pluschowniana. Por ello, y a pesar de su aspecto árabe, nos decantamos por pensar que la imagen fue realizada en el estudio de Roma de

Plüschow. Con una postura similar al *Cáin* de Gloeden³⁵, el adolescente se acurruca en una pose académica rodeado de la planta del papiro. Imaginamos que la utilización de dicha planta y un modelo de rasgos árabes le sirven a Plüschow para esgrimir una fotografía compuesta de coartada arcádica, pero sobretodo etnográfica. Otra posibilidad es que realmente el muchacho halla sido retratado en un país árabe y las apariciones del mismo dentro de las imágenes de Plüschow se deban a una posible fijación por el cuerpo y los rasgos del muchacho, conocido durante su viaje.



Fig. 27: *Muchacho desnudo con papiro*, 1900. Guglielmo Plüschow / [GP – 31; anexo II]

³⁵ El cual a su vez es una interpretación de la obra *Desnudo masculino sentado al borde del mar* de Hippolyte Flandrin y encuentra otra versión con el *Ébano y Marfil* de Fred Holland Day, contemporáneo este último de Gloeden.

4.2.3. Delimitación y visualidad del deseo eromenofílico en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow

Tras observar los retratos que Guglielmo Plüschow realizó a Vincenzo Galdi y a Nino Cesarini junto con otras imágenes de *solos* donde un muchacho protagoniza individualmente la fotografía, hemos podido exponer algunas de las características principales en el trabajo del fotógrafo alemán, y de cómo éste pudo definir una iconografía eromenofílica a través de las coartadas arcádica y etnográfica. Mediante dichas coartadas expuestas en nuestra investigación los jóvenes muchachos parecían exponer un deseo eromenofílico en profunda concordancia, a priori, con el ojo adulto que lo configura. Dentro de la lógica adulto-menor y, con una mayor explicitación del deseo homoerótico entre jóvenes, abordaremos ahora imágenes de parejas, tríos y grupos. Las coartadas podrán ser evidenciadoras, más si cabe, de la primaria motivación eromenofílica del autor; delimitando así visualmente el deseo eromenofílico elaborado intra y extrafotográficamente mediante una serie de temas. Con ello pretendemos apoyar la hipótesis que vehicula nuestro estudio sobre la posible creación de una iconografía homoerótica y pederástica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX. Y cuyos principales protagonistas pudieron ser los fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi.



Fig. 28: *Muchachos abrazados*, finales del s. XIX. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP - 34; anexo II]

Muchachos abrazados (GP – 34), imagen de finales del s. XIX, podría ser ejemplo de ello y representativa del tema visto anteriormente como imaginaria pornográfica homosexual³⁶. Sobre una piel de leopardo (como signo arcádico) en un espacio abigarrado por plantas y tapices, se encuentran dos muchachos en contacto. El de la izquierda porta sobre la cabeza una tela que puede sugerir la idea de turbante; con ello Plüschow despliega la coartada etnográfica que, a su vez, se potencia por el muchacho aparentemente árabe de la derecha³⁷.

Destacamos sin embargo entre todos los elementos de la composición el contacto íntimo y explícito entre los jóvenes. Lo que un muchacho frente a la cámara podía, de un modo más o menos directo, insinuar, aquí se torna evidente en lógica homosexual. Ambos muchachos parecen ser menores de dieciocho años debido al rostro aniñado de los dos; pero comprobamos como su genitalidad se halla desarrollada. El deseo visual se deposita a lo largo de sus cuerpos lampiños al imaginar el contacto entre ambos. Contacto que se torna excesivo y erótico sobretodo a través de dos puntos de contacto. Los rostros unidos y especialmente a través del tocamiento totalmente explícito que el muchacho de la izquierda ejerce sobre el pene del muchacho de la derecha. O quizás éste último deposita su miembro sobre el cuerpo de su compañero. En cualquier caso esta imagen destruye la posible estabilidad estatuaría de algunas imágenes anteriores. La carne se torna manifiesta a través del doblamiento y deformación de los testículos y del pene del muchacho árabe sobre la pierna del otro joven. Todo lo que la mirada eromenofílica pueda imaginar al respecto de esta imagen, Plüschow lo ha dirigido hacia este punto peculiarmente perverso para una lógica adulto-menor donde este último encarnaría connotaciones de inocencia.

³⁶ Este tema fue abordado anteriormente en alusión a las imágenes de Plüschow que evidenciaban un beso entre dos muchachos. Ahora estudiaremos imágenes que igualmente pudieron compartir dicho tema con el fin de conformar una iconografía fotográfica de índole homosexual y pederástica, pero que, si bien no explicitan prácticas de un modo tan evidente, pudieron delimitar visualmente dichos deseos y placeres en el trabajo de Guglielmo Plüschow.

³⁷ Dada la circuncisión del pene y los rasgos faciales que posee.



Fig. 29: *S/T*, Guglielmo Plüschow
/ [GP – 35; anexo II]

En la imagen GP – 35, a pesar de que también existe el contacto íntimo entre muchachos, parece adolecer del poder subversivo que podía sugerir la anterior imagen: la genitalidad no está explícita ni existe contacto a través de la misma. Sus cuerpos, en cambio, ofrecen una visión posterior y amplia de los culos; así el muchacho de la derecha parece quererle convencer, consolar o cortejar. Su mirada se clava sobre su rostro y con los brazos lo rodea. El muchacho que se halla sobre la mesa adopta una pose receptiva y curvada que puede interpretarse como un rasgo de feminidad; pero también como lastre de un academicismo premeditado. En dicha postura el muchacho, sin mostrar su frontalidad y con un delgado cuerpo imberbe, parece invocar cierta androginia que podría generar controversias en torno a la claridad dicotómica de los géneros.



Figs. 30a, 30b y 30c: *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP – 36; anexo II], *Dos jóvenes muchachos*, 1890. Guglielmo Plüschow / [GP – 37; anexo II] y *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP – 38; anexo II]

Otra imagen de pareja de muchachos en contacto, pero con una composición completamente distinta es la que recogemos en nuestro ANEXO II con el número GP – 36. De formato horizontal, la composición nos muestra a dos jóvenes adolescentes o preadolescentes recostados sobre un sofá con una pose de corte academicista (sobre todo el de la izquierda). Los dos cuerpos, prácticamente imberbes y añados, parecen acomodarse cuando, en realidad, obedecen las

órdenes posturales de Plüschow. Aunque existe un evidente contacto entre ellos no parece que exista comunicación; ambos dirigen su mirada e interés fuera de la imagen, dando a ésta una sensación de artificiosidad. Ciertos detalles condensan el esteticismo finisecular en la fotografía: el modelo de la derecha, con una mano retorcida sujeta una rama de laurel y, a su vez, toca su hombro. Dicho gesto, sumado a su posición pasiva y relajada, potencian la feminización del cuerpo. A ello podemos sumar un pene a caballo entre la niñez y la adolescencia con apenas algo de vello púbico. En cambio el modelo de la izquierda, de similar edad, dispone su mano meticulosamente para explicitar el contacto con el cuerpo del otro muchacho; el dedo se estira para ofrecer una visión gracil, académica, de la mano y a su vez acariciar el costado de su amigo.

El sexo del muchacho de la izquierda, en cambio, sí que parece totalmente formado mostrando lo que podría ser una semierección. El velludo pubis, unos testículos que se deslizan a través del muslo, el pene hinchado sobre el otro muslo y el glande asomando parecen evidenciar la excitación del muchacho durante la homoerótica sesión fotográfica. Dicho momento recogido por la cámara podría funcionar como elemento inmortalizador del deseo eromenofílico a través de dos cuerpos que, mediante una coartada arcádica llena de esteticismo finisecular, se disponen para ser consumidos por la mirada. Al respecto y a falta de datos contrastados tan sólo podemos imaginar las posibilidades de como Plüschow obtenía la excitación de los modelos para sus fotografías. No sabemos si el fotógrafo *ayudaba* el mismo a los muchachos a obtener la excitación, si lo hacía a través de otros agentes o si todo sucedía de un modo más espontáneo.

Dos jóvenes muchachos (GP – 37) constituye otro ejemplo fotográfico de contacto no genital, pero de gran carga homoerótica aparente. En este caso las coartadas se reducen al aspecto árabe del modelo de la izquierda y a la presencia de un tapiz o alfombra tras los jóvenes como elemento exótico. Dicho modelo examina al espectador con su mirada fija mientras el otro muchacho se apoya delicadamente

sobre él, acariciando con el brazo su pecho y fijando en el muchacho la mirada. En esta imagen nada se resuelve y todo, en cambio, parece hallarse en pulsión.

GP – 38 sigue mostrando a dos muchachos, pero aquí el contacto es mínimo: tampoco existe comunicación aparente entre ambos. El de la derecha fija su mirada fuera de la escena y el de la izquierda parece contemplar al espectador-fotógrafo. Ambos hacen alarde de unos mínimos elementos que los circunscriben al arcadismo a través de una cinta para el pelo y una corona de flores; lo completa la habitual piel de leopardo, que bien puede ser un símbolo pastoril-arcádico que dionisiaco. Así, como dos elementos aparentemente dispares que han sido colocados dentro la composición, los chicos se parecen convertirse en instrumento eromenofílico para el placer visual. Todo vuelve a plantearse desde la pulsión pero a través de una tensión sostenida: el pene del muchacho parece estar en erección o está muy desarrollado. Los testículos se depositan sobre la piel de leopardo y el glande parece seguirlos saliendo de su cobertura de piel. Un gran miembro erecto dentro de un cuerpo imberbe, efébo y en desarrollo constituye de nuevo un rasgo identificativo para una imaginaria eromenofílica delimitada por Guglielmo Plüschow.





Fig. 31: *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP – 39; anexo II]

El mismo muchacho que veíamos en la anterior imagen, en GP – 39 aparece esta vez con una tela que suaviza el poder erótico de su cuerpo adolescente. Un primer vistazo a los rostros nos podría indicar que está acompañado de otro muchacho más joven, pero un vistazo a su bajo vientre nos permite comprobar que esta vez le acompaña una preadolescente o una niña. Unos pechos todavía no desarrollados sumen este cuerpo en una total androginia. Ambos personajes portan coronas de flores como pequeños arquetipos de la primavera, del emerger amoroso y del placer. La blancura de sus pétalos nos podría indicar la importancia de la inocencia como parte de la coartada arcádica desarrollada por Plüschow; de hecho si no hubiéramos observado otras imágenes del fotógrafo, podría considerarse inocua. No existe, salvo en el cuerpo totalmente descubierto de la supuesta muchacha, indicaciones excesivamente sexuales que delaten los principales deseos

eromenofílicos del autor y de sus clientes. Sin embargo, laureada por el esteticismo de una época, esta imagen nos permite un escrutinio cercano de los cuerpos. Una tersa piel desprovista de vello, unos músculos, una ingle, un pezón, un ombligo o unos labios podrían convertirse, dentro de la lógica visual del fotógrafo, en una fuente de placer visual.

4.2.3.1. *Pedagogía homosexual griega en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow:*

Guglielmo Plüschow en la propia elaboración visual de un deseo homoerótico y pederástico, y en la creación de una iconografía eromenofílica, también trabajó fundamentándose en una pedagogía homosexual griega. Como parte constituyente de una coartada arcádica, el fotógrafo planteó alguna imagen donde se produce una convivencia viril transgeneracional; de modo similar lo pudimos ver en el estudio visual del trabajo de Wilhelm von Gloeden a través de las obras *Sócrates en la fuente* [WVG – 70] y *Viejo y Joven* [WVG – 71].

En *La juventud y la vejez* (GP – 40), de finales del siglo XIX, Plüschow muestra una pareja bajo dicha lógica eromenofílica. La imagen parece remitir a una posible pedagogía homosexual pederástica griega: un joven muchacho adolescente es abrazado por un hombre anciano. Desconocemos al respecto cual es pudo ser la relación extrafotográfica de ambos individuos: bien podría ser un nieto con su abuelo o un modelo de Plüschow con un amigo del fotógrafo. En cualquier caso, contenga la relación un componente sexual o no, desde la óptica eromenofílica de Plüschow la relación transgeneracional planteada podría sugerir un carácter sexual (explícito o no) mediante la hierofanía o personificación iconográfica de las edades del hombre. Con dicho título, y a la usanza de la pintura tradicional, Guglielmo

Plüschow elabora una coartada donde, entre otras iconografías diversas (musical, pastoril, costumbrista, etc.), contrapone la juventuz a la vejez.



Fig. 32: *La juventud y la vejez*, finales del siglo XIX. Guglielmo Plüschow / [GP - 40; anexo II]

En esta imagen Plüschow parece querer plantear una paradoja con respecto a la corrupción del cuerpo; bien podría ser su intención que pensemos que el muchacho de la izquierda es el hombre deteriorado a su derecha³⁸. Así un cuerpo hermoso, joven, imberbe, se torna laxo, viejo y velludo. Parecen contraponerse en todo caso las dos nociones de *eros* y *pathos*: éstas, para la lógica eromenofílica, pueden construir por un lado el deseo y por otro lado el espanto por la desaparición o el deterioro. Al fin y al cabo la cuestión temporal, la fijación en torno a una edad y a sus rasgos

³⁸ Como es el caso en numerosas representaciones pictóricas sobre las edades del ser humano.

físicos asociados, es la raíz de dicho deseo. Este apetito, y para diferenciarlo de la pederastia tal y como la entiende el orden heteronormativo, se halla asociado a la fijación del cuerpo del muchacho desde un paradigma estético y de pensamiento arcádico.

Esta imagen también podría sugerir la relación sublimada entre un erasta y un erómenos; lógica de poder adulto-menor donde el amor y la pasión se naturalizan como la base de la génesis masculina. La contribución amante de un adulto en la vida sexual del adolescente, para la lógica eromenofílica, permitía despertar el deseo en el muchacho, siendo éste impregnado de la masculinidad que se consideraba necesaria para producir un hombre. O en palabras de Aristóteles “el hombre engendra al hombre”; ecuación que en la Antigua Grecia no se remitía únicamente al encuentro sexual sino también al desarrollo ético y de los valores del propio *protohombre*. La idea del maestro y el discípulo, las apologías de la amistad entre hombres y, en ocasiones, a su interrelación erótica, constituían el ideal de virilidad erudita en el contexto finisecular.

En *La Juventud y la vejez* el joven observa hacia su izquierda, no mira al espectador, y por ello parece ofrecérsele visualmente para ser observado y tocado. El individuo de la derecha en cambio clava su mirada sobre el espectador, posibilitando al público de mayor edad el poder de invocar cierto narcisismo³⁹ con tal de identificarse con dicho modelo. Consideramos que, en esta imagen concreta, la aparición del anciano constituye una clave para la lectura de la imagen y funciona como llave de identificación; una trampa ficcional que permite al eromenofílico verse en la realidad de su deseo prohibido.

Asimismo el anciano parece agarrar al muchacho el cual se halla como distraído, en actitud más bien receptiva y con un instrumento musical de cuerda. Se contrapone a la actitud activa del viejo y por ello podemos observar la lógica sexual del erasta-

³⁹ O *escoptofilia narcisista* en palabras de Laura Mulvey.

activo y el erómenos-pasivo; lógica totalmente reglada y estipulada dentro de la pedagogía pederástica griega. De tal modo en la Antigua Grecia la relación normativa estipulaba que el hombre siempre fuera el activo y el muchacho el pasivo, como si éste en su receptividad, se hallara dispuesto a tomar todo lo que el adulto debía ofrecerle. Una violación de dicha norma siempre podía suponer la mofa y el escarnio público; un hombre libre para ejercer la pederastia no debía ser rebajado al sometimiento anal perpetrado por un simple muchacho.

Un caballero griego debía llevar una vida sexual adecuada a su posición [...] en un mundo de jerarquías y honores, habría venido a la mente un sinnúmero de actos sexuales inapropiados para un caballero: haber tenido más sexo anal que vaginal con su esposa; haber sido pasivo antes que activo en la relación con un hombre; haber hecho un uso poco honorable de la boca (Laqueur, 2003: 124).

4.2.3.2. Paisajismo arcádico en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow:

Tal y como ya hizo Gloeden, y obedeciendo a pautas arcádicas de tintes mucho más paisajistas y estéticos, *Nápoles* (GP – 41) constituye otro ejemplo fotográfico para una pareja de muchachos. Podría parecer en este caso que la protagonista de la imagen es la propia ciudad italiana, donde el mismo Plüschow estuvo viviendo. Sin embargo el fotógrafo no dejó escapar la oportunidad de introducir muchachos en la composición. Observamos una coartada arcádica llena de referencias al atuendo grecolatino, a la vida apacible en el campo o al dios Pan a través de una siringa tocada por el muchacho recostado. Así la ciudad napolitana parece convertirse en un paraíso de tintes casi mitológicos.



Fig. 33: *Nápoles*, finales del s. XIX. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP - 41; anexo II]

Una segunda coartada también se desenvuelve en la imagen: la etnográfica. En lugar de recrear un mundo de localización nebulosa, Plüschow, en su apología napolitana particular, ha tomado un instante escenificado (pero instante al fin y al cabo) de la Nápoles finisecular y de sus jóvenes habitantes. Sin una localización definida pero centrado en elaborar una coartada arcádica de corte naturalista, el fotógrafo realizó también una serie de instantáneas en entornos naturales⁴⁰. Concentrado principalmente en el tema del paisaje arcádico, éste podía funcionar como catalizador del que emergían referencias de índole poética, literaria y pictórica. Todas ellas afianzaban la ficción de una *Arcadia* o *Edad de Oro* perdida en el tiempo. La vida en dicho lugar, totalmente edénico y natural, es narrada como desenfadada. Hasta tal punto que los pastores y las ninfas, seres de tan diferente naturaleza, convivían en perfecta paz y en perfecta desnudez. La permisividad sexual era tan sólo otro rasgo de libertad: sin embargo la idea del sexo fue

⁴⁰ Cuestión que no abordaremos ampliamente en este estudio por desbordar las limitaciones el mismo.

planteada como una manifestación inocente del emerger del deseo entre jóvenes, principalmente muchachos.



Figs. 34a y 34b: *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP - 42; anexo II] y *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP - 43; anexo II]

En otras ocasiones, como en la imagen GP - 42 por ejemplo, se emula una situación de pesca o de alerta de dos jóvenes frente a un río más allá de una sobreescenificación arcádica. En ese sentido la imagen se asemeja a las composiciones marítimas de Henry Scott Tuke, donde los muchachos se entregan a diferentes actividades lúdicas y de pesca donde cuesta discernir donde empieza el trabajo y acaba el disfrute. Los muchachos de la imagen GP - 42 parecen inclinarse lentamente hacia el borde de un riachuelo para no ser vistos. Pero, ¿de qué están desviando la atención? Puede que intenten cazar un pescado, pero no poseen instrumental de pesca alguno. Puede que intenten no hacer ruido para observar a un

pato o cualquier otro ave de río. O puede que intenten escapar a la mirada de otro joven que les busca⁴¹.

Del mismo modo en la fotografía GP – 43 se muestra a una pareja de muchachos pescando frente a un río. En ambas imágenes el tacto resulta uno de los aspectos homoeróticos predominantes, al igual que la incursión del deseo a través de unas acciones, en apariencia, desprovistas de erotismo. En la imagen GP – 42 el momento de camuflarse parece idóneo para iniciar un contacto amistoso o necesario que, dado el contexto, siempre contendrá una pulsión homoerótica. Con respecto a la imagen GP – 43 la caricia, mientras uno de los dos muchachos pesca, resulta totalmente gratuita. Por ello es muestra de afecto y de una amistad especial donde el contacto entre varones está permitido y es, incluso, idílico, platónico.

En estas dos imágenes el adolescente es siempre observado desarrollando una acción en el río. Por ello, como fotografías, parecen contener una pulsión voyeurística. Nos ofrecen la visión que bien podría tener otro muchacho o bien un hombre que por su edad ya no parecen estarle permitido dichas acciones homosociales en desnudez. Consideramos que es para éste último para quien Plüschow ha producido estas imágenes: a caballo entre fetiche sexual y nemotecnia emocional. En cualquier caso las fotografías ofrecen la visión eromenofílica del contacto homoerótico entre muchachos en la naturaleza; una imagen que podría despertar en el espectador emociones que podrían variar desde la nostalgia a la excitación. Otro detalle a remarcar, y como falla en la ficción fotográfica, observamos la marca del calcetín en el tobillo del muchacho de la derecha; en realidad estos jóvenes son modelos y se han criado en la naturaleza, pero no en una

⁴¹ Por una tradición visual homoerótica (de la que Plüschow es un contribuyente moderno) observar a dos hombres desnudos en un entorno natural generalmente remite al acto sexual. Una visión contemporánea de ello sería el *cruising*: práctica *outdoor* de encuentro sexual entre hombres que, a pesar de ser mantenida todavía en el contexto de sociedades permisivas con el deseo homosexual, es parte de la historia del colectivo. Dichas prácticas realizadas en entornos naturales (descampados, playas, parques) o en entornos urbanos de sociabilización masculina (baños públicos, duchas) se han llevado a cabo desde el más absoluto secreto y bajo códigos relaciones de visibilización. En la actualidad persiste todavía como una posibilidad de encuentro privado o como una forma más de placer.

Arcadia romántica y pacífica, sino en la estamentada Italia campesina del siglo XIX.

Abriendo el punto de vista, *En el río* (GP – 44) ofrece un mayor protagonismo al paisaje. Los jóvenes interactúan apenas en la mitad inferior de la composición. Se continúa con la idea de pareja y, al parecer, son los mismos modelos que en las anteriores imágenes, por lo que deducimos que dichas imágenes pertenecen todas a la misma sesión fotográfica. En esta ocasión los adolescentes se abandonan al placer del baño introduciendo sus cuerpos en el agua. Pero frente a las dos anteriores imágenes que se hallaban *cerradas* (toda acción se desarrollaba intrafotográficamente), *En el río* se abre la escena y da la oportunidad a un tercero (extrafotográfico). El modelo que se encuentra inclinado parece estar escuchando u observando las indicaciones del fotógrafo. Sin embargo, si podemos obviar dicho punto ficcional, el muchacho inclinado literalmente observa a alguien o algo fuera de plano. Puede ser un tercer muchacho que está dispuesto a bañarse. O puede ser que hallan sido descubiertos por ojos curiosos.





Fig. 35: *En el río*, finales del s. XIX. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP - 44; anexo II]

En *Desnudos en la naturaleza* (GP – 45) encontramos de derecha a izquierda, dispuestos de manera escalonada, a tres muchachos y un niño flautista. Como basándose en una pintura de temática báquica, Plüschow parece disponer a unos jóvenes muchachos dedicados al placer homoerótico entre música y hojas. Sin embargo una pintura tradicional al respecto tan sólo puede ser una referencia, una sugerencia. Pues en ella siempre encontraríamos una serie de acciones que se desarrollan simultáneamente en la composición. Aquí sin embargo los jóvenes (salvo el pequeño flautista) únicamente posan y se exhiben. Por ello la diferencia con las artes tradicionales y la academia artística radica en que, para la fotografía pluschowniana, el deseo hacia el efebo pudo ser el verdadero punto de arranque de la obra.



Figs. 36a y 36b: *Desnudos en la naturaleza*, finales del s. XIX. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 45; anexo II] y *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP – 46; anexo II]

Empezando por la izquierda, dos jóvenes miran fijamente al espectador mientras apoyan sus cuerpos entre sí y uno rodea con el brazo al otro; parece que no halla

ningún problema moral en el contacto corporal. La desnudez se muestra sin ningún tipo de pudor, de un modo frontal. Otro de los muchachos, el que se halla sentado sobre una roca, también provoca al espectador con su mirada y abre sus piernas ofreciendo visualmente su genitalidad. Como elemento enigmático se encuentra el niño que toca la flauta, habitando el mismo espacio que los muchachos de mayor edad. Se genera cierta contraposición entre la inocencia encarnada por el infante y la sexualidad ya desbordante de los adolescentes: el juego de dicha dicotomía nos lleva a pensar en la propia pedagogía pederástica erasta-erómenos practicada con muchachos de menor edad. Una convivencia pacífica, inocente y en todo caso mitológica podría definir una coartada arcádica para representar visualmente un deseo explícitamente pederástico a través de la combinación de cuerpos dispares. Podríamos leer un poco más allá y observar incluso que tocar la flauta puede remitir al acto de la felación; práctica que fue llevada a cabo en ciertas culturas primitivas como un medio para alcanzar la masculinidad adulta normativa a través de una homosexualidad ritualizada⁴².

En la misma línea, la imagen GP – 46 vuelve a aglutinar jóvenes adolescentes y un niño. Sin embargo aquí podemos apreciar que la fisonomía del niño podría indicar que se trata de un enano: declarándose en parte cierta coartada etnográfica a través del registro pluschowniano de cuerpos excesivos para los cánones de belleza clásica. De nuevo tenemos a una serie de muchachos que no hacen nada en particular más que posar mediante ademanes de corte academicista y tocar la flauta (dos de ellos). Vuelve a surgir por tanto el tema mitológico, la referencia a una esfera mítica donde convivían campesinos apacibles con seres sobrenaturales; y

⁴² Como las prácticas seminales de los Sambias, tribu de Papúa Nueva Guinea, descritas por el antropólogo Gilbert Herdt. Como parte de una serie de ritos que persiguen expulsar toda contaminación *femenina* del cuerpo preadolescente del niño e inocularle el poder *masculino*, en esta tribu se procedía a una *homosexualidad ritualizada* donde los muchachos aspirantes a hombres debían realizar diariamente felaciones a los jóvenes adolescentes e ingerir su semen. Sobre la edad de los quince años los jóvenes feladores pasaban a ofrecer su pene y su semen a los *señoritos* aspirantes (tal y como los describe Herdt). Dichas prácticas cesaban para el muchacho en el momento en el que su esposa comenzaba a menstruar y ya sólo podía llevar una vida sexual heterosexual; pese a lo paradójico de la pedagogía homosexual previa (Herdt, 1999).

donde existía la posibilidad del placer compartido entre faunos, silenos y pastores arcádicos.

Las Tres Gracias (GP – 48) es una fotografía compuesta por tres muchachos que apela a las diferentes representaciones artísticas que existían sobre el tema previamente a la obra de Plüschow y que, además de tener un trasfondo mitológico, remitía generalmente a nociones de belleza femenina. Ya observamos que Wilhelm von Gloeden utilizó dicho tema aunque sin hacerlo explícito a través del título; un ejemplo de ello lo tenemos en *Tres chicos en un banco* (WVG – 77) o especialmente en *Tres jóvenes* (WVG – 78). En el caso de la versión de Guglielmo Plüschow, el título sí que es el mismo y con ello hace uso, en primera instancia, de la coartada arcádica de influencia academicista y de referencia al arte. El hecho de que se titule *Las Tres Gracias*, en femenino, nos plantea la cuestión de que Plüschow deseaba que el espectador leyera dicha contradicción y observara que, sin lugar a dudas, son tres muchachos encarnando el papel de *gracias*. Con ello el aspecto performativo y la noción escénica del género sale a relucir; quizás el título no sea sino un guiño *camp* a la nominación femenina entre colectivos homosexuales y con ello un rasgo identificador. O quizás se extrapola literalmente un tema aceptado y perpetuado en la Academia para así apoyar la coartada arcádica y camuflar el trabajo como un mero estudio de cuerpos.



Fig. 37: *Las Tres Gracias*, finales del s. XIX. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP - 48; anexo II]

El tema de *Las Tres Gracias* generalmente fue utilizado para hacer referencia a la jovialidad, la alegría y la belleza⁴³. Los ideales de belleza de un momento han sido captados a través de un tema *atemporal* como éste; por ello Plüschow no deja de ser menos y ofrece una visión del idealizado efebo en el entorno eromenofílico helenista: un contexto específico y político. Dicha belleza, muy distante de la belleza *femenina* aportada por Rubens en su versión, muestra a tres imberbes muchachos (salvo por cierto vello en las piernas y en las ingles), lánguidos y delgados. Sus cuerpos se disponen a la usanza academicista y/o estatuaria; parecen extraídos de una escultura clásica o de una pintura renacentista. Entre ellos no se da una comunicación real, sino que cada uno de ellos parece desarrollar su propio papel estético y enfocar el deseo a lo largo de la composición fotográfica: alguno a través de su torso marcado, otro a través de sus caderas, su culo o sus genitales. Dichos ademanes forzados (sobretudo en el personaje de la izquierda) dotan a los jóvenes de un amaneramiento que encaja con el título en femenino.

Podríamos observar de nuevo una referencia a *Las Tres Gracias* en *Tres muchachos desnudos* (GP – 49) aunque la disposición de los cuerpos no parece indicarlo. Existe interrelación entre los muchachos, parecen estar entretenidos charlando (y sin embargo se trata de una pose academicista). A través de dicha disposición observamos que las *gracias* siempre deberán ubicarse del modo en el que mejor plasmen su belleza a ojos de su autor. En esta ocasión existe *aire* entre los cuerpos; conforman una escena más dispersa sin la combinación y la cercanía corporal.

⁴³ Especialmente esta última puede verse reflejada a través de lo considerado bello durante la época, pudiendo este tema funcionar como sensor topográfico de lo bello en momentos determinados.



Fig. 38: *Tres muchachos desnudos*, 1890
 – 1900. Guglielmo Plüschow / [GP
 – 49; anexo II]

Observamos que en la imagen aparecen dos modelos que han aparecido en alguna imagen de Wilhelm von Gloeden. Según la fuente del archivo de esta imagen está realizada en la terraza de Guglielmo Plüschow en Posillipo (Nápoles). Con ello no pretendemos demostrar que esta imagen pertenezca a Plüschow sino hacernos eco de los grandes equívocos que han asignado parte de la producción de este fotógrafo a su primo Gloeden y de la confusión de autoría que se ha generado a largo plazo. Al parecer Wilhelm von Gloeden fue a visitar a su primo en su casa de Nápoles y es allí donde comenzó a desarrollar una obra fotográfica más personal (tras incursiones en paisajes y temas más costumbristas). Resulta probable que en ese momento compartieran espacio e incluso modelos; por ello es principalmente en las imágenes realizadas en Nápoles donde más equívocos suelen encontrarse al respecto.

4.2.3.3. Escenarios arqueológicos clásicos en la obra fotográfica de Guglielmo Plüschow:

Al igual que su primo, Guglielmo Plüschow elaboró también obras donde la escena se fundamenta en una suerte de emulación de la vida cotidiana clásica. Fue precisamente en las fotografías de grupos donde, tanto Gloeden como Plüschow, pusieron al parecer más ahínco a la hora de escenificar la coartada arcádica a través de la vestimenta. Un plano general y una visión más amplia parecían ser también la excusa para situar a dichos muchachos en entornos arqueológico clásicos. Tal es el caso de *Pompeya* (GP – 49). Un plano general recoge dicho espacio y a cuatro muchachos interactuando en él; la escena, dado que no existe una insistencia en la pose frente a la cámara, pretende dar el aspecto de ser un momento cualquiera en la vida cotidiana de unos romanos en la antigüedad.

Encontramos una contraposición entre dos figuras vestidas en primer plano y dos figuras desnudas en segundo plano, más al fondo de la escena. Uno de los muchachos vestidos parece andar tranquilamente sin afectarle lo que sucede a su alrededor. Otro de los muchachos se halla detenido y observando a los dos muchachos desnudos del fondo. Éstos, de espaldas, permiten la visión de sus traseros y parecen hallarse en movimiento; sin embargo dicho movimiento resulta peculiar en el excesivo cruce de las piernas y en el paralelismo postural entre ambos dos. Sin embargo encontramos que el enigma fotográfico de esta obra se sitúa en la mirada del muchacho vestido, que ha girado su cuerpo para observar a los muchachos; dirigiendo con ello la mirada del espectador.



Figs. 39a y 39b: *Pompeya*, finales del s. XIX. Guglielmo Plüschow / [GP - 50; anexo II] y *La tumba de Pompeya*, finales del s. XIX. Guglielmo Plüschow / [GP - 51; anexo II]

Con ello se abren diversas posibilidades de lectura visual: por ejemplo que el muchacho que observa se halla sorprendido ante la desnudez de los jóvenes, cosa que resulta más bien improbable dado el culto a la desnudez clásica revisitada por Plüschow y asumida como un hecho constituyente de la civilización antigua. Puede que a través de dicha mirada y del contraste en la vestimenta, Plüschow quiera establecer una dicotomía clasista entre nobles y esclavos. Otra posibilidad, la cual resulta más probable en el contexto en el que fue realizada, es que el muchacho fija su atención y su deseo sobre los cuerpos desnudos de los adolescentes. Dada que es

la figura más cercana al objetivo es sencillo que, a través de ella, se produzca cierta escoptofilia narcisista y que el proceso de identificación nos indique hacia donde debemos observar.

Pompeya le sirve al fotógrafo como excusa para trabajar una escena cotidiana. Encontramos una coartada arcádica elaborada (a través del escenario, de la vestimenta y de la disposición de los cuerpos) e incluso cierta coartada etnográfica a través de la idea de falso documento, recreando una posible escena cualquiera en la Pompeya antigua. Mediante dichas coartadas Plüschow parece filtrar los deseos pederástico y homosexual.

Otra imagen ambientada en Pompeya y realizada sobre sus ruinas es *La tumba de Pompeya* (GP – 51). Tres muchachos y un niño ocupan la escena y tan sólo uno está vestido mientras toca un instrumento musical de viento. Obsevamos coincidencias con la anterior fotografía (un escenario arqueológico clásico, el uso de *atrezzo* y el desarrollo de actividades), sin embargo ésta parecer tener una mayor carga escénica. Los modelos están deliberadamente dispuestos: el de la izquierda con un contraposto y el estiramiento de una pierna que parece favorecer la condensación del deseo escoptofílico sobre su cuerpo. El niño se halla sobre la bancada con una pierna apoyada y los brazos sobre su cabeza. El otro muchacho desnudo parece escuchar relajadamente la música del joven vestido. Éste también adopta una posición de contraposto, estirando una pierna y mirando hacia el cielo mientras lleva a sus labios algún tipo de flatua o instrumento de viento.



Fig. 40: *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP – 52; anexo II]

Plüschow parece estar recreando un momento de júbilo musical y celebración de la desnudez, al igual que en la imagen GP – 52. Sin embargo en esta última, en lugar de utilizar un escenario arqueológico como telón de fondo lleva a los muchachos a una terraza y ubica como elemento la clásica piel de leopardo. Cuatro muchachos, tres de ellos dispuestos de manera similar al tema de *Las Tres Gracias*, interactúan entre ellos (dos de ellos bailan cogidos de las manos). El tercero también apoya su brazo sobre ellos y agita una pandereta. Y otro de los muchachos, fuera del conjunto, se halla sentado y tocando un pandero. Estos instrumentos de percusión se pueden asociar tanto a Dioniso, a sus celebraciones orgiásticas y agrarias como a la titánida Rea, diosa de la fertilidad o Gran Madre. Pero por la iconografía propia del autor es más probable asociarlo al primero. Las asociaciones con la mitología clásica y su iconografía parecen servirle a Plüschow también en este caso para celebrar la desnudez, el cuerpo lampiño del adolescente y el deseo eromenofílico fijado en el muchacho. Un grupo de muchachos entregados a la música y al contacto corporal, puede ser relacionado con los silenos o sátiros⁴⁴, cortejo de Dioniso.

⁴⁴ Símbolos del apetito sexual y de la promiscuidad.

Para finalizar con el estudio visual de la obra de Guglielmo Plüschow comentaremos la imagen GP – 53, *Et in Arcadia Ego*, donde cuatro muchachos se disponen en la terraza articulando una escena arcádica de veneración. Dos muchachos flanquean una suerte de trono donde se asienta un muchacho vestido con toga blanca y cuya mano es besada por un adolescente desnudo.

Todo en la imagen podría indicarnos que se trata de la recreación específica de la escena de cualquier narración. La exuberancia floral, las togas, las espartanas o las cintas en el pelo constituyen elementos puestos al servicio del fotógrafo para transmitir un deseo específico: según la fuente del archivo, el joven recostado y venerado es Vincenzo Galdi u otro muchacho. El discípulo, modelo y posible amante de Plüschow asume en esta imagen el arquetipo del efebo erómenos venerado, de dios o de emperador.



Fig. 41: *Et in Arcadia Ego*, Guglielmo Plüschow / [GP – 53; anexo II]

Lo que podría ser el extracto de una novela clásica de pleitesía hacia el príncipe, se convierte en una apología al amor adolescente y a la belleza corporal. Salvo el muchacho central, sus portadores se hallan vestidos pero mostrando parte de su torso adolescente. El rasgo más importante lo aporta el muchacho que se arrodilla desnudo, rozándose con la pierna del supuesto Galdi y besando su mano. De semiperfil, nos ofrece una volumetría contrastada del cuerpo, la visión del trasero y la insinuación de su genitalidad a través de la sombra de sus muslos. Su postura arrodillada nos hace remitir a una actitud sumisa y receptiva; incluso de esclavitud. Con todo ello, el deseo en *Et in Arcadia Ego* resulta ser el motor principal que construye una imagen llena de coartadas, tal y como se desarrollan la gran mayoría de las imágenes de la tríada de fotográficos estudiados.

Como hemos visto a lo largo del presente apartado Guglielmo Plüschow, al igual que Wilhelm von Gloeden, tuvo que recurrir a la escenificación de una coartada arcádica y etnográfica (tal y como hemos visto en el estudio visual de su trabajo) para la expresión de un deseo homoerótico y pederástico de corte eromenofílico. Recurrió a iconografías mitológicas, musicales, escenas en ruinas arqueológicas y demás temas visuales para la elaboración de las mismas; de este modo el deseo podía circular intra y extrafotográficamente sin generar una repudia (inmediata) por parte del orden heteronormativo. Si bien sus composiciones resultaban más descuidadas que las de su primo, lo que da a pensar que tenía mucho más interés en explicitar unos cuerpos concretos más que construir una escena; lo cual parece confirmarse por cuerpos que enfatizaban posturas eróticas y que buscaban el contacto entre sí más allá de lo lícito.

Con respecto a la relación profesional que pudieron mantener Plüschow y Gloeden y más allá de que Gloeden compartiera y aprendiera de Plüschow⁴⁵, fue Gloeden quien acabó convirtiéndose para la historia del arte en el máximo representante europeo de la fotografía homoerótica esteticista de finales de siglo XIX y principios

⁴⁵ El cual ya tenía un éxito confirmado y una clientela para cuando Gloeden comenzó a realizar sus trabajos.

del XIX⁴⁶. Las razones de dicho ascenso por parte de Gloeden no están del todo claras y podrían atender, en cambio, a motivaciones diversas: la versión oficial nos suele decir que la obra de Gloeden superó a la de Plüschow. Dicha superación, dado que los temas eran prácticamente los mismos, debemos supeditarla a esferas técnicas y/o formales, sobretodo a cuestiones compositivas. Si bien es cierto que las escenas están mayormente cuidadas, compuestas y las posturas de los cuerpos contienen un estudio mayor en las imágenes de Gloeden que en las de Plüschow. Es decir, sus imágenes se ajustan más al academicismo pictórico y a la estatuaria clásica, parten más directamente de un clasicismo académico que del propio modelo. Se observa por el contrario en Plüschow y en lo que a los tratamientos de los cuerpos se refiere, mayor extrañeza en su disposición, posturas incómodas y retorcimientos⁴⁷.

Un tanto en contra para la obra de Plüschow resultó ser la explicitación de sus planteamientos, una exhibición más *lasciva* de los cuerpos en comparación a Gloeden. Nicole Canet, directora de la Galerie Au Bonheur du Jour (París) que trabaja con la obra de los tres fotógrafos abordados en la presente investigación, dice al respecto de Plüschow que “sus fotografías están compuestas, elaboradas, pero parecen más directas que las de su primo en las miradas, en la lascivia y alguna vez en la provocación” (Canet, 2008: 6)⁴⁸.

Como se ha observado en el archivo visual de su obra, por lo general los cuerpos de Plüschow se encuentran entre sí con mayor facilidad que los de Gloeden⁴⁹ y, en cualquier caso, el contacto parece estar mayormente sexualizado:

⁴⁶ Y por tanto en un supuesto pionero para la elaboración de una iconografía homoerótica y pederástica en la fotografía de finales del siglo XIX y principios del XX.

⁴⁷ Otra posibilidad, que nada tiene que ver con la técnica, es la importancia de la figura de Pancrazio Bucini, su asistente, en lo que a la visibilidad de la obra de Gloeden se refiere. Tras el incautamiento y destrucción de gran número de imágenes del fotógrafo por parte del régimen fascista, la obra restante fue cuidada por Bucini y ello dio pie a que, posteriormente, dicha obra comenzara a circular y a ganar visibilidad.

⁴⁸ (T. de los A.)

⁴⁹ Por ejemplo la famosa obra *El beso* (GP – 6) donde los modelos Vincenzo Galdi y Edoardo se encuentran con un beso o en *Muchachos abrazados* (GP – 34), donde se cierto rozamiento genital.

Las imágenes de Plüschow poseen una inmediatez deliberada, una crudeza, un realismo que Gloeden evita. Mientras los trabajos de Gloeden presentan un aspecto artístico-experimental más marcado y se inspiran en las tendencias artísticas de su época, la obra de Plüschow aparece claramente distinta, tanto en el estilo como en el contenido. Aunque los modelos de Gloeden fueran, en general, ligeramente más jóvenes, parecía preferir a los chicos musculosos o entrados en carne; los modelos de Plüschow tienden a ser más flacos. Además el barón creyó que los jóvenes latinos tenían que ser de piel oscura, y dado que muchos chicos sicilianos eran en realidad relativamente pálidos, él a menudo les pintó el cuerpo con un líquido oscuro antes de fotografiarlos [...] Los modelos de Plüschow, al revés, tuvieron la palidez de los chicos proletarios y ciudadanos que pasaron gran parte del su tiempo en recintos cerrados propios de la gran ciudad que era Roma. El hecho que en sus fotos aparezcan chicos mostrando penes semierectos, demuestra que el efecto erótico fue buscado conscientemente por el fotógrafo (Dall'Orto, 1997)⁵⁰.

A través de la particularidad del deseo escenificado por Guglielmo Plüschow, el fotógrafo puso en funcionamiento a través de diversos temas las dos coartadas arcádica y etnográfica; con ello delimitaba una iconografía fotográfica para la expresión de un deseo homoerótico y pederástico a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Según apunta Giovanni Dall'Orto y de acuerdo a nuestro estudio visual, Plüschow utilizó las mismas coartadas y temas que Gloeden para elaborar una iconografía eromenofílica que permitiese la visibilización del muchacho. Si bien se ven ciertas peculiaridades que hacen específica su producción y que nos permiten rastrear la idiosincrasia de un deseo pluschowniano. La potencialidad visual y lo subversivo de sus planteamientos pudo ser, como observamos en el siguiente capítulo, confirmada por Vincenzo Galdi; posible erómenos y confirmado erasta fotográfico.

⁵⁰ (T. de los A.)





4.3. Vincenzo Galdi
/ Estudio visual



Fig. 1: *Autoretrato*, hacia 1896. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG – I; anexo III]

Una vez acotados en el presente capítulo los estudios visuales de las producciones fotográficas de Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow, definimos el modo en el que éstos pudieron utilizar dos coartadas (arcádica y etnográfica) con el objetivo de delimitar visualmente unos placeres homosexuales y pederásticos, representando al muchacho adolescente desnudo en la fotografía de finales del siglo XIX y principios del XX. Manteniendo la misma estructura metodológica abordaremos ahora el estudio visual de la obra de Vincenzo Galdi. Partiremos anotando algunos puntos biográficos del autor, para continuar con el modo en el que pudo definir una iconografía eromenofílica a partir de coartadas arcádicas y etnográficas. Éstas mismas coartadas ya fueron matizadas dentro de la producción fotográfica de Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow; y anotadas previamente a partir de diferentes autores estudios en los contextos germano, británico e italiano. También abordaremos el modo en el que se delimitaron los placeres pederástico y homoerótico dentro de sus instantáneas.

Tal y como hicimos anterioremente, desglosaremos cada punto en varios subpuntos de acuerdo a las iconografías, temas y procedimientos que definen las propias coartadas y también la propia visualidad de los placeres homosexuales y pederásticos. Tal y como pasaba con Gloeden y Plüschow, la obra de Galdi parece ser partícipe de varias de estos temas y estrategias en el marco de un deseo eromenofílico; por ello, y para favorecer la claridad, las imágenes serán analizadas preponderando un tema sobre otro a pesar de que las imágenes constituyan más bien un entrecruzamiento y diálogo de temas.

Recordamos aquí que no vamos a realizar un archivo visual exhaustivo de toda la obra de Vincenzo Galdi puesto que desbordaría los límites de nuestra investigación; la cual se encuentra destinada a responder a la hipótesis de si se dio la creación de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX. De tal modo las imágenes expuestas serán tratadas de un modo utilitario. Igualmente un rasgo

común a los tres autores en lo que a su estudio se refiere, es la problematización que genera el desconocimiento y la ocultación de una parte considerable de sus producciones; dado que éstas se movieron en un mercado generalmente minoritario y cerrado.



4.3.1. Biografía de Vincenzo Galdi

Poco, o prácticamente nada sabemos de Vincenzo Galdi, de sus orígenes, del ambiente familiar en el que se crió, de su clase social o de su educación. Sin embargo, y a través de una mirada contextual, podríamos realizar una proyección posible de cual fue el origen de este joven autor¹. Galdi nació en Nápoles en 1871. Al parecer fue en Roma donde tomó su primer contacto profesional con la fotografía. Allí Guglielmo Plüschow había establecido su estudio en la Via Sardegna, 34 y Galdi pasó a formar parte de su equipo de modelos habituales. Para Nicole Canet fue, de hecho, su primer modelo (2011: 11). Dicha cuestión nos lleva a pensar que la clase social de Vincenzo Galdi no debía ser muy acomodada por requerir el propio muchacho de una paga obtenida a través de los servicios de modelo. Y en el caso de que Vincenzo Galdi procediera de una familia aristócrata o burguesa si requería de dicha remuneración es probable que no mantuviera buenas relaciones con ella. Es sabido, o al menos tenemos mayor constancia de ello que, en el caso de Wilhelm von Gloeden, éste constituía una eventual pero valorada fuente de ingresos para las familias campesinas y sin muchos recursos de la población de Taormina. Teniendo en cuenta la similitud entre Gloeden y Plüschow no sería de extrañar que éste último trabajara con modelos sin grandes recursos económicos, pero en Roma.

No sabemos si esto sucedió antes de que fuera su modelo o se trató más bien de un hecho coincidente, pero Vincenzo Galdi fue el asistente de estudio de Guglielmo Plüschow. De este modo es como el joven Galdi desarrolló sus aptitudes y aprendió las técnicas fotográficas para, muy pronto, fundar su propio negocio y realizar una obra personal.

Otra posibilidad de relación con Plüschow es que hubieran sido amantes. Sabemos que Vincenzo Galdi nace en Nápoles en 1871, pero hasta aproximadamente 1890

¹ De un modo similar a como lo hicimos en el caso de Guglielmo Plüschow.

(fecha en la Plüschow toma algún retrato de Galdi) no sabemos nada de la experiencia vital del joven italiano. A los dieciocho o diecinueve años, Galdi ya se encontraba con Plüschow en Roma siendo bien su modelo y asistente o bien su modelo, asistente y también amante. Cualesquiera de las figuras que encarnase, Galdi se encontraba en Roma; sin embargo la motivación que le llevó a dicha ciudad todavía resulta ser un enigma y únicamente podemos establecer hipótesis al respecto.

El hecho de que Guglielmo Plüschow tuviera su primer taller en Nápoles, ciudad natal de Vincenzo Galdi, hace pensar que el joven ya comenzó a trabajar allí, siendo todavía un adolescente, con el fotógrafo. Dado que no hay constancia del motivo por el cual Galdi se trasladó a Roma (resulta un tanto improbable que, dada su juventud, fuera él mismo quién emprendiera dicho viaje) y la evidencia de que pudiera ser su primer modelo en la ciudad pontificia, nos lleva al planteamiento de que fue el propio Plüschow quien se llevó a Roma. Es decir, puede que fuera su primer modelo en Roma porque Galdi ya se fue a Roma con Plüschow. Ante la posibilidad de obtener un sueldo como modelo, aprender un oficio relativamente nuevo y estando bajo la tutela de un noble alemán, no resulta descabellado que fuera la propia familia Galdi, dado el contexto italiano decimonónico un tanto paupérrimo, quien accediese a tal *secuestro* filial².

Casado con Virgini Guglielmi, tras ejercer de modelo y habiendo aprendido el uso de cámaras, procedimientos de iluminación, montaje de escenografías, etc., Vincenzo Galdi montó su propio estudio fotográfico en Roma a unas cuantas casas del taller de Plüschow, su mentor³. Allí comenzó a trabajar a finales del siglo XIX⁴, es decir, que produjo obra al mismo tiempo que Plüschow y que Gloeden, siendo contemporáneo de los mismos. Tras unos años de formación y ejerciendo como

² Aún cuando la relación que pudiera unir a Galdi con Plüschow fuera más que profesional y pudiera escapar a la heteronormatividad y a la lógica adulto-menor.

³ En la Via Sardegna, 55.

⁴ La fotografía de Galdi con la datación más antigua que hemos observado es de 1896; precisamente un autorretrato.

modelo, comenzó a trabajar inmediatamente dentro de parámetros formales y conceptuales similares a los de los otros dos fotógrafos; como por ejemplo en la utilización de la técnica de la albúmina o la no manipulación, de corte pictorialista, en el positivado de la imagen.

Podríamos ver en Galdi cierta evolución a través del estudio cronológico de su obra: a pesar de la imprecisión que tenemos con respecto a las fechas de ejecución, es a través de la pérdida de elementos escenográficos, vestuario y elementos iconográficos que puedan recrear escenas de tipo arcádico como podemos rastrear ciertos cambios. Las imágenes se fueron convirtiendo en meros estudios, más o menos académicos, del cuerpo desnudo adolescente (conforme se fueron desprendiendo del discurso fotográfico elementos auxiliares al cuerpo). En ciertas imágenes del autor, queda el sustrato de la estética clasicista a través de la presencia de esculturas clásicas dispuestas de un modo decorativo en la escena. En otras imágenes Galdi investiga, más allá de atrezzo y fondo, los rostros de los modelos, produciendo también varios retratos. Ello denota la pérdida de interés por un escenario y el enaltecimiento del cuerpo y su pose.

Se observa asimismo que Galdi pudo tener cierto interés en un comienzo por las fotografías de grupos o parejas en ruinas o en espacios naturales, imágenes donde los muchachos interactúan y sobretodo donde se disparan los dispositivos del deseo, el contacto y la mirada homoerótica⁵. A Galdi parece no interesarle tanto la escena como el propio modelo y por ello, quizás, fue de los tres el fotógrafo que dio el salto del erotismo a la pornografía. Otro de los rasgos que nos hacen pensar que Galdi ya no necesitó de la coartada arcádica es la importancia de la genitalidad como generadora de lo compositivo en sus trabajos. Pocas escenas galdianas podemos encontrar en las que no veamos la prominencia del pene y los testículos. Si prestamos atención se observa que, a pesar de que la genitalidad también deviene

⁵ Véase por ejemplo las imágenes *Jóvenes muchachos con espartanas* (VG – 11) donde la escenificación arcádica queda relegada, en los cuerpos, únicamente a unas sandalias y como mucho a una toga que deja entrever los testículos del modelo.

centro compositivo en numerosas imágenes de Gloeden y de Plüschow, en las obras de Galdi existe una diferencia: la erección. Al parecer debía de proponer a sus modelos que se excitaran o llevaran a cabo tocamientos para la toma de las instantáneas. Conforme Gloeden y Plüschow, de un generación anterior, parecían insinuar, Galdi con más frecuencia mostraba al muchacho con un descaro mayor.

Prueba del gusto de Galdi por los grandes miembros es la continua aparición en su obra de uno de sus modelos. Apodado posteriormente como *Il Serpente*⁶ en honor a su gran miembro, este joven muchacho aparecía ya en las primeras escenas de tipo arcádico realizadas por Vincenzo Galdi y tiene la particularidad de combinar una dulzura de rasgos faciales y corporales muy infantiles (como venía siendo habitual en las obras de Gloeden y Plüschow), pero con un miembro que lo sexualiza y lo convierte en un objeto de deseo visual para el gusto eromenofílico. En diferentes instantáneas del autor se le ve posando, vestido a la usanza griega, con varios compañeros, masturbándose e incluso llevando a cabo diferentes prácticas sexuales con otros modelos. Si lo comparamos con *Il Moro* y su relación con Wilhelm von Gloeden o con el mismo Galdi en su relación con Guglielmo Plüschow, este personaje pudo encarnar al modelo que traspasa la barrera de la cámara: convirtiéndose en un modelo habitual, en su posible asistente o en su amante.

Según una fuente oral anónima cercana a la vida de Vincenzo Galdi, pero sin poder aportar una afirmación al respecto, el fotógrafo pudo regentar un burdel masculino durante su vida. Dicha fuente oral nos habla del secreto, al parecer conocido por allegados a la vida de Galdi, de que dicho fotógrafo poseía un local muy cerca de su estudio fotográfico en Roma. Si dicha hipótesis fuera cierta, un burdel le habría posibilitado a Galdi dos espacios y dos líneas de trabajo diferentes: de un lado la terraza de su casa o exteriores, donde podía escenificar con mayor facilidad un entorno arcádico y, de otro lado, las habitaciones interiores donde podría escenificar prácticas sexuales con mayor comodidad y discreción. Esta

⁶ Del cual no hemos obtenido nombre y apellidos; tan sólo su apodo.

probabilidad le suma coherencia al hecho de que obtuviera el permiso de tantos modelos diferentes para la puesta en escena de prácticas homosexuales: los chicos que pudiera tener a su cargo bien podrían ser los protagonistas de sus fotografías. Asimismo, el hecho de que veamos crecer a *Il Serpente* en las imágenes galdianas y llevar a cabo todo tipo de prácticas sexuales con otros muchachos, puede encajar con la posibilidad de que se tratase de un pequeño chaperero a cargo de Galdi. Otra opción es que simplemente fuera un modelo dispuesto a ello por dinero o por placer.

Dentro de la obra fotográfica de Vincenzo Galdi se volvió a repetir una vez más el modelo pedagógico masculino que tanto hemos observado dentro del contexto histórico finisecular donde se da una relación intelectual, clasista o sexual entre un adulto (maestro, fotógrafo y/o amante) y un menor (aprendiz, modelo y/o amado). Dicha dicotomía parecía plantear dispositivos de poder donde ambos agentes se retroalimentan, necesitan el uno del otro para que dicha relación se mantenga. En este sentido, la aparición continuada de un modelo en la obra de éstos fotógrafos, tal es el caso de *Il Serpente* o *Il Moro*, aporta una ampliación subjetiva en lo que a la datación de las fotografías se refiere. Si bien dichas puntualizaciones siempre fueron *a priori* y no ofrecen datos exactos, sí que aportan la posibilidad de hacer un seguimiento a través de la modificación en los rasgos de los adolescentes. Por ejemplo en el caso de Galdi podemos, gracias a esta variante, observar que sus imágenes pornográficas son las últimas que realizó dentro del conjunto de obras conocidas, pues el modelo pasa de ser nada más que un muchacho a convertirse en un adulto joven. Dicho dato es comprobable tan sólo a través de la comparación de los rasgos faciales y corporales, puesto que las dataciones de sus obras no siempre resultan exactas.

Otra apreciación posible al respecto de los cuerpos en la fotografía de Galdi es que, al contrario que sus precursores, a éste no parecía interesarle tanto esa franja de edad entre la adolescencia y la infancia. Raramente fotografió modelos

preadolescentes, sino que se decantó más bien por muchachos un tanto más formados, jóvenes y con una sexualidad más explícita y desarrollada.

Un hecho a remarcar en la obra global de Vincenzo Galdi es la utilización de mujeres en sus imágenes, algo que ya que su homónimo Gloeden hacía y, en menor grado, Plüschow. Puede que se debiera quizás un lastre de las tendencias arcádicas, auna predilección personal, como parte de encargos o quizás como un disimulo heterosexual a la lógica eromenofílica de sus imágenes. Probablemente dichas fotografías fueron tomadas al principio o en el ecuador de la carrera artística de Galdi, pues no tardó en dedicarse fotográficamente por entero a los hombres y a las prácticas homosexuales.

Entre 1900 y 1905 Vincenzo Galdi, al igual que Plüschow y Gloeden, también hizo su particular Grand Tour por el Mediterráneo. Argelia fue su destino, podría darse la posibilidad de que realizara dicho viaje en compañía de Plüschow. En las imágenes argelinas se observa como se mantiene una de las características de la obra de Galdi: el interés del cuerpo frente el desasimiento en las escenografías. En este caso al fotógrafo parecía interesarle ante todo el cuerpo adolescente del árabe y su especificidad: el color (que en muchos casos roza la negritud), el cabello oscuro y rizado o la particularidad de los penes árabes circuncidados. También encontramos algunas imágenes con una fuerte escenificación folclórica, quizás en busca del árabe *estereotipado*, a través de la utilización de elementos como turbantes, togas, sables y flores, convirtiéndose la composición en una suerte de bodegón humano; lo que hemos convenido en llamar coartada etnográfica.

Las imágenes de Galdi, a pesar de que con frecuencia se realizaron en la terraza de su casa, no respiran la espacialidad de Gloeden, por ejemplo. Su objetivo se centra más en los cuerpos y en la *pequeña escena* que en un fondo o paisaje como elemento escenográfico de la fotografía. Prueba de ello es que pasó a hacer las imágenes en interior; frente a la habitualidad gloediana y pluschowiana de tomar las imágenes

en exteriores. La luz dura del sol, los accesorios vegetales y cualquier otro elemento natural pasó por tanto a segundo plano; a Galdi ya no le interesó tanto la escenificación como recrear prácticas sexuales en una obra de orden masturbatorio. Eso, sumado a algunas hojas de portfolio que se conservan y que al parecer el propio Galdi utilizaba como carta de producto, nos induce a pensar en un posible negocio de pornografía homosexual fotográfica a cargo del autor.

Esta obra pornográfica tardía de Galdi al parecer le ocasionó algún que otro contratiempo con la ley. En uno de los procesos judiciales contra su maestro Plüschow, Galdi fue considerado cómplice. No tenemos constancia de si tuvo que cumplir con algún tipo de pena o multa, pero con probabilidad le hizo ser cauto con su producción, ocultarla o abandonarla. Como todas las imágenes pornográficas de la época, Galdi tuvo que distribuir su producción más pornográfica probablemente en la clandestinidad de ciertos círculos homosexuales.

Vincenzo Galdi resulta ser la figura más desconocida de la tríada de fotógrafos arcádicos de la Italia de fines del XIX y principios del XX. Sin embargo, y a través de la observación de su obra, comprobamos que vista en conjunto viene a representar el propio decadentismo de la fotografía homoerótica con coartada arcádica. Su trabajo, mutante, parece definir el fin de una moda, una tendencia, para entrar en el orden de la modernidad, donde ya no interesa tanto la recreación de épocas pasadas de permisividad con el cuerpo y la sexualidad; Galdi abordaba el deseo desde la escenificación que requiere el propio medio fotográfico, pero desde la aceptación plena del presente. Su trabajo evolucionó abandonando elementos de referencia histórica y mitológica para entrar en el orden de la mera interacción de los cuerpos y el deseo. Quizás por esta cuestión el propio *Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction* de la Universidad de Indiana, autor del famoso estudio Kinsey realizado en la década de los años cincuenta, se interesó por la adquisición de algunas de las imágenes pornográficas o eróticas de Galdi.

Pocos datos poseemos de lo que le sucedió a Galdi tras el proceso judicial de Guglielmo Plüschow. Algunas fuentes comentan que regentó hasta la década de los cincuenta una galería de arte, la Galleria Galdi, en la Via del Babuino de Roma. De su final poco sabemos, salvo que falleció el 23 de diciembre de 1961.

Personaje esquivo y generalmente a la sombra de sus predecesores, la vida y la obra de Vincenzo Galdi todavía plantea incógnitas. Muchas de ellas tan sólo pueden ser despejadas a través de referencias; tales como la carta que escribió en 1896 Theodore F. Dwight, cliente de Plüschow, a Charles Warren Stoddard:

(...) Plüschow no estaba visible, pero me dieron la oportunidad de ver toda su colección sin, al parecer, ninguna expectativa de venta por su asistente alemán...

Mientras hablábamos, entró alguien muy guapo, de pelo negro y bigote muy italiano, bastante fuerte, ancho de hombros, tal vez de veinticuatro años, que parecía ansioso por hacerse notar y que actuó como anfitrión. Luego me enteré de que era Vincenzo Galdi, el modelo de muchas de nuestras fotografías.

Posó para los que estábamos sentados junto a la pared, con una banda alrededor de la cabeza y con Edoardo, el joven más hermoso, que también aparecía en una infinidad de fotografías. Luego le dije que yo lo conocía desde la planta de los pies hasta la parte superior de su cabeza y de inmediato se volvió más hablador, mostrándome todas sus poses favoritas (Dwight [1896] citado por Dall'Orto [2014])⁷.



⁷ (T. de los A.)

4.3.2. Definición de una iconografía eromenofílica a través de las coartadas arcádica y etnográfica en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi

Vincenzo Galdi es el último de la tríada de fotógrafos de nuestro estudio. Su trabajo, de acuerdo a la especificidad de representación del deseo homoerótico y pederástico, parece aportar como veremos mayor claridad a la hipótesis de si se dio la creación de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX. Si bien el presente estudio visual se desarrolla estructuralmente del mismo modo que en los anteriores apartados acerca del trabajo de Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow, observamos ciertas diferencias al respecto dada la diversidad de imágenes en la obra galdiana. Con respecto al primer apartado, abordamos tanto imágenes de *solos* como de grupos de *muchachos*. Hemos reservado por ello el segundo apartado a la delimitación del deseo eromenofílico en la especificidad de una visualidad pornográfica galdiana y en el abandono paulatino de las coartadas arcádica y etnográfica.

En la imagen VG – 1⁸ Vincenzo Galdi se autorretrata tras haber sido el modelo y asistente durante años de Guglielmo Plüschow. En dicha imagen se aprecia como el joven fotógrafo, con unos veinticinco años de edad ha asimilado las coartadas (en este caso arcádica), las estrategias y los temas legitimadoras de la desnudez desarrolladas por Plüschow y Gloeden (adornos florales, poses de inspiración en la estatuaria clásica, referencias mitológicas, etc). El joven fotógrafo decidió para la presente imagen acompañarse de abundante vegetación. Resulta destacable el protagonismo de la rosa como componente principal de la guirnalda que rodea el cuerpo del joven Galdi (símbolo, en Afrodita, de amor y sensualidad) y de la venenosa venenosa de la adelfa. Aquí lo vemos en una pose apolínea pero con atributos claramente primaverales y alusivos al amor, al romance y al despertar sexual.

⁸ Situada al comienzo del presente apartado.

Tras haber ejercido durante años como modelo y tras observar él mismo a numerosos modelos posar en el estudio de Plüschow, Vincenzo Galdi ya instalado en su estudio⁹, se autorretrata. Confluye su faceta de modelo y su faceta de fotógrafo. Aquí se le ve posar con seguridad; donde antes estaba el ayudante adolescente, más tímido, ahora se encuentra la imagen del propio artista, seguro y haciendo uso de un vocabulario fotográfico concreto. Como parte de ese vocabulario específico encontramos como Galdi sabe poner en funcionamiento diversos temas y procedimientos que permiten la visibilización de las coartadas arcádica y etnográfica.

4.3.2.1. Iconografía mitológica en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi:

Como parte de los temas empleados por Vincenzo Galdi en sus imágenes encontramos el uso de iconografías mitológicas de corte grecolatino; del mismo modo que en el caso de Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow. En *Estudio de desnudo sobre la terraza de Galdi*¹⁰ (VG – 2) la imagen se caracteriza por mostrar a un muchacho preadolescente o con un desarrollo corporal que se acerca más a la infancia que a la adolescencia; posee más un cuerpo de niño que de adolescente (ímberbe y con poco desarrollo genital). El joven porta un *tírso*, vara coronada con cintas y una piña, símbolo de fertilidad e inmortalidad en la Antigüedad clásica. Al parecer dicha vara, consagrada en la antigüedad a Dioniso, podría haberse utilizado como herramienta mágica y ceremonial en rituales báquicos. La cabeza del joven se ve rematada por otro símbolo dionisiaco habitual: los pámpanos de vid.

⁹ Tal y como anuncia la marca de un tampón en el reverso de algunas fotografías, en la Via Campania n.º 45 de Roma.

¹⁰ Título posiblemente añadido a posteriori por algún coleccionista o galerista, dada la inclusión del propio nombre del fotógrafo en el título de la imagen.



Figs. 2a y 2b: *Estudio de desnudo sobre la terraza de Galdi*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG - 2; anexo III] y *Joven muchacho desnudo*, 1907. Vincenzo Galdi / [VG - 3; anexo III]

En la presente imagen se percibe la despreocupación de Galdi en las cuestiones escenográficas al dejar entrever elementos arquitectónicos que delatan la época en la que fue tomada la fotografía; elementos como una cañería o un macetero de madera que crean interferencias cronológicas a la pretendida ficción fotográfica. Frente a esta imagen hallamos mayor cuidado en *Joven muchacho desnudo* (VG - 3). Pese a pertenecer a la misma sesión fotográfica y ser el mismo modelo en las dos imágenes, la anterior tenía un aspecto mucho más cercano a un estudio o boceto y ésta se acerca más a una imagen definitiva¹¹. El encuadre se ha solucionado planteando un plano americano frontal que se basa en la lógica figura-fondo y cuyo fondo resulta neutro; salvo por la aparición de vegetación (sin otro elemento arquitectónico distorsionador).

¹¹ Si bien según las fuentes consultadas se dan siete años de diferencia entre ambas imágenes.

En lo que respecta al trabajo de la mirada efectuado por Galdi en la producción de la obra, encontramos en esta imagen una mayor saturación de deseo visual con respecto a la anterior: el muchacho, preadolescente, adopta una pose que podría corresponderse con una visualidad academicista de corte femenino. La delicadeza del gesto, el ofrecimiento visual del cuerpo, un físico lampiño y una genitalidad no desarrollada, aportan al cuerpo afeminamiento: ya no sólo en lo que a la apariencia del muchacho se refiere, sino también con respecto al poder de la visualidad y a la articulación del deseo. Un cuerpo feminizado y convertido en objeto de deseo de la esoptofilia voyeurística.

El deseo parece encontrar su punto álgido en la mirada del muchacho dirigida al lector de la fotografía, que podría encontrar correspondido el deseo que haya depositado en la imagen. Si el lector se encontrara alejado del deseo que promete la imagen, dicha mirada podría suscitar en cambio nociones de moralidad, inocencia e incapacitación deseante con respecto al niño-adolescente; por ello la mirada fija en el espectador deviene en un código abierto.

En *Estudio de desnudo con máscara* (VG – 4) la imagen bien podría articularse como una paradoja pues no pretende enmascarar nada: es lo que dice el propio título, un estudio de desnudo. El joven que aparecía en la imagen *Estudio de desnudo sobre la terraza de Galdi* (VG – 2) escenifica ahora una pose de corte clásico, en contraposto, pero extraña en su *lateralidad*. Sujeta la escultura de un rostro griego de estilo helenista o romano potenciando una atmósfera clásica a través del uso de un elemento que puede corresponderse con el teatro griego y con connotaciones mitológico-litearias, que sin embargo contrasta con la contemporaneidad de la terraza del fotógrafo. Volvemos a encontrarnos con un cuerpo más cercano a la niñez que a la adolescencia, sin embargo la cuestión del deseo visual parece suavizarse aquí por una pose que no muestra demasiado y una mirada fuera de campo. Galdi parece transmitir con ello una sensación de inocencia, metafóricamente ilustrando el peso de la *performatividad* arcádica.



Figs. 3a y 3b: *Estudio de desnudo con máscara*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 4; anexo III] y *Baco*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 5; anexo III]

Baco (VG – 5), fotografía tomada en la terraza de Galdi (escenario habitual para sus fotografías), muestra a dos muchachos representando una imagen de corte mitológico y/o costumbrista. Además de lo explícito del título *Baco*, que dirige hermenéuticamente nuestra percepción de la imagen, encontramos tres símbolos clave para dicha representación: por un lado el barril de vino, siendo esta bebida un atributo icónico reconocible en las representaciones del dios romano. Por otro lado los pámpanos de vid que rematan las cabezas de los dos. Por último, la piel de leopardo, símbolo también báquico y que hace referencia al instinto y a la potencia animal.

La composición de la imagen, donde se cede todo el protagonismo al modelo de la derecha, parece decirnos que Baco es ese mismo modelo que inquiere al propio espectador con su mirada y enseña impudicamente su desnudez. El otro modelo,

que parece más joven, bien podría representar a un pequeño sátiro de los que acostumbramos a ver correteando en las representaciones pictóricas tradicionales de las bacanales. Su posición (girando, mirando al otro modelo y ocultando el rostro) parece situarle en una posición de menor rango dentro de la imagen.

Si bien no podemos asegurar que los modelos de *Relajación* (VG – 6) sean los mismos que en las escenas anteriores en la terraza de Galdi, sí que hayamos cierto parecido en la cara del adolescente que se encuentra situado frontalmente. A pesar de que parece una continuación de las anteriores imágenes por la reverberación de algunos de los elementos utilizados, los muchachos carecen de coronas de flores y la iconografía botánica se introduce a través de un jarrón con flores u hojas no definidas¹². Volvemos a ver el tirso como un guiño a lo báquico, potenciado por la pasividad y el reposo de ambos muchachos. El deseo visual escenificado por Galdi se completa aquí por la centralidad del trasero de uno de los muchachos y la mirada del otro modelo. El modelo que se haya de frente parece depositar la mirada en la cámara, pero si nos fijamos más detenidamente reposa sobre el culo del modelo acostado. A ello habrá que sumar una feminización performativamente adoptada por el joven acostado: salvo por el pelo corto no tenemos más referencias que nos aporten la prueba de su supuesta *masculinidad*. Parece articularse una lógica visual y simbólica masculino-femenino; o más bien de activo-pasivo¹³. Dicho juego de miradas, y a través de una posible identificación narcisista, esta imagen puede potenciar el deseo sexual anal del espectador hacia el cuerpo pubescente.

¹² A modo de *atrezzo* ornamental y esteticista.

¹³ Algo que ya hemos observado como una intrafotográfica en algunas imágenes de Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow.



Figs. 4a y 4b: *Relajación*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 6; anexo III] y *S/T*, Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 7; anexo III]

En otra imagen de exterior en la terraza del propio Galdi (VG – 7) encontramos a dos jóvenes recreando una imagen de ocio y descanso; ninguno mira directamente a la cámara con lo que la fotografía adopta cierta noción de imagen *robada*. Podemos rastrear aquí diferentes rasgos identificativos tales como la piel de leopardo (simbolismo báquico) o fondos vegetales, pero sin una composición y una producción especialmente cuidada. La obra destaca por otra cuestión más directamente centrada en uno de los modelos: el personaje que se encuentra de espaldas ofrece una de las visiones galdianas más femeninas en lo que al cuerpo del muchacho se refiere. De hecho no existen los suficientes referentes naturalizantes y normativos que aludan a la posibilidad de que nos encontremos ante un hombre.

La ausencia de bello, cabellos semilargos, la ocultación de la genitalidad y la predominancia visual de la cadera y el trasero generan una figura que bien podría corresponderse estereotípicamente a una muchacha femenina o a un muchacho femenino. Así, más allá de adscripciones normativas a la dicotomía de género, el sujeto que se encuentra de espaldas parece alinearse con una noción de lo andrógino y con cierto amaneramiento¹⁴. Visualmente nos encontramos con la centralidad del culo de dicho personaje andrógino y con la genitalidad reposada del otro muchacho. Parece articularse de nuevo, con más vehemencia que en la anterior imagen, una lógica visual de lo activo y lo pasivo¹⁵.



Figs. 5a y 5b: *S/T*, Vincenzo Galdi / [VG – 32; anexo III] y *Muchacho con piel de leopardo*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 33; anexo III]

En un orden diferente volvemos a encontrarnos en un casual escenario de la vivienda de Galdi (VG – 32). Tan sólo el damasco de la alfombra y la piel que recubre al modelo ofrecen una escenificación. En este sentido la imagen no resulta

¹⁴ Iconográficamente la imagen puede sugerir una semejanza con la escultura helenística *Hermafrodita* (siglo II a.C.).

¹⁵ No podemos hablar sin embargo de una lógica varón-hembra puesto que el cuerpo del joven de espaldas, intencionada y visualmente, no se encuentra adscrito a un sexo concreto.

creíble: una cañería del patio del fotógrafo produce cierta falla en la ambientación de la escena. Un modelo desnudo tan sólo recubierto con una piel de leopardo nos puede retrotraer a narraciones de naturaleza pagana y orgiástica e incluso a los mismos sátiros y faunos de la Grecia mitológica. Sin embargo dicho atuendo, frente al poco ahínco puesto por el modelo, ofrecen una imagen más bien cómica, con aspecto de *souvenir* turístico o de falso documento etnográfico-mitológico y sin mayor trascendencia compositiva.

En *Muchacho con piel de leopardo* (VG – 33) vuelven a repetirse algunas de las características de la imagen anterior. Una vez más estamos en un escenario arquitectónico que puede corresponder al exterior de la finca de Vincenzo Galdi, aunque no tenemos datos suficientes como para corroborarlo. De nuevo los mismos referentes: una alfombra para ambientar el lugar y la piel de leopardo. Esta vez el modelo utilizado, al margen de su edad, entronca con una belleza efébrica un tanto más adulta debido a su desarrollo corporal y muscular; frente a un ideal de belleza más escuálido y lánguido a la que nos tienen acostumbrados los fotógrafos finiseculares estudiados en la presente investigación. Dada la planitud del fondo de la imagen y algunos detalles que no se corresponden con una arquitectura griega o romana clásica (como un techado típico para terrazas), el modelo aparece deslocalizado, sacado de contexto y, al no llegar a la verosimilitud, la fotografía resulta pobre en coartadas.

4.3.2.2. *Piezas arqueológicas en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi:*

Tal y como ya hicieron Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow, Vincenzo Galdi también utilizó la introducción de elementos arqueológicos de referencia clásica o reproducciones como ánforas y jarrones. Todo ello con el fin de elaborar una coartada arcádica creíble como parte de la conformación de una iconografía

eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX.

En *Chico con jarrón* (VG – 8) el escenario de la imagen vuelve a ser la terraza de Galdi (reconocible a través de la tubería vertical). Esta vez comprobamos que la enredadera ha cubierto mayor parte de la pared que en las imágenes anteriores. Por ello, o el propio Galdi ha movido la maceta para disimular la cañería, o bien existe mayor distancia temporal entre las primeras fotografías que hemos comentado y ésta (a pesar de que la fecha de realización sea igualmente en 1900)¹⁶.



Fig. 6: *Chico con jarrón*, 1900. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour [VG – 8; anexo III]

Chico con jarrón no destaca por una excesiva escenificación sino que más bien se recrea en la simpleza de una pose corporal de corte academicista completada con ciertos detalles escenográficos (ánfora romana, piel de leopardo y flores portadas

¹⁶ Al respecto conviene matizar que 1900 es una fecha estándar dada habitualmente en los archivos visuales consultados. La ausencia de datación en muchos casos parece que llevó a los autores de dichos archivos poner fechas aproximativas a las fotografías por exigencias editoriales y/o comerciales.

por el joven). Piel lampiña y un cuerpo en desarrollo, *Chico con jarrón* es el ejemplo de la visibilización estratégica del cuerpo de un varón adolescente a través de una coartada arcádica.

4.3.2.3. Iconografía costumbrista y atrezzo grecolatino en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi:

Otro de los temas utilizados por estos autores, y en el caso de Galdi también, fue la utilización de cierta iconografía costumbrista y de atrezzo grecolatino a la hora de vestir a los modelos y generar una escena de orden arcádico. Esta cuestión la vemos en *Joven muchacho romántico llamado "Il Serpente"* (VG – 10), una de las imágenes de Vincenzo Galdi quizás más elaboradas en lo que a arcadismo se refiere. Por un lado el jardín no encierra trampas molestas ni disonancias sincrónicas; la imagen resulta verosímil por la piedra y la pared envejecida, la vegetación desjerarquizada y las telas del suelo. Por otro lado el joven se muestra (como no resulta habitual en la obra de Galdi), totalmente vestido a través de una indumentaria de inspiración clásica: una toga y unas sandalias espartanas.

El modelo es un joven *Il Serpente*, modelo habitual y representativo en la obra de Galdi, que se caracteriza en lo que a una imaginería pornográfica homosexual galdiana se refiere, por un voluminoso pene que contrasta con un cuerpo pubescente y unos rasgos faciales infantiles. El joven porta un ramillete de adelfa, planta venenosa. Y con ello la imagen podría dejar entrever la potencialidad de la muerte a través del símbolo vegetal. El joven se encuentra vestido y es posible proyectar un deseo visual sobre sus piernas y, sobretodo, en el medio torso desnudo que asoma por la toga¹⁷.

¹⁷ La cuestión que nos resulta más enigmática de la obra es el adjetivo de *romántico* contenido en el mismo título: ¿hace alusión a la estética de la fotografía? ¿o más bien se refiere a la actitud pensante, divagante, del joven?

En ese sentido, y de acuerdo a nuestro estudio, Vincenzo Galdi supo poner en marcha ciertas coartadas ya utilizadas por sus precedentes. Esta imagen es un claro ejemplo de escenificación arcádica y de una pretendida verosimilitud histórica que permitiese la visibilización del cuerpo del muchacho y de los deseos homoeróticos y pederásticos. Como posible protagonista en lo que a la creación de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo se refiere, Galdi acabó por prácticamente suprimir las coartadas para comenzar a mostrar el cuerpo del menor, y los placeres en torno a él, de un modo más crudo y directo que Plüschow o Gloeden¹⁸.



¹⁸ Cuestión que veremos más adelante en este mismo apartado.



Fig. 7: Joven muchacho romántico llamado "Il Serpente", finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour [VG - 10; anexo III]

4.3.2.4. Escenarios arqueológicos clásicos en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi:

Durante el siglo XVIII fueron descubiertas las ruinas de las ciudades griegas de Pompeya y Herculano. Este hecho supuso un catapulta para el desarrollo de la historia del arte y de la arqueología en el mismo siglo y durante el siglo XIX; fenómeno del que se hicieron eco diferentes literatos y artistas europeos tal y como vimos en el anterior capítulo. En ese sentido, y para el caso de Vincenzo Galdi, los fotógrafos estudiados en la presente tesis doctoral utilizaron en ocasiones la inmediatez de diferentes espacios arqueológicos reales de la Italia finisecular para la escenificación de unas coartadas arcádicas y etnográficas. A finales del siglo XIX y principios del XX los yacimientos arqueológicos no siempre tuvieron la fortuna de verse protegidos del vandalismo y de los hurtos. Al carecer de un recinto museístico que regulara las visitas, una ruina romana como la que se muestra en la siguiente fotografía resultaba accesible para que un fotógrafo pudiera tomar instantáneas de dos modelos desnudos en el espacio.

Según algunas fuentes¹⁹ el territorio sobre el que se tomó esta instantánea y, algunas otras que vienen a continuación, es la *Via Appia*, una de las carreteras romanas mejor conservadas hasta la fecha. En *Jóvenes muchachos con espartanas* (VG – 11) el lugar se haya ornamentado con los bustos de aristócratas o emperadores romanos; este resulta ser el principal aspecto legitimador para la trama homoerótica que se desenvuelve entre los modelos. Un joven *Il Serpente* se muestra frontalmente con una genitalidad evidente y en un contraposto exagerado, casi praxiteliano. Al otro modelo Galdi le otorga la posibilidad de mostrarse de espaldas y redirigir la mirada y el centro de la composición al culo. Sin embargo, y esto resulta característico del fotógrafo, es importante reseñar la tensión sexual que se desenvuelve entre ambos: el modelo de la izquierda, expuesto al espectador, no le devuelve la mirada sino que observa la genitalidad del modelo de la derecha. Zona que queda velada al espectador que tan sólo puede imaginar a través de la identificación con *Il Serpente*.

¹⁹ Como el sitio web *andrejkoymasky.com*, con extensa información visual sobre Galdi.

Resulta enigmática también la postura de la mano izquierda de este modelo: estirada y semicerrada parece como si sostuviera o masturbara imaginariamente el pene del modelo que se encuentra de espaldas.

En *Hombre y muchacho en la antigua Via Appia, Roma* (VG – 12) volvemos a ver los mismos modelos y la misma escena (Via Appia); con toda probabilidad se trata de una instantánea tomada en la misma sesión de fotos que la anterior imagen. Ambos modelos se muestran frontales y uno rodea con su brazo al otro pero sin afecto, sin demasiado contacto, dejando entrever una pose un tanto forzada. Posiblemente indicada por el fotógrafo, la pose de ambos modelos recuerdan a la estructura corporal y a poses pertenecientes a la estaturia clásica. En contraste a la imagen anterior donde podíamos rastrear cierto interés narrativo, aquí los modelos parecen estar cargados de cierto hieratismo blando.



Figs. 8a y 8b: *Jóvenes muchachos con espartanas*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección de J. X. De Combeloup, París [VG – 11; anexo III] y *Hombre y muchacho en la antigua Via Appia, Roma*, 1900. Vincenzo Galdi / [VG – 12; anexo III]

Con respecto a la estructuración visual del deseo, el título de la fotografía aporta un importante dato: *Hombre y muchacho en la antigua Via Appia, Roma*. A través de la propia nominación de la fotografía se aporta el tema de la pedagogía homosexual pederástica. Si bien en la primera imagen de Via Appia, ambos están considerados jóvenes muchachos, pertenecientes a la misma franja de edad, aquí a uno se le considera *hombre* y al otro *muchacho* (Il Serpente). Sin entrar en cuestiones que permitan despejar dicha duda, el título sin embargo introduce la idea de un joven y un hombre adulto como compañeros de relación amorosa y/o sexual en el contexto clásico helenista. Dada la actitud más activa del modelo de la derecha, que rodea con el brazo al otro modelo (de cara más añorada), consideramos que la fotografía pudiera obedecer a una pedagogía homosexual.

Bajo el mismo título que la anterior imagen, otra fotografía (VG – 13) muestra a *Il Serpente* y al otro modelo en el mismo escenario (Via Appia), pero con ciertas diferencias de encuadre y mostrando un fragmento mayor de suelo puesto que parte de la escena se desarrolla en él. En este caso se hace un uso habitual del arcadismo a través de las sandalias, la toga (que ahora hace el papel de toalla) y el escenario clásico, pero también de la estrategia de la feminización del cuerpo a través de la adopción de posturas receptivas, sinuosas y pasivas. Por un lado *Il Serpente* se sienta a horcajadas y apoyándose genitalmente sobre un capitel (lo que hace que resalte visualmente) y por otro lado, el segundo modelo se estira sobre el suelo, abriendo una pierna y mostrando más explícitamente pene, vello púbico, testículos, y dejando entrever la posibilidad de su analidad. Ninguno de los dos se comunica entre sí, no se miran y tampoco miran al espectador; con lo cual se ofrecen al mismo para ser devorados con la mirada. No parece existir deseo intrafotográfico, sin embargo un examen más minucioso nos permite descubrir que existe el contacto a través de los brazos de los muchachos. El chico tumbado se recuesta sobre la pierna de *Il Serpente* y éste apoya su mano sobre la cabeza del compañero; cuestión que introduce nociones táctiles al espectador eromenofílico.



Figs. 9a, 9b, 9c y 9d: *Hombre y muchacho en la antigua Via Appia, Roma, 1900.* Vincenzo Galdi / [VG - 13; anexo III], *Jóvenes muchachos con espartanas,* 1900. Vincenzo Galdi / Colección de J. X. De Combeloup, París [VG - 14; anexo III], *S/T,* Vincenzo Galdi / [VG - 15; anexo III] y *S/T,* Vincenzo Galdi / [VG - 16; anexo III]

El título de la fotografía, al igual que en la obra anterior, dirige nuestra lectura visual hacia la percepción de una diferencia de edad. Con ello, a través de una cuestión que se basa en percepciones corporales sutiles, Galdi introduce la posibilidad de una relación eromenofílica entre ambos muchachos.

En *Jóvenes muchachos con espartanas* (VG – 14) volvemos a encontrarnos con una composición similar donde dos modelos con atuendo romano o helénico interactúan en un entorno arquitectónico clásico. Sin embargo aquí la datación (imprecisa) nos remite a finales del XIX, con lo que podríamos entender que no se trata de una imagen tomada el mismo día en que se realizó la sesión de las dos fotografías anteriores. Por eso y por el peinado de *Il Serpente*, con un tupé mucho más pronunciado. Vuelven a lucirse las mismas espartanas además de una pequeña toga que tan sólo sirve para cubrir una minúscula parte del cuerpo de *Il Serpente* que deja entrever a través de la tela parte de su pene. Aquí el contacto y el deseo entre ambos se torna más emotivo. Ambos modelos se miran y se acarician las manos. La fotografía parece pronunciar cierta ternura en los ademanes y en la relación de ambos. De similar manera ocurre con las imágenes VG – 15 y VG – 16, donde vuelve a repetirse un escenario similar, con atuendos y sandalias. Se reproducen de nuevo poses de corte academicista que tornan la escena y el contacto entre ambos muchachos un tanto artificial; dependiendo el deseo de una estructuración tosca de la coartada arcádica.



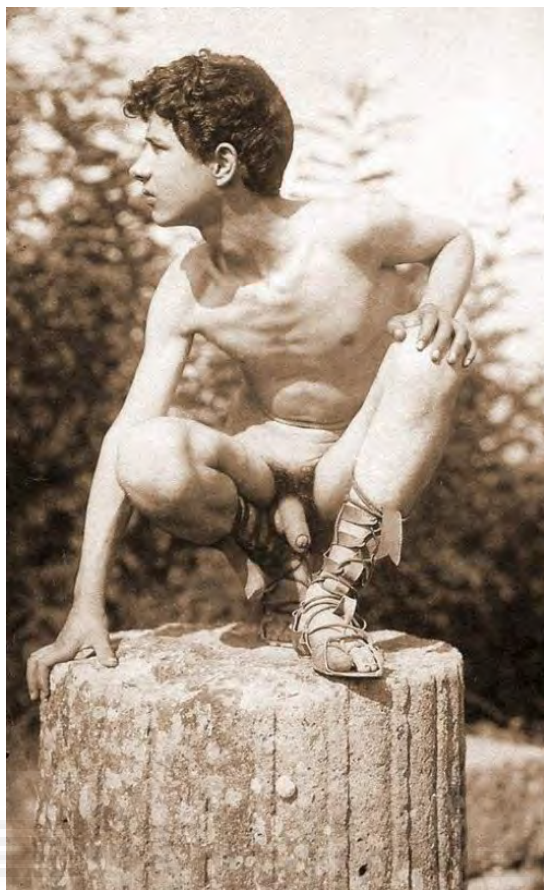


Fig. 10: *S/T*, Vincenzo Galdi / [VG – 17; anexo III]

Dentro de la lógica arcádica la imagen VG – 17 es una de las imágenes más conocidas de Vincenzo Galdi²⁰. Una economía de medios y estrategias ha dado sin embargo una fotografía completa y con cierta complejidad visual. Tan sólo el fragmento de una vieja columna y unas sandalias en un entorno natural sirven a Galdi para generar una económica coartada arcádica. Un punto de vista que centra la composición en lo genital y desde el que se desenvuelve el joven, adquiriendo una pose de atención. Parece que estuviera desarrollando una acción o estuviera a

²⁰ Atribuida en ocasiones a Wilhelm von Gloeden, ahora parece quedar más claro que se trata de una obra del italiano dado que el protagonista de la imagen es su fiel modelo *Il Serpente* y no existen obras de Wilhelm von Gloeden o Guglielmo Plüschow donde aparezca dicho muchacho.

punto de efectuarla (salir corriendo o esconderse). Podría asemejarse a una escultura clásica sobre un plinto que muestra a un joven atleta griego a punto de saltar.

Todo en la imagen está dispuesto para que el cuerpo del muchacho resulte ensalzado, como si de una escultura clásica se tratase. Dada la coartada legitimadora de la desnudez y del deseo que utiliza la tríada de fotógrafos, esta fotografía aporta una clave: el muchacho, sobre una columna, más que representar una situación posible en la Antigüedad obedece a cánones estéticos posteriores. La pose en la fotografía se asemeja más bien a una *museuficación* del cuerpo como si de una estatua en una exhibición arqueológica se tratase. El plinto remarca la atención sobre el cuerpo del joven y nos habla de un deseo eromenofílico cuya coartada arcádica hunde sus raíces en la estética winckelmanniana, en la historia del arte y en los vestigios arqueológicos del siglo XVIII.

Il Serpente, en una de las imágenes donde más joven aparece, adopta una posición tranquila: el cuerpo se haya relajado, aunque existen partes del cuerpo en cierta tensión. El rostro se encuentra mirando hacia la izquierda de la fotografía, mostrando el perfil del modelo que, como veremos en otras imágenes, resulta especialmente apreciado por Galdi. *Il Serpente*, como ser híbrido, aporta características visuales al fotógrafo que le permiten dotar a las imágenes de deseo visual: el muchacho, con un cuerpo lampiño, escuálido, lleno de la fibra muscular propia de la edad y mostrando ciertas partes redondeadas de su cuerpo (que le acercan a ese espacio ilegítimo entre la infancia y la niñez) contrasta con un gran miembro genital. El adolescente como sujeto permite la hibridación y la imposibilidad de asir visualmente un cuerpo a las categorías dicotómicas de la edad infantil y de la edad adulta en una lógica menor-adulto. *Il Serpente* es un ejemplo de ello que, sin embargo, trasciende dicha categorización y lo ubica dentro de lo sexual, de lo perverso. *Il Serpente* permite visualmente la posibilidad de amar y

desear a un joven, casi un niño. Posee una sexualidad desorbitada que pertenece a un orden adulto: y con ello la imagen permite el encuentro visual pederástico.

Encontramos otro ejemplo donde la coartada arcádica se asienta sobre ruinas romanas que sirven de escenario (VG – 18). Aunque no sea lo más habitual en la obra de Galdi, nos encontramos con un modelo preadolescente como protagonista; más niño que adolescente. Casi desprovisto de vello (salvo por un escueto vello púbico) se sienta en lo que podría ser la silla de un noble o del César en un anfiteatro romano. Hace alarde de una actitud relajada pero despótica; como observando lo que ocurre bajo del palco. En esta instantánea el escenario podría haberle servido a Vincenzo Galdi para potenciar la figura del modelo y darle un aspecto de pequeño emperador. Todo en la imagen se halla dispuesto para que el muchacho pueda ser diseccionado, recorrido por la mirada del espectador. La impunidad genital con la que Galdi nos muestra a este muchacho aporta cierta complejidad a esta imagen, cuya visualidad se encuentra más cerca del deseo pederástico infantil que del deseo eromenofílico como tal.



Figs. 11a y 11b: *S/T*, Vincenzo Galdi / [VG – 18; anexo III] y *S/T*, Vincenzo Galdi / [VG – 19; anexo III]

Otra fotografía tomada probablemente en la Via Appia (VG – 19), en una carretera romana o en un conjunto arqueológico, vuelve a plantear ciertas complejidades corporales. La figura, que siempre suele tener un papel preponderante y protagonista en las fotografías de Galdi, aquí se integra con el paisaje a través de un leve picado en la cámara, dotando a la composición de una cierta atmósfera *aérea* y un punto de vista sutilmente picado. Visualmente podemos estructurar el deseo posicionando al muchacho como un agente pasivo, relajado y posible receptáculo de la mirada deseante del espectador. La no visión de sus genitales provee a la imagen de cierta inocuidad. Sin embargo el punto de vista, superior con respecto al joven, facilita una jerarquización al respecto y cargan de cierta tensión perversa a la imagen. La presencia de la campiña y las ruinas dan un aspecto arcádico a la imagen, la cual se ve potenciada a través de la introducción de la flauta tocada por el muchacho. El joven bien podría devenir fauno (tema mitológico) o bien pastorcillo (tema bucólico).

Sobre la Via Appia (VG – 20) de nuevo combina un importante componente paisajista y la disposición de cuatro muchachos; la combinación de sus cuerpos y ademanes en la composición hace que aparezca cierto grado de narración. Desconocemos si Galdi en esta escena pretendía narrar o, más ligeramente, ambientar, recrear a través de la aparición de los cuerpos. Bien podrían ser jóvenes atletas helenos en reposo, muchachos en un almuerzo veraniego o pequeños *chaperos* de carretera a la espera de clientes. Nos ha parecido adecuado remarcar esta imagen por su interés no sólo escénico sino también antropológico en lo que al paisaje se refiere. La imagen muestra un fragmento de la Via Appia y de su entorno natural en el contexto decimonónico. Probablemente en una época todavía incipiente en lo que al turismo se refiere, dicho paraje se podía encontrar menos intervenido por la mano del hombre que en la actualidad. Galdi al ofrecernos una visión de este lugar en el siglo XIX carga la imagen de una coartada etnográfica que ayuda a la visibilización del deseo eromenofílico.



Fig. 12: *Sobre la Vía Appia*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección Thomas Deschamps [VG – 20; anexo III]

Otro aspecto a señalar, dentro del análisis de los modelos, es la rareza de la postura del muchacho de la izquierda que, acostumbrados a la frontalidad corpórea de las imágenes de Plüschow o Gloeden, aquí ofrece una perspectiva genital diferente, más amplia y con vistas a mostrar sin tapujos la analidad del modelo. Salvo el segundo muchacho empezando por la izquierda, todos en una postura u otra muestran frontal e íntegramente su cuerpo. Los muchachos centrales incluso miran al fotógrafo-espectador, aportando la posibilidad de una ampliación de la fotografía más allá de sus límites rectangulares. El espectador puede convertir dichos cuerpos en el objeto de su deseo, pero existe reciprocidad en la mirada fija de los jóvenes.



Figs. 13a y 13b: *S/T*, Vincenzo Galdi. Fotografía completa y detalle / [VG – 21a y 21b; anexo III]

En la imagen VG – 21 a vuelven a repetirse muchas de las características de la fotografía anterior, además del lugar y los modelos (probablemente realizada durante la misma sesión fotográfica). Pero en este caso destaca la artificiosidad de las posturas, con una impronta clásica y academicista mucho más remarcada que en la anterior. Los jóvenes se asemejan a modelos que podrían estar siendo dibujados en cualquier academia de bellas artes; se hayan deslocalizados, fuera de contexto. Y frente a la sensación de reposo que transmitían los cuerpos en la anterior imagen, en la presente se disponen con más tensión, asemejándose a unos atletas estirándose, posando o limpiándose.

4.3.2.5. Paisajismo arcádico en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi:

Como tema conformador de una coartada arcádica tanto Vincenzo Galdi como Wilhelm von Gloeden o Guglielmo Plüschow recurrieron habitualmente a ubicar en ocasiones a los modelos de sus composiciones en un espacios abiertos y paisajes naturales. Éstos servían como un procedimiento legitimador para posibilitar la desnudez del muchacho en un entorno que podía recordar a una antigua Arcadia idílica donde los jóvenes convivían en plena naturaleza; cuestión revivalista que a su vez mostraba otras posibilidades deseantes en el estado de los placeres del contexto decimonónico europeo. En el caso de las imágenes de Vincenzo Galdi que ahora observaremos también podríamos incluir como tema un explícito el deseo homosexual y el compañerismo íntimo entre muchachos en entornos naturales. Con ello se observa el modo en el que, dentro de una lógica arcádica, Galdi pudo elaborar una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX.

Dentro de una lógica paisajista y de coartada etnográfica se encuentra *Sobre las rocas* (VG – 22); una de las pocas imágenes de índole arcádica donde aparece el mar. Con más habitualidad nos encontramos con imágenes que se desenvuelven bien en jardines o bien en parajes campestres con un resultado de aspecto pastoril: en este caso la flauta de Pan se sustituye por la canasta de pesca. Dos jóvenes interactúan en la playa entre las rocas de un posible acantilado. *Il Serpente* dirige la intención de la fotografía; proyecta su mirada y su deseo (y con ello redirige el deseo del espectador) hacia el trasero del joven acostado. Como hemos visto en otras imágenes de Galdi se produce una contraposición visual entre el muchacho en vista frontal y el muchacho en vista posterior; desde los parámetros visuales y estructurales del deseo, dicha dicotomía podría entenderse como una relación activa-pasiva. Cuestión que a su vez puede encontrar un referente en la lógica del erasta y el erómenos dentro de una pedagogía homosexual griega.



Fig. 14: *Sobre las rocas*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección Michael Stokes, Los Ángeles [VG – 22;anexo III]

La composición de aspecto aéreo con una gran sección de paisaje por encima de las cabezas de los muchachos, parece dar a la imagen un toque pictórico que recuerda a ciertas piezas marítimas de Henry Scott Tuke y que centraliza culo y genitales como origen de la visualidad de la imagen. Si bien dicho punto de vista introduce la posibilidad de una mirada voyeurística proyectada desde el fotógrafo o desde el espectador.

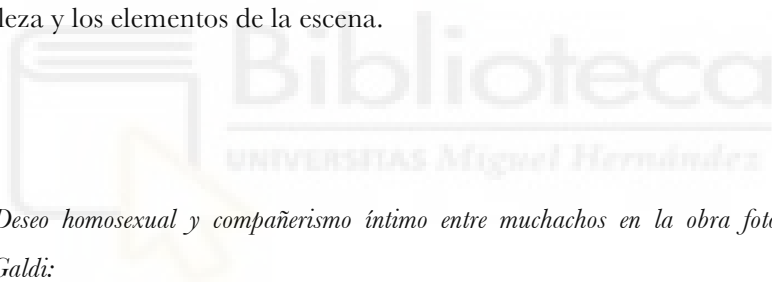


Figs. 15a y 15b: *Al borde del mar*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 23; anexo III] y *Muchacho con cestas*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 24; anexo III]

En la misma línea que la anterior imagen, *Al borde del mar* (VG – 23) repite algunas características: por un lado el paisaje marino; por otro, cuerpos que no emulan la pose de la estatuaria clásica y de la pintura academicista, sino que más bien se desenvuelven con mayor naturalidad y cuyo fin parece ser el de elaborar cierta narración. Mientras uno de los modelos se agarra a una roca deja totalmente visible su culo y sus testículos. De nuevo gran parte de la composición queda *ocupada* por la sexualidad de los personajes y, en este caso, aparecen aspectos fuertemente connotados del imaginario pornográfico homosexual. *Il Serpente*, desde lo alto de la roca, observa al muchacho que intenta escalar. Sin embargo Galdi nos hace en este punto cómplices: desde la posición en la que se encuentra su joven erómenos no se

puede tener la misma visión que nosotros. Como espectadores eromenofílicos y a partir de una lógica narcisista podríamos observar tanto la genitalidad como la apertura de los glúteos del muchacho. Así pues podríamos entrever una pulsión, una incitación a la penetración anal a través de la mirada espectadora; desviada hacia ese punto y remarcada por la intención de *Il Serpente*, que señala al muchacho con su mirada y su pene.

Imagen que muestra un cabo o quizás el cauce ancho de un río, *Muchacho con cestas* (VG – 24) muestra a un personaje situado en el paisaje, teniendo el fondo una mayor presencia que la propia figura. Se trata de una fotografía eminentemente paisajística. El muchacho se sitúa lateralmente y con la mirada fija en las cestas de pesca (en lo que viene a ser una referencia a dicha práctica). La imagen no contendría connotaciones sexuales aparentes si no fuera porque una de las piernas del joven se levanta y deja entrever la unión de ambos glúteos, insinuando los testículos del joven. Imagen donde la luz pudo provocar cierto velado, se percibe la erotización del cuerpo del joven a través de nociones paisajísticas, integrándose con la naturaleza y los elementos de la escena.



4.3.2.6. Deseo homosexual y compañerismo íntimo entre muchachos en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi:

Tal y como observamos en la anteriores imágenes de corte paisajista, Galdi utilizó el deseo homosexual intrafotográfico y la evidenciación de un compañerismo íntimo entre muchachos como parte constituyente de la elaboración de una coartada arcádica. Cuestión que pudo posibilitar la elaboración de una iconografía eromenofílica a través de la fotografía.



Figs. 16a y 16b: *La seducción*, 1895. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG – 25; anexo III] y *Dos muchachos y un dibujo*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 26; anexo III]

La seducción (VG – 25) deja ver a dos modelos entre telas y plantas en una terraza. La composición, rasgo habitual en el fotógrafo, se concentra en mostrar los cuerpos de los modelos en su totalidad, ofreciendo detalles y zonas imprecisas en la composición, innecesarias al conjunto fotográfico y a la coartada arcádica (tal es el borde la puerta). A este aspecto se le suma la excesiva teatralización de los rasgos de los modelos y el acto de recrear un momento de seducción entre dos adolescentes. Por todo ello resulta reseñable lo que puede aportar una performatividad visual, connotada por una larga tradición estética, a la conformación de una iconografía homoerótica a finales del siglo XIX. Y como guiño a esa estética y a esa historia del arte que ha vehiculado deseos eromenofílicos a través del tiempo, *Dos muchachos y un dibujo* (VG – 26) da un peculiar ejemplo de ello.

La escena se desenvuelve de un modo un tanto atípico con respecto a la producción habitual de Galdi y sin embargo resulta inconfundible su firma por la aparición de *Il Serpente*. Su habitual modelo o erómenos, colocado a la izquierda, adopta una extraña pose: por un lado adopta una posición helénica-atlética o de corte

academista. Por otro lado, se encuentra sosteniendo un papel o cartón, sobre el que está dibujando el otro modelo. Éste se encuentra de espaldas al espectador y, como viene siendo habitual en las escenas de duetos de Galdi, muestra el culo frente a otro modelo que muestra el pene (generalmente siempre el de miembro más grande). Frente a la incomodidad y antinaturalidad de la composición postural del primer modelo, el segundo se encuentra más relajado y sobre una piel de leopardo (referenciando la vida pastoril o a modo de símbolo báquico).

Todo ello, unido a la introducción del tema artístico academista (dibujo), hacen de esta obra una rareza metalingüística en el grueso de la producción galdiana. Como si la fotografía no fuera suficiente en sí misma para plasmar el tema arcádico, la introducción de la autorreferencialidad ofrece un punto a favor de la coartada helenista con tal de visualizar el deseo eromenofílico. El dibujo como arte menor, pero noble y avalado por el peso de la academia, deviene en una estrategia más con tal de vehicular un modo de ver, sentir y representar la belleza desde parámetros clásicos²¹.



²¹ Esta imagen, que a efectos inmediatos podría resultar esteticista, *kitsch* e insustancial, también puede devenir en un irónico compendio de códigos icónicos para el lector entendido.



Fig. 17: *Desnudos con telas y ánfora*, finales del s. XIX / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG – 27; anexo III]

En *Desnudos con telas y ánfora* (VG – 27) se nos muestra a dos sujetos: por un lado el joven *Il Serpente* encarnando la posición de pequeño campesino o efebo griego y por otro lado un hombre adulto. La diferencia de edad palpable se articula como un elemento consustancialmente de importancia en la imagen; dicho aspecto, y teniendo en cuenta un cierto arcadismo premeditado, nos lleva a la apelación de una lógica adulto-menor bajo el paradigma erasta-erómenos. La imagen en apariencia no aporta mucho más que una posición escultórica con el contrapuesto del joven modelo (ofreciendo ciertos focos de interés erótico como el pene o la volumetría de su torso y axila), una pose de corte academicista en el modelo de mayor edad o una complicidad mutua entre ambos a través del contacto y la cercanía de los cuerpos. Pero si interpretamos la fotografía desde la dicotomía erasta-erómenos, ésta entronca directamente con el discurso arcádico y homerótico del siglo XIX. Se nos ofrece un modelo de relación, una posibilidad para el deseo: un encuentro entre la edad adulta normativa, estable y varonil (detentada por el bigote y la actitud varonil) y la edad adolescente perversa, fluida y afeminada

(acentuada por el contraposto y el ladeamiento de la cabeza). En la Antigüedad helena el joven erómenos, tal y como vimos anteriormente, debía encarnar un rol pasivo dentro de la relación homosexual, donde el erasta deviene iniciador del muchacho²².

Pero más allá del modelo de roles en la relación sexual, ésta imagen aporta la posibilidad de identificación para el potencial espectador (y/o comprador) de la obra de Galdi: hombres adultos de mediana edad o avanzada, con un deseo fijado en el muchacho adolescente. Tras un siglo de elaboración discursiva y ejemplos literarios, Galdi ofrece un simulacro y ejemplifica un modelo de relación humana: la pederastia homosexual o, más concretamente, la eromenofilia. Vincenzo Galdi por ello podría haber colaborado en lo que a la definición de una iconografía homoerótica y pederástica en el contexto de la fotografía de finales del siglo XIX y principios del siglo XX se refiere.



²² De modo similar a las prácticas ritualizadas de cultura sambia, el erasta asumía un papel activo que, sin embargo, no procedía que concluyese en el coito anal. En cambio si resultaba lícito que el erómenos procediera a la realización de felaciones hacia el erasta el cual, a través de alusiones simbólicas, *eyaculaba* en él la identidad masculina.



Fig. 18: *Tres amigos*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG - 28; anexo III]

Cuesta dilucidar en algunas imágenes de Guglielmo Plüschow donde acaba cierto compañerismo íntimo entre hombres y una pedagogía homosexual de inspiración griega. *Tres amigos* (VG – 28) vuelve a reproducir a los mismos modelos junto con otro muchacho; por ello hemos considerado introducir dicha imagen aquí y así no romper con el ritmo de lectura visual²³. La instantánea forma parte de la misma sesión fotográfica y muestran el mismo lugar desde otro punto de vista. Al igual que en *Desnudos con telas y ánfora*, en la presente imagen podríamos aplicar la dicotomía erasta-erómenos y extenderlo a un trío. Se da aquí una explicitación de los cuerpos adolescentes y de la centralidad de su velluda genitalidad, en contraste con una piel prácticamente lampiña y pubescente. Dicho aspecto (vello en los órganos genitales frente a un cuerpo imberbe) parecía conformar una idiosincrasia particular y de una morbosidad intrínseca al deseo pederástico escenificado en las fotografías de Vincenzo Galdi, pero también de Wilhelm von Gloeden o Guglielmo Plüschow.

A este importante aspecto de visibilización corpórea y sugerencia al deseo pederástico habría que sumarle dos aspectos más: el roce y el la mirada. Con respecto al primer aspecto es evidente: existe contacto entre los cuerpos y por ello el deseo se agudiza ante la posibilidad de la caricia o del encuentro sexual. En lo segundo, la polivalencia de miradas internas dirigen la mirada externa del espectador y lo sumerjen en un entramado de líneas visuales deseantes intrafotográficas. A propósito encontramos que el modelo de la izquierda parece mirar hacia el modelo que tiene al lado. Sin embargo basta con prestar algo de atención para descubrir que su mirada se halla perdida hacia el horizonte. Sin embargo la mirada del otro modelo adolescente sí que se sitúa en el rostro del primero (al que Galdi suele retratar con frecuencia de perfil). Desde una lógica deseante donde la mirada *voyeur* se articula como masculina (poseedor) y el objeto de deseo se feminiza (poseído), los dos jóvenes no ejercitan una mirada incisiva hacia el espectador y con ello se objetualizan. El mayor deseo visual parece

²³ Posteriormente observaremos imágenes adscritas a un tema de pedagogía homosexual donde los cuerpos ofrecen mayor diferencia de edad. En el caso de la imagen VG – 28 podemos entender dicha pedagogía más centrada en la amistad y en el compañerismo íntimo entre varones de diferente edad.

encontrarse en el personaje del fondo, el de mayor edad o posible erasta. Clava la mirada sobre el fotógrafo o espectador y con ello entabla una comunicación con la *otredad* del espectador. Éste parece buscar la complicidad con el observador, parece buscar el entendimiento con el espectador adulto y compartir un deseo con los adolescentes (como esos *otros* permanentes).

Como ya vimos anteriormente en este mismo capítulo, desde la teoría filmica de Laura Mulvey²⁴ podríamos establecer que en la composición se encuentran dos tipologías de deseo: *escoptofilia voyeurística* (depositada en los cuerpos *sin mirada* de los adolescentes) y *escoptofilia narcisista* (depositada en el cuerpo y en la mirada del adulto). En el contexto de nuestro estudio el espectador adulto, homosexual y con deseos eromenofílicos hacia el adolescente, encuentra en términos más o menos lacanianos, un sujeto sobre el que depositar la mirada y dirigir su deseo en los cuerpos de los dos muchachos (voyeurismo). Si este es el prototipo de espectador, en el personaje semioculto encontramos también seducción pero de otro tipo. Su mirada, que se clava en la mirada del espectador, funciona como una suerte de espejo (narcisista) o portal visual, y podría ofrecer un ejemplo de comportamiento, de modelo a seguir. Y no sólo eso, sino que, igual que se encuentra semioculto, parece querer salir del marco lingüístico o hiperreal de la fotografía y entrar en el orden de lo real. O viceversa. Este personaje, clave en la composición, ofrece la posibilidad de que el espectador traspase la ficción fotográfica y se haga uno con él. De acuerdo a una lógica deseante se haría realidad así el sueño del espectador eromenofílico que desea ser el personaje adulto que posea y rodea con los brazos a los dos muchachos; por igual invita a la identificación erasta-espectador y a la posesión de los cuerpos imberbes que se ofrecen como objetos de deseo.

²⁴ Con ciertas salvedades que extrapolamos a la interpretación del cuerpo del varón.

4.3.2.7. Deseo heterosexual en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi:

Si bien en los apartados de Wilhelm von Gloeden y de Guglielmo Plüschow no hemos abordado fotografías donde aparecen mujeres o muchachas, existe una porción de sus producciones donde la mujer es acompañante de los jóvenes o protagonista de la escena. Dicha decisión fue tomada con tal de no desbordar los límites de nuestra investigación centrada en el estudio de las representaciones del muchacho adolescente desnudo. Sin embargo en el estudio visual de la obra de Vincenzo Galdi si que incluiremos algunas imágenes que, a partir de una lógica deseante heterosexual, permite delimitar un deseo eromenofílico velado. Observamos que en el caso de Vincenzo Galdi la aparición de la mujer, y de los posibles deseos intrafotográficos heterosexuales, está supeditada a la exhibición del cuerpo del muchacho y a la explicitación de su sexualidad mediante una posible pseudo-coartada heterosexual dentro de las propias coartadas arcádica y etnográfica.

En *Juegos de pareja* (VG – 29) encontramos que un joven se ve acompañado por una muchacha habitual en algunas instantáneas del fotógrafo. A pesar del título, la fotografía no parece mostrar ningún tipo de complicidad entre los dos modelos ni sugiere noción de juego alguno. El único elemento que los une a través de las manos (pero sin contacto físico directo) es una pandereta. Dicho instrumento de percusión, como casi todos los atributos iconográficos que aparecen en las imágenes de Galdi, está consagrado a Dioniso; más concretamente a las ménades bacantes, mujeres que dejaban sus quehaceres cotidianos para entregarse al cortejo del dios y, a través de las danzas, entrar en frenesí extático. Más allá de dicha señal iconográfica, los personajes de la escena no hacen honor a la referencia dionisiaca y se encuentran lejos de entablar contacto físico y/visual.



Figs. 19a y 19b: *Juegos de pareja*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección Michel Stokes, Los Ángeles [VG - 29; anexo III] y *Los tres amigos*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG - 30; anexo III]

Si comparamos ambos cuerpos, Galdi vuelve a dejarnos claro cuales son sus intereses y motivaciones visuales. La muchacha se encuentra recostada y tan sólo muestra parte de su trasero y un pecho. No hallamos en esta fotografía un interés palpable de erotizar dicho cuerpo y hacerlo deseable. En contraposición, el cuerpo del muchacho si se encuentra totalmente expuesto y su genitalidad es evidente. En esta misma línea argumental podríamos ver una masculinización visual en la muchacha frente a una hiperfeminización del joven que se retuerce y convierte su cuerpo en una completa curva. A ello podemos unir el ademán delicado de sus dedos y su actitud pasiva frente al canibalismo visual de la cámara. Una imagen que en principio no tiene porqué sugerir nada más allá de una pose, puede sugerir una inversión de géneros y una explicitación del deseo homoerótico frente al desinterés por el deseo heterosexual.

En *Los tres amigos* (VG – 30) vuelve a aparecer una muchacha pero desde una perspectiva totalmente opuesta. Frente a la producción de índole homoerótica habitual de Galdi, la imagen ofrece la posibilidad de un deseo heterosexual. Dos muchachos se encuentran a los lados conformando una composición piramidal cuyo vértice es la cabeza de la muchacha y su prominencia visual (ésta vez como protagonista de la fotografía). La muchacha parece invocar, ésta vez sí, una feminidad normativa. Todos ellos, presentados en un plano americano, se exponen sin ambages y dejan ver los rasgos de unos cuerpos jóvenes.

En relación a la mirada de los personajes, ninguna se dirige hacia el espectador y éste último asume la posición de *voyeur* que observa y se deleita sin peligro del deseo intrafotográfico. Cada uno de ellos parece estar atraído por un foco de atención diferente. El muchacho de la derecha parece observar algo o alguien fuera de escena y fuera del espacio del fotógrafo. Su cuerpo se expone casi frontalmente permitiendo un claroscuro que dibuja el sistema muscular de su tronco. La muchacha, en el centro, se expone de similar manera y también dirige su mirada fuera de escena. Ambos detentan una suerte de desinterés en la propia escenificación que están llevando a cabo. No parece sentir lo mismo el modelo de la izquierda. Frente a los otros dos, éste se encuentra de perfil y rozando la boca y la nariz con un pecho de la joven; su mirada se dirige hacia ese punto y parece estar oliendo su cuerpo. Otro indicador del evidente deseo focalizado sobre el cuerpo de la muchacha es su erección a punto de rozar la pierna de ella. El deseo se concentra en la mirada de este joven y en el encuentro entre dichos cuerpos. Más allá de la motivación de la joven, ésta rodea con los brazos a ambos muchachos como invitándolos al placer. Igualmente el modelo de la derecha casi posa su mano en el pubis de ésta.

En un orden similar al anterior, *Trío lascivo* (VG – 31) ofrece una visión un tanto diferente de *Los tres amigos*. En la presente imagen la *lascivia* es el rasgo que Vincenzo Galdi quiere sacar a relucir como característica cohesiva. Desde una noción comunicativa el título tiene una correspondencia con la imagen: en ella vemos de

nuevo a una mujer centralizada y a dos muchachos rodeándola. Sin embargo el personaje de la muchacha parece tener una edad mayor a la de los dos jóvenes. Ella parece ofrecerse sin más y con cierto decaimiento pasivo, aunque encontremos el detalle pudoroso de taparse su genitalidad. Ellos sin embargo podrían ilustrar un deseo insaciable prototípico de la adolescencia. Más activos que ella, pero sin llegar a la acción y con pose delimitada, sus miradas se entretienen en el cuerpo de la mujer (sobre todo en los pechos) siendo el modelo de la izquierda el que parece disfrutar sensorialmente más allá del propio placer visual a través del olfato y del acercamiento de su rostro al cuerpo de la joven.



Fig. 20: *Trío lascivo*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección Michel Stokes, Los Ángeles [VG – 31; anexo III]

Sin escenificación arcádica alguna se adecúan los modelos en un sofá de la época, constituyendo una imagen erótica²⁵ sin coartada. La fotografía ofrece un momento de tensión, casi al borde de la acción sexual; ello se potencia si observamos la erección del modelo de la derecha, cuyo pene ha salido un tanto borroso por un posible movimiento inoportuno de éste.

El modelo de la izquierda, con las piernas entreabiertas, ofrece un velludo pubis, testículos y un pene en semierección. La explicitación de la genitalidad de ellos frente al ocultamiento de ella nos dirige a pensar en un público masculino que desea ver cuerpos de muchachos y no de muchachas. Lo paradójico resulta ser que Vincenzo Galdi, en este caso, utilice una coartada heterosexual para escenificar codificadamente un deseo eromenofílico. Nos decantamos por pensar que dicho deseo homosexual se halla siempre patente y por ello al generar una escena heterosexual, el homoerotismo se filtra igualmente e inunda los significantes de las imágenes de Galdi²⁶.

4.3.2.8. *Iconografía animal en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi:*

En un orden simbólico de diferente índole, vemos sin embargo como Vincenzo Galdi pudo escenificar una coartada arcádica a través de los temas y procedimientos llevados a cabo por otros autores; como en el caso de Wilhelm von Gloeden. Al respecto podríamos destacar el tema visual de la iconografía animal como una posibilidad más de elaborar coartadas arcádicas y, de este modo, legitimar el desnudo del muchacho en un contexto clasicista.

²⁵ Pues todavía no se ha explicitado acto sexual alguno en la obra de Galdi como para hablar de pornografía al uso.

²⁶ Aunque dichas imágenes también podrían corresponderse con una demanda real por parte de los compradores heterosexuales.

En *Muchacho con oca* (VG – 34) de nuevo tenemos la terraza de Galdi poblada de vegetación con un modelo como protagonista de la escena; no sabemos si resulta circunstancial que exista esta vez tanta vegetación o fue deliberadamente una estrategia de Galdi para generar una escena más elaborada y creíble. Vuelve a repetirse la piel de leopardo (con las referencias mitológicas, pastoriles y arcádicas que dicho icono conlleva) y se introduce esta vez un animal vivo en brazos del modelo: una oca. Más allá de posibles significados simbólicos, en el marco de nuestra investigación la oca o cualquier otro animal de granja²⁷ parecía remitir a una vida centrada en el campo, la agricultura y la ganadería. Al respecto cabe recordar que los protagonistas humanos de la Arcadia mítica eran pastores. La desnudez del modelo, su mirada cabizbaja y su pose pensativa como fórmula academicista junto al ave, la vegetación y la piel de leopardo conforman una escena de tintes campesinos; bucólica y costumbrista. También podríamos atender al contraste entre la pluma del animal y la piel lampiña del adolescente como contraposición generadora de un deseo focalizado en la calidad táctil del cuerpo adolescente; tal y como observamos en escultores como Thorvaldsen y también en la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden.



²⁷ Tal era el caso de los animales utilizados por Wilhelm von Gloeden y Vincenzo Galdi.



Figs. 21a y 21b: *Muchacho con oca*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG - 34; anexo III] y *Muchacho con oca*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction, Indiana [VG - 35; anexo III]

Con el mismo título (VG -35) Galdi realizó otra fotografía que repite modelo. En este caso el muchacho se encuentra de pie, abrazando y sonriendo a la oca. Levanta una pierna, evidenciando su genitalidad y ofreciendo el claroscuro de sus músculos abdominales. No llegamos a entender del todo cual pudo ser la motivación para que el *Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction*, que albergó el famoso *estudio Kinsey* sobre el comportamiento sexual humano realizado en la década de los cincuenta, decidiera adquirir dicha obra. Puede que el valor histórico en torno a la representación visual del muchacho desnudo en la época finisecular italiana fuera suficiente. Pero el hecho de que aparezca un animal en contacto con el cuerpo desnudo podría posibilitar una lectura zoofílica en torno a dicha imagen y a las posibles costumbres sexuales de la vida rural; vistas desde una óptica científicista. Desde este punto de vista, la fotografía adquiriría un valor instrumental etnográfico, social y científico.



Fig. 22: *Chico con pájaro*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 36; anexo III]

Chico con pájaro (VG – 36) es una imagen que podríamos catalogar como rareza dentro del archivo visual de Galdi. Principalmente por dos razones: la descontextualización espacial y la no nitidez. Nos encontramos con un joven en pose prototípicamente estatuaria que sostiene sobre su mano un pájaro de rapiña. Pero consideramos que, aunque el título *Chico con pájaro* resulte meramente descriptivo, la imagen y sus referentes parecen decir mucho más. Resulta probable que Galdi, o bien su mentor, poseyeran un diccionario de iconografía grecolatina y que cada elemento que apareciera en sus composiciones correspondiera a una motivación iconográfica con ánimo de verosimilitud sincrónica (lo cual no puede verse aislado de toda una tradición artística academicista). En este sentido, si Galdi hubiera tenido en sus manos la *Genealogía de los dioses paganos* escrita por Boccaccio, dicha ave, en el caso de ser un águila o ave de rapiña más pequeña, simbolizaría un buen augurio (potenciado por la alegría y aflojamiento del modelo) y entroncaría con una representación jupiteriana (Bocaccio, 1983: 523). En cualquier caso, y por sencilla que pueda aparecer la imagen, un símbolo así podría tenerse en cuenta como un indicador de significado. El segundo motivo por el que esta imagen se

distingue de las demás es por la carencia de nitidez. Esta fotografía pudo corresponder por ello a una prueba desechada que, sin embargo, fue rescatada.

4.3.2.9. *Etnografía y exotismo en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi:*

Como otra posibilidad representacional frente al arcadismo, Vincenzo Galdi también utilizó cierta coartada etnográfica para la legitimación del desnudo adolescente en la fotografía de finales del siglo XIX y principios del XX. Ésta, como vimos en los otros fotógrafos estudiados, se fundamenta por un lado sobre la potencialidad etnográfica de la propia tecnología fotográfica y por otro lado en la búsqueda de temas exóticos; con frecuencia este último aspecto consecuencia de los diferentes viajes que pudieron realizar los autores por Argelia, Marruecos, Egipto o Túnez. El norte de África entroncaba en ese sentido con una estética orientalista propia del siglo XVIII y del siglo XIX entre los círculos eruditos que generalmente compartían espacio con un gusto eromenofílico por lo clásico.

En *La sonrisa* (VG – 37) Galdi nos muestra a un muchacho tumbado, relajado y con una pose afeminada. Iconográficamente pasivo, ofrecido, parece deudor de la representación femenina del cuerpo en la historia de la pintura; a ello se añade una iconografía floral. La rosa como símbolo de los estados libidinosos como representación de Afrodita: desde el enrojecer de la excitación al arrepentimiento espinoso del deseo. En este caso nos encontramos con una rosa desojada y, por ello, con un deseo consumado²⁸.

²⁸ Cuestión que puede remitir a un momento poscoital dada la sonrisa del muchacho.



Figs. 23a y 23b: *La sonrisa*, 1900 – 1905. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 37; anexo III] y *Carlo*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 38; anexo III]

La extrañeza de la imagen deviene en parte a que el modelo sostiene incómodamente una pandereta o un objeto decorativo con una pintura de una corrida de toros; la postura forzada y nada casual dan la clave para pensar que el autor tenía especial atención en darle protagonismo a dicho objeto. Así hemos de entender que la aparición del objeto podría indicar la intención de Galdi para que el espectador contextualice espacialmente la escena en España. Sin embargo se

trata de una de las imágenes tomadas en Argelia²⁹. Por ello si la intención de Galdi es que pensemos en este joven árabe como español, es porque le interesa una *españolización* del cuerpo como rasgo exótico, donde lo folclórico se torna signo abanderado de la imagen. Sin embargo esta fotografía toma un doble interés: si partimos de la fuente más actual ofrecida por el catálogo *Galdi Secret*³⁰ esta imagen sería una de las instantáneas tomadas por Galdi en un posible viaje por Argelia a principios del siglo XX: junto a la búsqueda del erotismo exótico encontramos rasgos faciales y un color de piel que pueden indicarnos la procedencia árabe del modelo. Existen dos datos que parecen evidenciar dicha teoría: los modelos árabes aparecen circuncidados³¹ y dichas imágenes llevan al dorso una numeración que no supera el número 900 precedido de las siglas *Al* (*Algeria* en italiano).

Por otra parte si vemos la imagen desde la fuente digital de *andrejkoymasky.com* nos encontramos con un dato igualmente interesante: nos dice que dicho modelo se trata de Carlo, el amante del pintor Robert Hawthorn Kitson (1873-1947) amigo de Gloeden y afincado a partir de 1907 en Taormina. A continuación veremos una serie de imágenes del mismo modelo tomado en diferentes poses, con casco o atuendo romano, lo que indica que se trata de imágenes que componen una sesión fotográfica y por ello podría encajar con un encargo. Visto desde este punto de vista, dichas imágenes recuerdan a ciertas estrategias utilizadas por Guglielmo Plüschow al retratar a Nino Cesarini, amante del conde Fersen. Por ello ambos fotógrafos al realizar un encargo habrían tendido a la caracterización del modelo bajo la coartada arcádica del momento. Sin embargo podemos rastrear en las imágenes del supuesto Carlo menos escenificación y preocupación lumínica (como viene siendo habitual en Galdi) que en las instantáneas de Nino realizadas por Plüschow.

²⁹ Dada una inscripción en el reverso de la imagen.

³⁰ Editado por Nicole Canet como motivo de una exposición de Vincenzo Galdi en su galería parisina *Au Bonheur du Jour* en 2011.

³¹ Dado que se trata de una práctica corporal habitual en Argelia.

Dado que existen indicios para que ambas hipótesis sean en parte ciertas, consideramos que esta imagen, y algunas de las que a continuación mostramos, pudieron ser un encargo pero realizadas en Argelia. Puede que en ese momento Carlo y Robert H. Kitson se hallaran en Argelia, como destino homosexual turístico del XIX, o que viajaran junto a Galdi y puede que Plüschow. Dichas minucias personales escapan al ámbito de nuestra investigación, pero delimitan considerablemente los recorridos geográficos comunes en la comunidad homosexual del momento.

En la imagen VG – 38 volvemos a encontrarnos con una nueva pose del modelo anterior³². Vuelve a repetirse el mismo escenario, la misma tela, las mismas rosas pero sin el objeto de tintes ibéricos. El modelo se haya reposado y muestra deliberadamente el perfil de su rostro que encaja con unos rasgos efébricos y prototípicamente mediterráneos. Su torso es el elemento *escoptofílico* central donde, en especial, la axila se torna foco erótico. Carlo (VG – 39) plantea otra pose diferente con el mismo modelo; otro encuadre al respecto de la misma sesión fotográfica. Aquí el modelo adopta una forma más activa, desafiante, incorporándose o recostándose, pero ofreciendo una ademán relajado y que permite la visibilización de diferentes partes de su cuerpo, claroscuros y suaves escorzos de influencia academicista. En tanto que imagen erótica, parece cargada sexualmente. Resulta de mayor interés el juego de sombras que se produce entre ambos muslos: impiden prácticamente la visión genital pero aportan una calidad táctil a la insinuación de los testículos de Carlo. Entre flores y sobre una mesa Carlo deviene bodegón, objeto de deseo para la mirada eromenofílica.

³² Que bien podría ser Carlo, el supuesto amante del pintor Robert H. Kitson.



Figs. 24a y 24b: *Carlo*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG - 39; anexo III] y *Carlo*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG - 40; anexo III]

Volvemos a encontrarnos con *Carlo* (VG – 40); y en este caso sí que nos decantamos por nombrarlo como Carlo pues la hipótesis de que fuera el novio de Robert H. Kitson, a un joven argelino cualquiera, parece cobrar peso. Por una parte, según la fuente de la que tomamos la fotografía, el título de la misma es *Carlo*. Por otra parte existe una razón referencial interna en la obra: se debe indudablemente a la aparición dentro de la fotografía de un cuadro que muestra al propio joven. Tenemos de nuevo un guiño metalingüístico, *arte sobre arte*, donde conviven el modelo fotografiado junto al modelo pintado. Todo parece indicar, por el parecido físico, que el joven de la pintura que se acaricia y sujeta con sus manos una incipiente genitalidad es Carlo. No resulta por ello improbable que fuera una pintura realizada por el mismo Kitson con tal de inmortalizar a su joven amante. La mano de Galdi sería entonces una oportunidad para inmortalizar ambas cosas (referente y obra) en una nueva obra.

La pintura, que muestra a un Carlo oculto y lascivo ante la visión del pintor, contrasta con el Carlo fotografiado, mucho más cauto y sin generar una escenificación demasiado erótica. Así un Carlo pictórico podría ser la probabilidad de un Carlo fotográfico todavía en potencia. O viceversa: el Carlo pictórico como registro y memoria de un Carlo fotográfico. Galdi, en un guiño a la verosimilitud de la pintura frente a la veracidad fotográfica, parece representar al modelo frente a su propia representación pictórica en un contexto histórico donde dicho debate se encontraba muy candente y la idea de mimesis pictórica comenzaba a perder legitimidad.



Fig. 25: *Carlo*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 41; anexo III]

Otra visión de Carlo la ofrece la imagen VG – 41: la composición toma el fondo como componente de la misma, adquiriendo el cuerpo del joven una noción constructiva descentralizada. Y sin embargo se hace patente lo accesorio del fondo y de los elementos que lo componen (macetas, contrafuerte, etc.); también las flores que se encuentran a los pies del joven resultan postizas. Todo ello podría haber sido el resultado fortuito de una serie de cambios, movimientos y alteraciones en la escena que pudieron darse durante la sesión fotográfica. O bien puede que dicha artificiosidad sea realmente premeditada; en ese caso el joven, ataviado únicamente con una cinta para el pelo y ofreciendo una inevitable visión de su sexo (relajado), sería más bien un ídolo sobre un altar doméstico. Una referencia a un joven *lar* romano. Desde este punto de vista Galdi puede estar cantando a la belleza efébrica con un modelo a modo de pequeño Apolo. Si se tratase de Carlo, el amante de Kitson, probablemente expresa a la perfección el espíritu y el deseo de tantos

eruditos y artistas homosexuales que viajaron al Mediterráneo en busca de su efebo particular. Algunos parecieron encontrarlo como Kitson o el conde Fersen, y a modo de Dorian Gray, puede que quisieran conservar e inmortalizarlos.



Figs. 26a y 26b: *Carlo*, 1900. Vincenzo Galdi / [VG - 42; anexo III] y *Carlo*, 1906. Vincenzo Galdi / [VG - 43; anexo III]

Siguiendo con la dinámica anterior nos encontramos con la imagen VG -42³³; en ella Carlo se haya escenificado con un casco y un escueto manto que le cubre los genitales pero que deja entrever su vello púbico. Igualmente dispuesto sobre una mesa llena de flores, Galdi parece glorificar, elevar el modelo a un estatus de deidad. En esta ocasión como deidad guerrera, un Ares-Marte en plena pubertad, o como un guerrero laureado. En otra ocasión (VG - 43), lejos de la representación bélica, el joven toca una flauta representando ya sea la inspiración musical (a modo de musa masculina), la vida bucólica y desenfadada en los campos de Arcadia o la insinuación libidinal del fauno o de Dioniso. Esta imagen se caracteriza por una composición artificiosa elaborada a través del abigarramiento de plantas, telas y flores junto a una postura corporal incómoda y nada casual; el cuerpo se dispone como un elemento más del bodegón fotográfico.

³³ Que, según el archivo consultado, fue erróneamente atribuida a Wilhelm von Gloeden.

Dejando atrás las imágenes sobre Carlo, encontramos *Joven hombre en una silla* (VG – 44) que, según la fuente consultada, se clasifica dentro de las instantáneas tomadas por Galdi en Argelia (aunque no posee una inscripción que así lo demuestre). De este modo dicha asignación se basa en una lectura antropomórfica del joven a través de los rasgos faciales. Sea o no así, dato que dejamos entre paréntesis, consideramos que aquí la idea de una escenificación exótica, arábiga, parece dejarse al margen. El joven, apoyado con cierto amaneramiento sobre una silla clásica de madera, posa y muestra sus atributos con una mirada fija sobre el fotógrafo-espectador. Al no existir escenificación exótica o arcádica alguna, Galdi centra su atención en el mero cuerpo y en su potencialidad erótica sin más. El pene se halla en semierección encontrándonos con el fetichismo particular galdiano.





Fig. 27: *Joven hombre en una silla*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG - 44; anexo III]



Figs. 28a y 28b: *Muchacho portando flores*, 1900 – 1905. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG – 45; anexo III] y *Estudio de desnudo*, 1900 – 1905. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 46; anexo III]

En cambio en *Muchacho portando flores* (VG – 45) si que hallamos una coartada exótica clara. Además de poseer unos rasgos prototípicamente árabes y de su evidente circuncisión, se muestra escenificado arcádicamente a través de iconografía floral tanto en una jarra como a través de una corona de flores. Con respecto a la guirnalda que gobierna su cabeza parecen entreverse hojas de olivo, jazmín y madreselva. Es de reseñar el detalle de la depilación genital del muchacho. No se trata de la ausencia de vello habitual que encontramos en muchos prepúberes puesto que posee vello en otras zonas como bigote, axila y piernas. Zonas que suelen coincidir temporalmente en la aparición de vello púbico o incluso puede desarrollarse después. Como se podrá observar en el *Anexo III: Vincenzo Galdi / archivo visual*, este rasgo se repite en varios de los muchachos árabes fotografiados por Galdi en Argelia; nos decantamos por la hipótesis de que dichas depilaciones se

hayan producido por motivos sexuales y de aquí que podamos percibir a dichos modelos como jóvenes *chaperos* a los que Galdi pudo contratar por sus servicios³⁴. La depilación genital y en especial del pubis, por una parte permite la ilusión visual de un miembro más grande, pero también circunscribe pene y testículos a otra época vital donde el cuerpo carece de vello o se encuentra en un estadio de desarrollo sexual-corporal todavía temprano, preadolescente. Este rasgo estético, en el contexto de la prostitución masculina árabe, tiene una importancia capital dado que dicho mercado vivía de la prostitución infantil y del gusto pederástico europeo³⁵. Por ello un vello excesivo en ciertas zonas siempre contextualiza al muchacho en una edad más adulta (sea éste o no mayor de edad). Al ausentar el vello, aunque el cliente sea consciente de dicha trampa, puede asumir dicha ficción como una parte más de la fetichización pederástica.

Estudio de desnudo (VG – 46), tal y como define el propio título, es una imagen de estudio, un ensayo con el desnudo; por ello se pueden observar gestos y ademanes típicos adoptados por modelos dentro de la academia artística y, por ende, en obras pictóricas. Tal es caso de la posición de los brazos que permiten una visión del torso en tensión o bien el contraposto que vuelve sinuoso el cuerpo y lo dota de cierto amaneramiento. Sin embargo encontramos ciertas formas disonantes que hacen precisamente subvertir el concepto esteticista tradicional: por un lado tenemos un cuerpo exótico, árabe, lejos de la visión eurocéntrica del cuerpo efébo y por otro lado el modelo posee un desarrollado pene: éste último elemento es prácticamente tabú dentro de la estatuaría y de la pintura europea tras el Imperio Romano. Con respecto al pene del modelo, éste parece encajar con los gustos de Galdi por el gigantismo genital y se vuelve a apreciar que está depilado, siendo muy evidente en este caso que posee vello en las piernas y en las axilas; bajo dicha depilación podría subyacer igualmente una motivación sexual.

³⁴ Ya se hicieran efectivos o se solventaran en una fotografía.

³⁵ Y en muchas ocasiones vive en la actualidad.



Fig. 29: *Desnudo tumbado con ramas*, 1900 – 1905. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG – 47; anexo III]

Dentro de la línea fotográfica que estamos observando, *Desnudo tumbado con ramas* (VG – 47) la iconografía floral es diversa y se esparce por el suelo, con lo que nos decantamos al pensar que no existe tras la imagen una simbología específica más allá de la noción primaveral, bucólica y amorosa habitual en lo floral-simbólico. Esta imagen asimismo podría catalogarse como una rareza dentro de la producción de Vincenzo Galdi. A pesar de que las posturas incómodas son algo habitual en él (y en su maestro Plüschow), aquí la postura precisamente hace inusual la imagen: la torsión del cuerpo se ha concebido en este caso para capturar tanto la parte trasera del cuerpo como cierto perfil torácico y facial, frente a la frecuente frontalidad en los cuerpos galdianos. Resulta evidente que el fotógrafo desesaba mostrar ante todo las curvas del culo del modelo y a la vez mostrar en parte su rostro, la axila o el pezón como partes del cuerpo de frecuente fetichización y erotización. Hay una

pulsión diseccionadora en la imagen; como si Galdi, a través de la torsión del cuerpo, quisiera enfatizar sólo algunas partes del cuerpo. También resulta inusual que en una fotografía galdiana donde tan sólo aparece un muchacho, el fotógrafo elija un punto de vista que no muestre la genitalidad del muchacho. Como hemos visto ahora, resulta más probable encontrar un trasero siempre y cuando exista otro modelo que muestre el pene.

Dentro de las instantáneas tomadas en Argelia, *Jóvenes con colgaduras* (VG - 48) denota la escenificación descuidada en la obra de Vincenzo Galdi: un manto³⁶ y una planta destartaladamente dispuestas sirven de abrigo espacial a tres jóvenes árabes; dos de ellos caracterizados folclóricamente como tales. El de la izquierda porta una chilaba árabe y un pequeño sable, aportando dicho modelo el mayor peso caracterizador a la imagen. El de la derecha tan sólo porta un turbante alrededor de su cabeza. Finalmente el modelo del centro se encuentra completamente desnudo (se observan sus genitales depilados) y abrazando a su compañero; dicho encuentro transmite un fuerte deseo homoerótico intrafotográfico.



³⁶ Seguramente las *colgaduras* a las que hace referencia el título.



Fig. 30: *Jóvenes con colgaduras*, 1900 – 1905. Vincenzo Galdi / Colección Stéphane Alcoumbre, París [VG – 48; anexo III]

En esta imagen pesa ante todo la coartada etnográfica, quedando apartada la arcádica. Aquí la estratagema parece desplegarse a modo de falso documento etnográfico. Ciertas imágenes de coartada etnográfica generadas por los fotógrafos estudiados pueden recordar a las escenificaciones que se hicieron durante las primeras Exposiciones Universales³⁷. Otra de las referencias visuales podríamos encontrarla en las imágenes recogidas por antropólogos finiseculares o bien fotógrafos como Adam Clark Vroman que hicieron del retrato folclórico, étnico, el *leitmotiv* exótico de sus producciones fotográficas.



Figs. 31a y 31b: *Tierna amistad*, 1900 – 1905. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 49; anexo III] y *Los tres pequeños amigos*, 1900 – 1905. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG – 50; anexo III]

³⁷ En ellas el país desarrollador de la feria generalmente hacía gala de sus logros imperialistas exponiendo muestras vivas de pueblos colonizados. En algunos casos el grado de exotización y mediatización era tal que se crearon los llamados *Zoológicos Humanos* donde casi se pretendía extraer una muestra completa del ecosistema social y natural de dichas poblaciones para el disfrute del ciudadano blanco occidental.

Tal y como vimos dentro de la producción de Galdi no es habitual que aparezcan muchachas, pero cuando sucede se suelen disponer como un elemento compositivo más; sin mayor importancia. Parece siempre sacarle mayor partido al desnudo masculino que al femenino y estar más centrado en la escenificación del deseo homoerótico. En la imagen VG – 49 aparece una modelo que se ha encontrado posando en fotografías de diversos autores que viajaron a Argelia para obtener instantáneas. Encontramos caracterización etnográfica en la escena a través de los turbantes, los aloes y la piel de tigre. Consideramos que éste último elemento (la piel de tigre) más que pertenecer al orden de lo mitológico y hacer alusión a dioses olímpicos se trataría en este caso como elemento exótico. La composición, bajo parámetros etnográficos y sobretodo exóticos, recrea una escena que pertenece más a una imagen africanista, de lo salvaje, y percibida desde la mirada del hombre blanco europeo. La piel de tigre parece cumplir el papel de escenificar una *otredad* árabe con referencias literarias; una jactancia africana de tiempos ya pasados.



Fig. 32: *Erección*, 1900 – 1905.
Vincenzo Galdi / Colección V. L.
Genève [VG – 53; anexo III]

A pesar de que *Erección* (VG – 53) está desprovista de la inscripción *Al* en el dorso de la fotografía, la fuente del archivo la define como una fotografía realizada en Argelia. En cualquier caso no encontramos ya prácticamente referencia alguna a ninguna de las dos coartadas. A pesar de que el modelo sea evidentemente africano, Galdi en este caso no intenta sobreescenificar ni generar una visión de lo exótico: se trata meramente del cuerpo de un varón, de un muchacho africano instrumentalizado sexualmente. Y en dicha medida podemos rastrear cierta etnografía al registrar un cuerpo sexualizado no occidental. Destaca el fetichismo genital habitual en la producción de Galdi, siendo una de las imágenes más antiguas del fotógrafo donde aparece una evidente erección con gesto masturbatorio.

Como observaremos más adelante en este mismo archivo visual, Galdi pudo realizar todas las fotografías arcádicas por un gusto personal o con un ánimo comercial; sin embargo no decantamos por pensar en dicha estratagema visual como una herramienta legitimadora de la desnudez del muchacho adolescente y, por ende, del deseo eromenofílico. En la medida que Galdi realiza imágenes puramente pornográficas, observamos como se disuelve la escenificación y sólo queda el deseo en estado puro, sin cortapisas estéticas.

4.3.2.10. *Pedagogía homosexual pederástica en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi:*

Con una disposición similar a la anterior, un mueble con una piel de tigre, más una pequeña mesa con arreglos florales, se disponen tres jóvenes modelos; dos de los muchachos se encuentran más cerca de la infancia que de la adolescencia (el de la derecha ni siquiera ha desarrollado vello púbico y tanto su genitalidad como sus rasgos resultan infantiles). *Los tres pequeños amigos* (VG – 50) quizás sea, de las

instantáneas tomadas en Argelia por Galdi, la más cargada de deseo intra y extrafotográfico; y ello probablemente por la supuesta inocencia que pretende escenificar. Primero por el gesto infantil que constituye que a todos los modelos les cuelguen las piernas, hecho que les hace parecer *más pequeños* dentro de la composición. A continuación, encontramos tres muchachos desnudos: más allá de una aparente e inocua amistad desinhibida a través del desnudo entre dos amigos, nos hayamos ante tres muchachos desnudos, cogidos de la mano, rozando sus pieles lampiñas y mirando atentamente al espectador-fotógrafo. A ello podemos sumar el título, *Los tres pequeños amigos*, el cual reitera tanto su condición de amigos (amistad evidentemente homoerótica) como su condición de niñez (cuestión que entronca con la lógica deseante eromenofílica).

El tema de la pedagogía homosexual pederástica se encuentra a la vez muy latente. Presidiendo la escena, como personaje central que recibe las caricias de los dos pequeños, se encuentra el muchacho adolescente de aspecto más adulto. Galdi parece querer recrear la dinámica homoerótica helenista del erasta y el erómenos. Así tendríamos la escena de un compañerismo que va más allá de los meros juegos públicos: ante nosotros se desenvuelve la escena de un iniciador, un joven erasta rodeado de sus pequeños erómenos. A este sueño visual de los estetas eromenofílicos finiseculares se une la motivación exótica, arabizante³⁸. Aunque dada la edad de los modelos estaríamos hablando más de una idiosincrasia sexual particular que el imaginario eurocéntrico puede asignar a dichos cuerpos. A nuestro parecer esta imagen nos parece que aglutina diferentes estrategias que posibilitan la visibilización del cuerpo del menor como objeto de placer visual; sin embargo el deseo visual parece dotar a la imagen de cierta subversión con respecto a dichas coartadas.

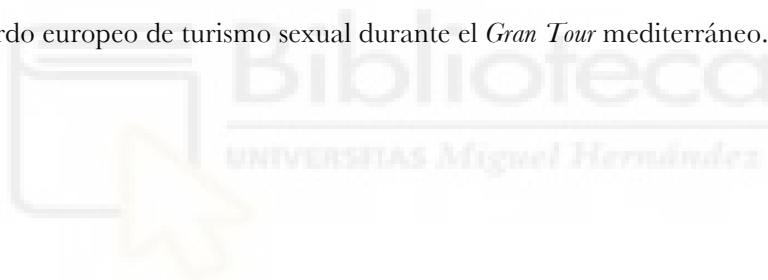
³⁸ Que dota a los jóvenes de una mítica y asignada potencia sexual para la visión homosexual europea.



Figs. 33a y 33b: *Dos muchachos acostados en la arena*, 1900 – 1905. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 51; anexo III] y *S/T*, Vincenzo Galdi / [VG – 52; anexo III]

Dos muchachos acostados en la arena (VG – 51), al igual que la anterior imagen parece aglutinar diversos procedimientos temático-formales, además de compartir ambas coartadas expuestas en la presente tesis: arcádica y etnográfica. Dos muchachos desnudos se muestran en unas dunas. El de la derecha, el aparentemente más joven, toca una flauta (símbolo baquítico y fálico a partes iguales). El de la izquierda, que rodea con el brazo al de la derecha, está coronado por una guirnalda vegetal y parece representar al erasta de una escena eromenofílica. Visualmente el joven de la izquierda muestra su sexualidad de manera directa. Lo que puede mostrar este modelo al levantar la pierna, el otro lo oculta. En cambio, el compañero que no muestra genitalidad alguna, se encuentra tocando una flauta; posible metáfora de la felación. El joven mayor, supuestamente argelino, se encuentra depilado. Podríamos entender que su oficio fuera la prostitución, pero también consideramos posible que la depilación genital fuera exigida por parte de Galdi como una estratagema para desarrollar una *performance* adolescente que infantilice y fetichice los cuerpos.

En otra visión exótica³⁹ (VG – 52) Vincenzo Galdi parece ilustrar uno de sus viajes argelinos: en un ambiente de aspecto rural, más allá de recreaciones arcádicas, se disponen cuatro niños, posiblemente árabes. Entre la pose y el desasimiento espontáneo, un hombre blanco desnudo se erige por encima de los demás jóvenes. La fotografía, en este caso, resulta de interés por evidenciar los procesos eróticos y escotofilicos propios de la coartada etnográfica finisecular: dicho hombre si apareciese vestido podría perfectamente ilustrar el cuaderno de campo de cualquier antropólogo del momento. En este caso, al aparecer desnudo, la fotografía condensa una perversidad mayor: la del antropólogo no objetivo. Hombre que, aprovechándose de su condición, puede dirigir un viaje de investigación con la finalidad secreta de recrearse en una sexualidad que le parece extraña y, por ello, atractiva. También podría, igualmente, encajar dentro de la noción del turista sexual. Representa al pederasta europeo, esteta y buscador de lo exótico en los cuerpos imberbes de los niños africanos. De este modo se observa como el rasgo delimitador de la ropa define el borde entre lo lícito y lo perverso, la ambivalencia entre lo que podría haber sido una fotografía científica y lo que, a su vez, puede ser un recuerdo europeo de turismo sexual durante el *Gran Tour* mediterráneo.



³⁹ Atribuida por el archivo *andrejkoymasky.com* a Vincenzo Galdi, pero de la que no contenemos prácticamente ningún dato al respecto.

4.3.2.11. *Influencia academicista del arte clásico en el estudio del cuerpo en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi:*

Dejando de lado la coartada etnográfica y la utilización de una pedagogía homosexual pederástica, podemos observar algunos acercamientos al cuerpo a través de una coartada arcádica más sutil: la utilización de lo autorreferencial en la representación de los cuerpos a través del academicismo artístico. En *Desnudo con estatua* (VG – 54) el modelo se encuentra en un jardín y ciertos elementos como la maceta no aportan una especificidad temporal helenística. No parece existir una motivación de verosimilitud arcádica, pero si una clara referencia y fidelidad al cánón estético griego.

Para ello Vincenzo Galdi recurre a una peculiar estrategema utilizada también por Gloeden y Plüschow: la colocación de una copia escultórica griega⁴⁰ o romana. La figura de un hombre, al parecer realizada en bronce, resulta prototípica de una visión del cuerpo idealizada; con ello Galdi parece exponer una declaración de intenciones. El modelo coge la escultura y, en una postura que nada tiene que ver con la copia en bronce, parece comunicarse con ella. La colocación de una obra así, como icono de la plasticidad clásica revisitada por el trabajo academicista del siglo XIX, parece indicar una confluencia de valores entre ambos.

⁴⁰ Que bien podría recordar al estilo de Lisipo; respetando el cánón de ocho cabezas.



Fig. 34: *Desnudo con estatua*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG - 54; anexo III]

De acuerdo a la política de visibilización habitual en las producciones de los fotógrafos estudiados, consideramos que la comunicación que se establece entre la escultura y el muchacho de la fotografía es del orden *modelo-copia*. Por ello podría existir una intención premeditada de que el espectador ejerza una comparativa entre ambos cuerpos (uno fijo, denso pero ideal, y otro ductil, en crecimiento, de carne y hueso)⁴¹. Desde esa posición, consideramos que se puede producir cierta subversión performativa por parte de los fotógrafos: muestran el modelo precisamente del que parten y a través del cual deviene el cuerpo (y con ello la visibilización de un deseo). A ese respecto, y ahí podrían comenzar las fisuras y subversiones de la obra, el modelo escultórico encuentra diferencias palpables con el muchacho. Una de esas interrupciones delatoras de sentido se producen precisamente en la genitalidad del mismo: la estatua apenas muestra unos minúsculos órganos genitales frente a la opulencia genital del pene del modelo. Es decir, aunque se respeten ciertos códigos estéticos y representacionales en torno al modelo clasicista visible a través de la escultura, se produce una fisura cuando se llega a lo genital. En esta última parte confluyen precisamente las estrategias de visibilización para un deseo homoerótico en apariencia velado. También hallamos que frente a los micropenes utilizados por los artistas griegos al representar a figuras de alto rango como atletas, héroes o deidades, Galdi nos propone cuerpos eromenofílicos que se acercan más a la brutalidad del dios Príapo⁴², del esclavo y del sileno. Seres que, pese a su condición idealizada, poseen instrumentos para el placer bajo parámetros homoeróticos y pederásticos; cuestión que entroncaría con la hipótesis de una posible iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX.

⁴¹ En parámetros butlerianos, estaríamos ante una clara afirmación *performativa*: el referente visual (conglomerado de nociones en torno a la estética, el género, la sexualidad y el cuerpo) se anticipa al sujeto y lo conjura; por la existencia lingüística del primero deviene el segundo.

⁴² Dios fálico de la fertilidad cuya representación pictórica más famosa apareció en los frescos de una casa de Pompeya.

Con *Muchacho en movimiento* (VG – 55) encontramos al mismo muchacho de la fotografía anterior pero esta vez en una actitud más dinámica. Se podrían plantear dos posibles interpretaciones al respecto: parece moverse para cambiar de postura en el diván, es decir, se haya en transición o bien adopta un ademán pasivo para disponerse a la práctica de una práctica sexual⁴³. Encontramos la escenificación más decuidada con respecto a la anterior: la estatuilla aparece tan sólo de cintura hacia abajo, resulta un accesorio inútil en la composición frente al protagonismo del muchacho. También resultaría destacable el claroscuro que se produce en los brazos y sobretodo en el torso del muchacho, mostrando la fotografía tanto la tersura de la piel como la calidad de la musculatura a través del juego de luces y sombras; en lo que a un deseo pederástico y homosexual escenificado fotográficamente se refiere.

Otras imágenes como *Muchacho pensativo* (VG – 56) resultan ser fotografías que podrían leerse tan sólo como estudios anatómicos. Una pose relajada, cuyo cuerpo reposa sobre un fondo monocromo descontextualizado y una tela que cubre escuetas partes de su cuerpo. La tela en este caso rescata a su vez el contorno corpóreo y ofrece algunos detalles de interés fotográfico a través del claroscuro textil. Así esta imagen se asemejaría, más que a una recreación arcádica, a la pose de un modelo en el estudio de un artista o en una Academia de Bellas Artes.

⁴³ Si consideramos esta imagen como un antecedente a la producción pornográfica de Vincenzo Galdi que más adelante veremos.



Figs. 35a y 35b: *Muchacho en movimiento*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección P. H. Van Kerrebroeck, Amberes [VG – 55; anexo III] y *Muchacho pensativo*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 56; anexo III]

A pesar de que Galdi se especializa en la captura de cuerpos y en la representación del deseo homoerótico intrafotográfico (entre modelos) o extrafotográfico (modelo-espectador), encontramos también algunos ejemplos de retrato bajo nociones academicistas. En *Busto de joven* (VG – 57) volvemos a encontrar al mismo modelo que antes veíamos en un plano americano. Galdi ha preferido utilizar la palabra *busto* (con el poder referencial que supone y tiene hacia la estatuaria tradicional conmemorativa) para lo que vendría a ser casi un fragmento de la anterior fotografía. Y sin embargo la potencia magnética de la presente imagen es mucho mayor que la anterior. Dicho poder de atracción podría venir determinado por la concentración que propicia la imagen: de un lado, se ha seleccionado un encuadre que ofrece menos detalles accesorios y centra la atención del espectador totalmente en el joven. De otra parte tenemos la intensidad de la mirada (unido al enfoque y nitidez de todo el rostro). Mirada del modelo que coincide con la mirada del espectador y donde el círculo escotofílico se concluye. El deseo, aunque invisible, se concreta.



Fig. 36: *Busto de joven*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección Jean-Xavier de Combeloup [VG - 57; anexo III]

La cercanía de la cámara con respecto al modelo permite asimismo una visualidad diferente a la que nos tiene acostumbrado en el resto de sus fotografías Vincenzo Galdi. Estamos habituados a observar mayores porciones de cuerpo dentro de su producción. Los cuerpos adquieren la calidad de modelo, de referente más cercano a la esfera de lo ideal que a lo real. En este caso el punto de vista resulta mucho más minucioso y nos permite ver detalles como los pelos de las cejas o las pecas del muchacho; el cuerpo parece ganar materialidad.

Como si el resto de la producción de Galdi no consistiera en el *retrato* (más o menos verosímil) de muchachos, la presente imagen reitera y afirma su condición de retrato a través del propio título. Con ello encontramos cierta coartada etnográfica. Además del rostro, el cuerpo parece dispuesto en una postura concreta, como realizando una suave acción. El modelo parece haber sido sorprendido para el retrato, pero a la vez se hace patente la escenificación de la fotografía.

Consideramos que algunos de los retratos de Galdi ganan en iconicidad visual, con respecto a otros desnudos de cuerpo entero, al resultar más económicas en cuanto a significantes y concretar el deseo a través de la mirada del modelo. A ello se une la especificidad táctil que ofrece el dispositivo de la cámara y el avance de la albúmina como técnica en registrar detalles sutiles propios de la pubescencia: vello suave sobre los labios o las axilas y piel lampiña. En el caso de *Retrato* un espectador eromenofílico podría depositar su atención sobre los rasgos del muchacho, las axilas, la piel o los pezones como lugares icónicamente homoeróticos⁴⁴.

⁴⁴ A pesar de incluir otro retrato más dentro del Anexo III (VG – 58), no haremos mayor hincapié sobre este tipo de producciones tan específicas del autor dado que traspasa los límites marcados por nuestra investigación. Nos centramos más directamente en el modo en que Vincenzo Galdi trabaja con unas coartadas y delimita el deseo eromenofílico en sus fotografías.



Fig. 37: *Estudio de desnudo*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction, Indiana [VG - 59; anexo III]

Estudio de desnudo (VG - 59) se presenta como un estudio no arcádico del desnudo. Tal y como sucede con otras imágenes de similar índole, la escenografía no resulta más que complementaria. Y sin embargo se conserva la utilización de telas, alfombras y plantas; elementos todos ellos que en otras ocasiones Galdi los presenta como icónicos y delatores de una escenificación arcádica y/o exótica; más allá de eso puede denotar simplemente un lastre academicista o un gusto victoriano.

Esta pieza podría constituirse como una de las imágenes *punte* entre lo que consideramos la producción arcádica de Galdi y la producción pornográfica en si misma que abordaremos más adelante. Si bien la genitalidad ya se encontraba explícita, en estas producciones (donde no sólo es evidente sino que también se pronuncia a través de la erección) viene a ser uno de los ejes dadores de sentido al conjunto *imago-técnico*. El hecho de que la obra pertenezca a la colección del *Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction* refuerza la idea de una etnografía

concreta: la captación instantánea de un cuerpo concreto en un lugar específico y con una sexualidad también específica.

En *Desnudo con palma* (VG – 60), a pesar de que aparezcan elementos que podrían resultar simbólicos para una escenificación de índole arcádica (piel de leopardo y palma), se produce una fricción icónica por un elemento sobrecargado de contenido: un sillón tapizado. Dicho elemento, muy representativo de la época victoriana y de una cultura burguesa acomodada, parece hablarnos más del propio fotógrafo y de la especificidad temporal del momento que de una ficción helenista.

En esta imagen Galdi ya no parece reproducir una eromenofilia helenista sino que se centra en la propia sensualidad que ofrece un cuerpo desnudo adolescente frente a la cámara y a las posibilidades propias de la fotografía para subrayar el cuerpo como objeto de deseo. El muchacho, en actitud de reposo, se ofrece a la mirada del espectador, se entretiene con una rama de palma y permite que veamos la anatomía de sus brazos. Sin embargo lo que más destaca y se centraliza en la escena es la apertura de las piernas y el reposo de su genitalidad sobre el sillón.

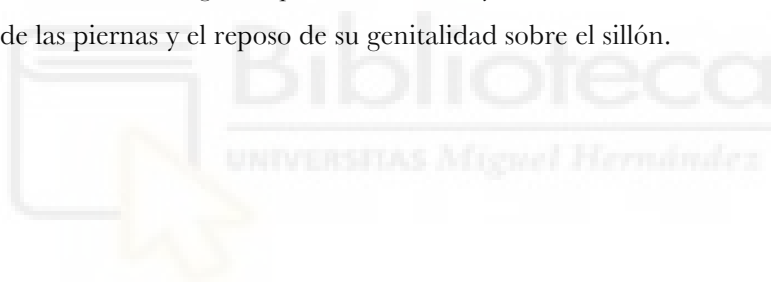




Fig. 38: *Desnudo con palma*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 60; anexo III]



Figs. 39a y 39b: *Desnudo en reposo*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 61; anexo III] y *Desnudo académico*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 62; anexo III]

En *Desnudo en reposo* (VG – 61) el muchacho adopta una postura que, pese a estar sedente y en supuesto reposo, requiere de cierta premeditación para adoptarse. Los brazos se separan y las manos se apoyan detrás de la cabeza. Sin embargo éstos se disponen no del modo más cómodo, sino quizás del modo más *sensual* (a pesar de lo relativo de dicha aseveración). Igualmente sucede con las piernas que, lejos de estar en absoluto reposo, los muslos de éstas se encuentran en actitud de apertura. Por el carácter de ofrecimiento y apertura corporal que destila el muchacho de la imagen entendemos cierta feminización y amaneramiento visual. Así mismo, y aquí podemos encontrar una clara influencia del arte clásico, la imagen podría remitir a la postura del *Fauno Barberini* (realizada aproximadamente a finales del siglo III a. C.) pero sin que el cuerpo llegue al extremo de su expresión. La postura del joven es relajada a pesar del mínimo de tensión que puede conllevar mantenerla.

Desnudo académico (VG – 62) comparte ciertas similitudes con la imagen anterior. El propio título de la pieza resulta ser una referencia al academicismo. Es también un reposo *lenso* que ofrece amaneramiento y ciertos tintes de feminidad (entendida ésta

como dispositivo que objetiviza y convierte a los cuerpos en receptáculos de la mirada deseante masculina). Igualmente comparte la similitud con el *Fauno Barberini*: esta ocasión emula prácticamente la misma posición de piernas, una levantada y otra relajada. Una postura que facilita la visión genital del muchacho y la erotización de dicha región.

4.3.2.12. *Feminidad y amaneramiento en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi:*

Otro de los recursos utilizados por Vincenzo Galdi para poder presentar fotográficamente al muchacho adolescente desnudo es el uso de cierta feminidad y amaneramiento en las poses de los muchachos. A diferencia de Wilhelm von Gloeden o Guglielmo Plüschow, no nos consta que Galdi fotografiara muchachos travestidos; por lo tanto la cuestión de un cuerpo de adolescente adoptando una pose femenina parecía corresponder a tres razones: como ademán asumido por la Academia⁴⁵, como clave *camp* dentro de un colectivo homosexual y como estrategema para objetualizar a los muchachos. Todo ello con el propósito de poder legitimar su desnudez y unos deseos eromenofílicos proyectados sobre la imagen.

⁴⁵ En especial la pintura renacentista como veremos.



Figs. 40a y 40b: *Muchacho con djellabah*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 63; anexo III] y *Desnudo pensativo*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 63; anexo III]

Muchacho con djellabah (VG – 63) muestra parte de dicha feminización del cuerpo a través de una pose delicada y de una escenificación cargadas de coartadas. Si bien no se reconoce como perteneciente a la serie de imágenes tomadas en Argelia, adopta una coartada etnográfica. Esta aseveración, por supuesto, consta de varias excepciones que conforman la complejidad de planteamientos de la imagen.

De una parte diríamos que adopta una visión etnográfica por la cualidad exótica que aporta la *djellabah* (indumentaria típica de los habitantes del Magreb) y las referencias orientalistas que pueda sugerir la tela de fondo. Sin embargo el joven que tenemos frente a nosotros no aporta una cualidad corpórea, facial o dérmica que remita a los rasgos árabes. Una piel blanca (más inusitadamente blanca de lo que Galdi nos tiene acostumbrados) le sirve como soporte para una vestidura, en

este caso, arabizante. Raramente podríamos afirmar que detrás de esta imagen exista una motivación de verosimilitud. Nos parece que Galdi aquí no intenta recrear una escena árabe desde la escenificación, sino que se concentra en el valor propio del escenario: lo árabe como pose, máscara o performance.

En la imagen coexiste la recreación etnográfico-exótica junto con la recreación arcádica. Esta última, sin embargo, no se afana en escenificar lugares o atuendos helenos, sino que hace uso del baúl de las poses y ademanes academicistas; haciendo uso de cierta feminización. A través de referenciar lo referenciado, Galdi apunta sobre el cuerpo del muchacho una pose que tiene más de imagen sacra que de pagana. De hecho, encontramos semejanzas con el tema *quo vadis domine* o imágenes crísticas tales como el *Cristo bendiciendo* de Rafael⁴⁶.

De este modo y desde la perspectiva finisecular donde existe una clara intención nostálgica en muchos de los planteamientos artísticos, podemos observar encuentros de referencias cruzadas dentro de la misma imagen. En *Muchacho con djellabah* nos encontramos con una imagen que posee referencias árabes en la indumentaria y muestra evidente una pulsión erótica en el desasimiento premeditado de los ropajes, la caída de la tela por el hombro derecho y el ofrecimiento visual de medio torso desnudo. La mirada del muchacho no se dirige hacia el espectador; su pose es pasiva, se ofrece y no opone resistencia al canibalismo visual. Frente a ello, por contraste, Galdi le hace adoptar al joven (no sabemos si deliberadamente) una pose que puede hacer referencia a temas sacros dentro de la historia de la pintura. Desde nuestro planteamiento lo exótico y lo católico (como referencia artística académica) coexisten en una misma toma fotográfica para permitir la visibilización de lo erótico.

⁴⁶ Autor que desarrolló un especial interés por restos arqueológicos y artísticos grecorromanos.

En *Desnudo pensativo* (VG – 64) el mismo muchacho posa desnudo. Cierta borrosidad que puede emular al *sfumato* renacentista caracteriza la imagen⁴⁷ y la dota de cierta distancia aérea. Sin embargo dudamos que dicho recurso sea premeditado en Galdi puesto que no encontramos ejemplos donde emplee técnicas de edición al tomar la imagen o en el revelado propias de la fotografía pictorialista del momento. Vemos asimismo que el plano americano y un punto de vista un tanto más elevado que en la anterior imagen refuerzan tal efecto de espacialidad.

Sin embargo, conforme en esta instantánea se introducen algunas estrategias propias al medio fotográfico, otras propias de la labor escenificadora de Galdi desaparecen. Lejos de referencias arábigas u orientales, el joven muchacho, frente a la cámara, tan sólo dispone de su pose. Una posición afeminada a través de un fuerte contraposto y los brazos en alto, permiten una visibilización frontal completa del cuerpo relajado del modelo. Con reminiscencias clásicas y académicas, Galdi escenifica la belleza efébrica recreándose en su potencialidad erótica.



⁴⁷ Estrategia pictorialista utilizada mediante el uso de cámaras antiguas con objetivos que no enfocaban demasiado o provocando el desenfoque voluntariamente a través de otros medios más rudimentarios.



Fig. 41: *Desnudo estirado*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 65; anexo III]

En *Desnudo estirado* (VG – 65) se expone una postura que no resulta habitual observar en la obra de Galdi: un muchacho acostado, visto lateralmente y cuya mirada no se dirige al espectador. Sin embargo, y pese al relajamiento corporal del muchacho, resulta remarcable como los ademanes de cada zona del cuerpo se encuentran en equilibrio entre tensión y desasimiento. Aunque se trate de un desnudo tumbado, el cuerpo parece *tener vida*⁴⁸. Se percibe cierto *movimiento* en el modo en el que caja torácica parece hincharse al respirar, marcando las costillas sobre la piel. Pero también en los dedos desordenados de las manos y en como una de las piernas se eleva generando una pequeña torsión de cintura que ofrece una

⁴⁸ Más allá de las características técnicas que proporciona el medio fotográfico, esta imagen parece hacer uso de un *hieratismo blando* característico en muchas de las obras de Wilhelm von Gloeden.

vista más factible del pubis, el vello, el glúteo (en una sugerente sombra) y la genitalidad apoyada sobre el muslo, cuya pierna acaba en un sugerido escorzo.

Existen en esta imagen puntos de tensión y relajamiento combinados regularmente a lo largo del cuerpo que aportan ritmo a la lectura del mismo. En cuanto a la exposición del muchacho como objeto de deseo se dibujan ciertos hitos de intensidad erótica: desde el pie que cae relajado sobre la tela a la pierna que se entreabre y ofrece un visión plena de lo genital, pasando por el pecho hinchado, las axilas lampiñas, el vientre liso que acaba en la maraña de pelos púbicos o el afeminamiento de las manos, hasta llegar a su mirada. O mejor dicho, no-mirada; el modelo, al no observar *al que mira*, entendemos visualmente que se expone como pleno objeto pasivo de deseo.

En la misma línea encontramos la imagen *Desnudo lángido* (VG – 65)⁴⁹. El propio título nos ofrece ciertas pautas interpretativas: a la palabra *desnudo*, Galdi le añade el adjetivo *lángido* que puede ser sinónimo de débil, afeminado, fatigado o delgado. Esa acepción encajaría con el relajamiento que transmite la postura del modelo. Si atendemos a una segunda acepción de *lángido* como sinónimo de *afeminado*, entran en juego cuestiones de pasividad-actividad.

Hasta aquí hemos observado una serie de temas y procedimientos que Vincenzo Galdi puso en marcha en sus escenificaciones fotográficas a través de las coartadas arcádica y etnográfica. A continuación estudiaremos el modo en que el fotógrafo italiano puso en marcha un deseo eromenofílico de un modo más directo a través de una imagineraía homosexual pornográfica centrada no sólo en la explicitación de la desnudez del muchacho, sino también en el registro de diferentes prácticas homosexuales y masturbatorias.

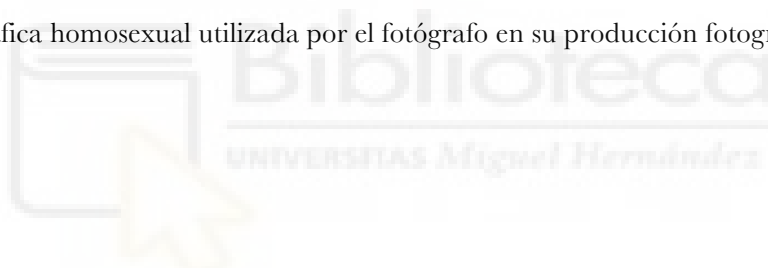
⁴⁹ Esta fotografía es similar a otra obra titulada *Desnudo sentado de frente* (Canet, 2011: 46) con el mismo modelo y la misma escena, salvo que éste se encuentra en una posición más tradicional.



Fig. 42: *Desnudo lánguido*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG - 66; anexo III]

4.3.3. Delimitación y visualidad del deseo eromenofílico en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi

Hasta ahora en el presente estudio visual de la obra de Vincenzo Galdi hemos observado como el fotógrafo elaboraba las coartadas arcádica y etnográfica con el fin de legitimar la desnudez del muchacho. Colaborando en la creación de una iconografía eromenofílica alrededor del adolescente desnudo, Galdi, como aprendiz del mismo Plüschow, reunió varios de los temas y procedimientos ya utilizados por Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow. Fueron éstos la iconografía mitológica, animal, el amaneramiento o la influencia academicista en la representación del cuerpo, y mostrando su propia especificidad procedimental y temática, Vincenzo Galdi al parecer acabó decantándose por una obra mucho más directa y centrada sobre los placeres homoeróticos y pederásticos fuera de coartadas. Por ello ahora procederemos a delimitar visualmente el deseo eromenofílico en su obra, a partir de la puesta en escena de toda una imaginería pornográfica homosexual utilizada por el fotógrafo en su producción fotográfica.



4.3.3.1. Imaginería pornográfica homosexual en la obra fotográfica de Vincenzo Galdi:

Dentro de los estudios que hace Vincenzo Galdi del cuerpo del muchacho nos encontramos con una serie de piezas que consideramos requieren de una especial mención: se trata de las obras cuyo protagonista es su modelo conocido como *Il Serpente*, apodado así por un gran miembro viril serpentino. Éstas imágenes, a pesar de constuirse como estudios corpóreo-fotográficos de corte academicista parecen constituirse como el nexa que une la producción fotografía eromenofílica sujeta a coartadas y otra producción que, sin hacer uso de coartadas, indaga en una

imaginería pornográfica homosexual evidente. Esto se debe a que el modelo elegido por Galdi fue uno de los principales protagonistas, tanto en las imágenes con coartada, como en las que se constituyen como meros registros del placer homoerótico y pederástico. La imagen VG – 67, fuera de complejidades técnicas, deviene icónica por el propio sujeto fotografiado. Galdi no utiliza recursos de escenificación arcádica y tampoco presta especial atención a convencionalismos posturales propios de la academia artística. Nos muestra simple y llanamente el cuerpo de su modelo a través de un punto de vista convencional y un tratamiento aséptico del positivado fotográfico.

La imagen parece atender de un modo sincrético a la propia idiosincrasia eromenofílica y visual de Galdi; deseo compartido, ya no por el conjunto del colectivo homosexual que podía tener acceso a estas imágenes, pero sí de una parte considerable. El deseo se centra ante todo en el tamaño superlativo del pene en reposo de *Il Serpente*⁵⁰. Sin embargo la fantasía del gran pene sólo podría ser entendida en base al contexto. No produce el mismo pavor un miembro desorbitado en un hombre adulto que en un joven de apariencia angelical y pubescente, incluso preadolescente; un cuerpo en desarrollo y con una velloidad tan sólo localizada en el pubis. Visualmente esta fotografía (y en general todas en las que aparece un joven *Il Serpente*) funciona eróticamente por el contraste de un gran pene, adulto⁵¹, incrustado en un cuerpo excesivamente joven y en apariencia inocente. *Il Serpente* podría entrar así en un orden simbólico-visual del *buen salvaje* o del salvajismo sexual de cuerpos exóticos. El modelo, al no pertenecer al orden de lo exótico desde la visión eurocéntrica entra dentro del orden del erómenos, del joven dispuesto al placer adulto. Para el deseo eromenofílico, *Il Serpente* y su pene parecen constituir una puerta de acceso al orden de lo sexualmente invisible y prohibido. Visualmente ofrece la oportunidad de poseer y ser poseído por un menor. Consideramos que este factor pudo haber motivado al *Kinsey Institute for*

⁵⁰ Un detalle sutil, pero que parece apoyar nuestro punto de vista sobre la mirada galdiana en este caso, es el sutil desenfoco que padece la cabeza y rostro del modelo frente al enfoque superior en el abdomen y zona genital, dándole preferencia a dichas zonas.

⁵¹ Asociado cuantitativamente en el imaginario sexual a un cuerpo adulto.

Research in Sex, Gender and Reproduction a adquirir la presente imagen como representativa de una superlatividad médica o como ejemplo de material pornográfico fungible.

Similar a la anterior imagen, en *Pose* (VG – 68) *Il Serpente* es capturado en un plano americano por Galdi. Al igual que en la anterior fotografía la coartada arcádica es sutil, nimia, salvo por el arquetipo eromenofílico que soporta el cuerpo fotografiado del modelo. Ya no encontramos escenificación, tan sólo un cuerpo ofrecido al disfrute de la mirada del espectador. Un contraposto genera una leve torsión de cadera y permite una vista semilateral de la genitalidad del modelo. De nuevo el cuerpo de un adolescente que bien podría encarnar la noción de lo inocente y de lo infantil contrastado con un gran pene. El cuerpo de *Il Serpente* parece obedecer a lo híbrido y fronterizo; cualidad intrínseca al cuerpo adolescente que sin embargo aquí alcanza una mayor embergadura.

Dicho cuerpo para el espectador podría resultar extraño o fuera de la norma y en eso Galdi se distancia de sus predecesores Gloeden y Plüschow. Más allá de mostrar un cuerpo no visible a través de estrategias arcádicas o exóticas, ilegítimo para la moral del momento, Galdi muestra un cuerpo que trasciende la mera posibilidad de ser receptáculo para el deseo adulto. *Il Serpente*, como modelo icónico del fotógrafo, es la demostración de un deseo posible al encontrarse sexualmente más cercano a la madurez sexual (tal y como podemos entender visualmente dicha madurez). Frente a la imagen anterior, encontramos en ésta un mayor juego en la mirada: el muchacho mira a la cámara-fotógrafo-espectador. Frente a la predominancia de una mirada no dirigida y a una postura relajada (que configura al cuerpo como objeto deseado), aquí encontramos que el modelo mira a cámara. Igualmente se ofrece, pero también se configura como un cuerpo-sujeto, no como un cuerpo-objeto. Y aquí es donde también podemos ver una razón a la explicitación del deseo galdiano. Las prácticas sexuales no pertenecen tan sólo a la

noción de lo visible e imaginable, sino también a lo posible, a lo literal; el cuerpo se sexualiza con más fuerza, se torna capaz de devolver la mirada.

Desnudo sentado (VG – 69) muestra un cuerpo más formado y velludo que en las anteriores imágenes; más adulto⁵². *Il Serpente* aparece sentado sobre un descuidado escenario a base de telas: la composición bien podría ser una instantánea tomada en una academia de dibujo. El modelo se dispone frontalmente y con torsión en algunas partes de su cuerpo como la cadera o el cuello. Ésta última hace que veamos el perfil del rostro del modelo; repetido por Galdi en diversas ocasiones. El entrelazamiento de las manos y la inclinación del cuerpo sobre su apoyo no sólo asemejan a *Il Serpente* con un modelo propio de la Academia de Bellas Artes, sino que también le aportan un aire distinguido y afeminado.

Similar a la anterior imagen, *Desnudo provocativo* (VG – 70) muestra al mismo modelo más crecido que como lo habíamos visto anteriormente. En los ademanes afeminados que muestra el muchacho (desequilibrio en los hombros, torsión del cuello, mirada dirigida hacia abajo, dedo pulgar unido al dedo índice) encontramos más una relación con la idiosincrasia postural propia de la pintura (en especial la pintura barroca y neoclásica) y la historia visual academicista, que con una representación del afeminamiento *camp* del conjunto homosexual. En cualquier caso, ambas potencias podrían coexistir en la imagen, dotándola de lecturas diversas. La coartada arcádica ha quedado reducida tan sólo a una referencialidad postural; ello es suficiente razón para mostrar sin tapujos la genitalidad de *Il Serpente* en un aparente semierección.

⁵² Por ello la datación ofrecida por los archivos consultados con la nominación *finales del s. XIX* debe tomarse como meramente orientativa.

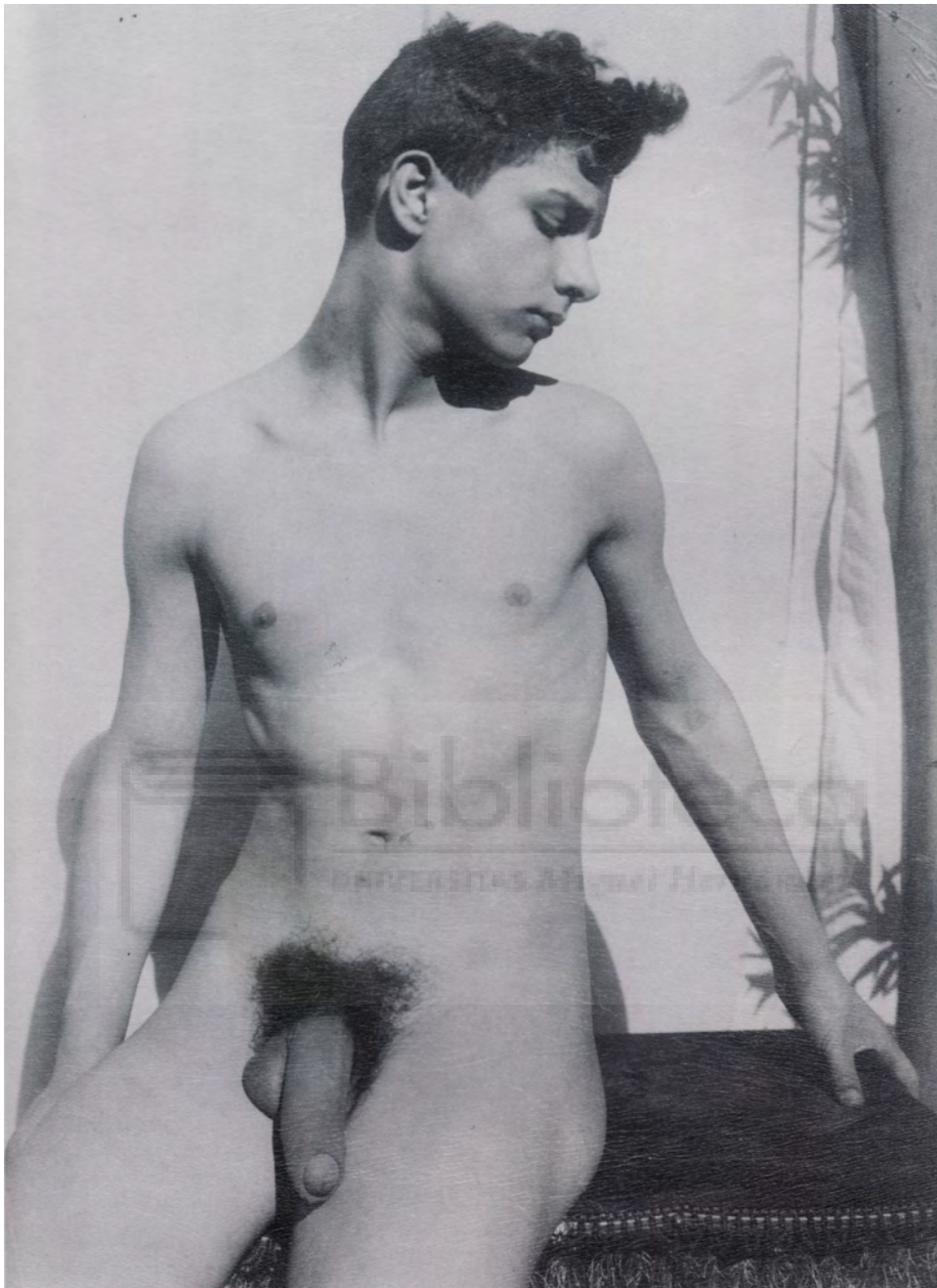


Fig. 43: *S/T*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección del Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction, Indiana [VG - 67; anexo III]



Fig. 44: *Pose*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección del Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction, Indiana [VG - 68; anexo III]



Figs. 45a, 45b y 45c: *Desnudo sentado*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 69; anexo III], *Desnudo provocativo*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 70; anexo III] y *S/T*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 71; anexo III]

Dado que las fotografías que vienen a continuación no guardan reparo alguno en mostrar al modelo absolutamente erecto y realizando prácticas sexuales consigo mismo, nos decantamos por pensar que en esta imagen *Il Serpente* ya se encuentra mostrando una erección en proceso. Lo mismo podemos encontrar en la imagen VG – 71. Imagen que, como la anterior, bebe de la iconografía postural utilizada en la representación pictórica de los cuerpos a lo largo de la historia; especialmente en lo que se refiere a la pintura renacentista, barroca o neoclásica. Cualquiera de estas poses pretendían por lo general romper pictóricamente con el hieratismo y la frontalidad prototípica de épocas estéticas más *toscas* (tales como el período arcaico de la estatuaria clásica a través de los *kurós* o la pintura románica); aunque la finalidad no siempre fuera la verosimilitud o la mimesis con lo real, en la fotografía parece haber una intención de enfatizar partes del cuerpo concretas a través de los estudiados puntos de vista: entre ellos la amplitud del torso y el pene en erección.

De las imágenes de solos en los que aparece este muchacho, *Exhibición* (VG – 72) es una de las fotografías clave dentro de la producción galdiana en el contexto de la

presente investigación. Hemos propuesto hipotéticamente la posibilidad de que la obra fotográfica de Gloeden, Plüschow y Galdi definieran una iconografía homoerótica a comienzos del s. XX, constituyendo un antecedente de la cultura visual homosexual contemporánea. Por ello dichos fotógrafos, con tal de visibilizar un deseo doblemente estigmatizado (homosexual y pederástico) pudieron ampararse en una coartada arcádica con toda una tradición finisecular helenista (sobretudo literaria) a sus espaldas o bien en una coartada etnográfica apoyada en campos de conocimiento como la antropología, la etnografía, la fotografía documental incipiente o el turismo burgués.

Al realizar el estudio visual de la obra de Vincenzo Galdi estamos observando que fue el primero de los tres en representar explícitamente escenas ya no eróticas ni sugerentes, sino explícitamente pornográficas. Encontramos también que en el caso de estas imágenes la coartada arcádica suele desaparecer. Ya no resulta de interés cuando el objetivo se ha cumplido: enunciar el deseo o explicitarlo visualmente. Muchas de éstas imágenes pertenecen a la producción tardía de Galdi, más hacia principios del s. XX, o bien coexisten y fueron producidas al mismo tiempo que algunas de las prototípicamente arcádicas.

Exhibición muestra a *Il Serpente* con una erección ya declarada y en evidente actitud masturbatoria. Una de las peculiaridades de esta imagen galdiana híbrida es que el modelo se encuentra caracterizado a la usanza griega; demostrando una coartada arcádica como, paradójicamente, legitimadora de la desnudez y de los placeres. Porta sandalias espartanas y una toalla o paño que le cubre las espaldas. Como si de una escena tras el ejercicio o tras el baño en las termas se tratase, el joven parece disfrutar de su propia cuerpo. Sin embargo el muchacho ya no pertenece al orden de lo erótico. La lógica deseante fotógrafo-modelo o espectador-modelo entra dentro de la noción de lo posible y de la práctica sexual misma. Ya no existe la duda de que dicho deseo pueda ser realizado o no, sino que la imagen lo hace posible; ya está sucediendo. Visibiliza una práctica sexual en sí misma.



Fig. 46: *Exhibición*, 1900. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG – 72; anexo III]

Autofelación (VG – 73) es otra imagen que pertenece a la misma sesión fotográfica que *Exhibición*, compartiendo ambas modelo, *atrezzo*, contexto espacial y planteamiento. Al igual que la anterior imagen esta obra parece constituir un puente temático (independientemente de la fecha de realización) entre la producción específicamente arcádica o exótica de Galdi y sus obras pornográficas no escenificadas (desde el punto de vista de la coartada expuesta en nuestra investigación). En ella *Il Serpente*, equipado con espartanas y con la toga, se encuentra desnudo retorciéndose en una pose que dista mucho de encontrar referentes en una iconografía academicista o de corte helenista (excepto por la

posible salvedad de alguna ánfora de figuras negras decorada con poses y prácticas sexuales). En esta fotografía, *Il Serpente* hace uso de la fama que le precede y efectúa una autofelación.



Fig. 47: *Autofelación*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección del Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction [VG - 73; anexo III]

Si bien esta mítica práctica sexual (fuera de tendencias homosexuales, heterosexuales, bisexuales o polisexuales) debe de ser sobradamente conocida desde el albor de los tiempos, sus representaciones con probabilidad han sido prácticamente literarias. Salvo alguna escena en cerámicas griegas, en grabados decimonónicos o en alguna otra excepción, Galdi no debía de poseer referentes visuales de otra índole. Desde un punto de vista historiográfico, consideramos que *Autofelación* es la primera representación fotográfica de la práctica conocida. Por ello,

la fotografía cobra un poder de *preview* genealógico, de referente visual. Y quizás por ello resultó de interés para el Instituto Kinsey como para formar parte de su colección: ya no sólo por ilustrar la especificidad de una práctica onanista como la autofelación sino también porque quizás sea el primer vestigio fotográfico de la misma.



Fig. 48: *Autofelación*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección de J. X. de Combeloup [VG – 74; anexo III]

En *Autofelación* (VG – 74) encontramos lo que parece ser un detalle de la primera fotografía o un detalle de una imagen similar⁵³. Mientras la anterior conservaba parte de coartada arcádica, aquí vemos que desaparece totalmente para centrarse en la práctica de la autofelación a través de un plano más cercano. Con ello la imagen gana en descripción visual, quedando plasmada la especificidad de un cuerpo capaz de ejecutar dicha verbigracia masturbatoria. *Autofelación* nos permite una visión plena del miembro del modelo, de su velloso o de su vientre contraído.

⁵³ A pesar de que encontremos disonancia de fechas entre esta imagen (finales s. XIX) y la anterior (1900), nos decantamos por pensar que ambas constituyen parte de la misma sesión fotográfica.



Figs. 49a y 49b: *Contemplación*, 1900. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG -75; anexo III] y *Eyacuación*, 1900. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG - 76; anexo III]

Tras ejercer las tres imágenes anteriores de puente temático entre la producción estrictamente erótica y la declaradamente pornográfica, Galdi en *Contemplación* (VG - 75) vuelve a hacer uso de *Il Serpente* para dignificar los atributos sexuales del modelo. Con un plano americano y una visión corporal centrada, que tiende a acercar la cámara para explicitar el detalle, el muchacho aparece en una clara erección pero sin manifestar una actitud masturbatoria. El título de la obra, por otro lado, alude a una actitud tranquila, sosegada, previa a una posible acción y, asimismo, al propio acto contemplativo. Elocuentemente, Galdi eleva el acto de mirarse el pene a la categoría contemplativa, espiritual o meditativa. Parece legitimar así una actitud onanista (denostada por el discurso médico-moral) y explicitarla a través de una nominación deliberadamente política.

Eyacuación (VG – 76) se distingue del resto de imágenes porque fragmenta el cuerpo del muchacho y aplica una mirada fotográfica de detalle a través de un acercamiento de la cámara al cuerpo. El poro de la piel, el vello, las pilosidades, las venas o el semen toman un papel protagonista más allá del rostro, del torso y de las extremidades; el cuerpo parece así despersonalizarse y se cosifica. Toda la acción de la escena se concentra sin escenificación aparente en el detalle masturbatorio y eyaculatorio del pene del modelo (o del fotógrafo). Ya no existe modelo más allá de su propia genitalidad. El protagonista de esta composición sería el propio pene que cruza la diagonal del cuerpo. Se trata de una imagen absolutamente pornográfica sin ningún tipo de escenificación arcádica y que pretende visibilizar un momento íntimo.

Sensualidad (VG – 77) muestra a dos muchachos de apariencia adolescente en plena actividad sexual. El título parece querer plasmar ese ideal y sin embargo llega más lejos. Si entendemos la *sensualidad* como sinónimo de *insinuación*, por ende prácticamente toda la producción de Galdi escenifica lo sensual, oscilando entre la sugerencia de lo erótico y la explicitación sexual. Desde ese paradigma la obra *Sensualidad*, más que sugerir, parece explicar. A pesar de la escenificación que se haya inherente a toda fotografía de esta índole, aquí resulta más transparente que en otras ocasiones. No encontramos trampa ni cartón: los muchachos se hayan excitados, erectos, se masturban, se huelen y se acarician en un abrazo sexual que trasciende lo que otras fotografías parecían sugerir a través de coartadas. En el marco de la hipótesis de si pudo darse la creación de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, la producción pornográfica de Galdi parece traspasar las aspiraciones artístico-sexuales de Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow.



Fig. 50: *Sensualidad*, 1900. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG -77; anexo III]

Otro aspecto a señalar, en contraste con la producción arcádica y etnográfica visto anteriormente, es que la escena se traslada a lo interno de la casa. Frente a las fotografías tomadas en la terraza de la casa del propio Galdi y, por extensión, frente

a las imágenes paisajísticas de Gloeden o Plüschow⁵⁴, Galdi comienza a fotografiar en interiores cuando comienza a realizar escenas de corte pornográfico, mucho más íntimas. Probablemente para evitar así miradas curiosas y consecuentes censuras o denuncias.

Este aspecto conlleva diferencias consustanciales en lo que a lo técnico se refiere. El interior parecía resultarle a Galdi más propicio a la hora de *llenar* el espacio de *ambiente* y volumetría; las composiciones parecen más cuidadas (no le interesa ya lo accesorio) y se centra en los cuerpos, en conseguir un claroscuro dentro de las posibilidades lumínicas que aporta un espacio cerrado sin apenas luz (o poca luz ambiente). Probablemente Galdi pudo utilizar iluminación artificial más allá de la luz natural que consiguiera introducir en la estancia o de un tiempo de exposición mayor; si es que se encontraba dentro de las posibilidades técnicas del fotógrafo. Su descuido en elaborar escenas creíbles de corte naturalista dejó de ser un aspecto tan relevante y visible, y comenzaron a surgir espontáneamente detalles domésticos tales como el papel de la pared o el mobiliario.

Tal y como apuntamos en la biografía de este autor, hemos barajado fuentes verbales⁵⁵ que defienden la hipótesis de que Galdi, además de su estudio fotográfico, poseía y regentaba un burdel masculino. Por ello podría apuntarse que sus modelos fueran sus chaperos y especialmente los que posan en escenas de corte pornográfico. Esta cuestión podría dar una razón para encontrar a *Il Serpente* fotografiado desde su adolescencia y hasta una edad un poco más madura; podría tratarse de un chico a su cargo⁵⁶.

⁵⁴ Quienes, como vimos, utilizaron el paisaje natural como un elemento escenográfico más en su discurso eromenofílico.

⁵⁵ Anónimas en este caso.

⁵⁶ Sin embargo la falta de contrastación con otras fuentes al respecto no nos permiten corroborar dicha posibilidad.



Fig. 51: *Felación*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección de Olivier Auger [VG – 78; anexo III]

En *Felación* (VG – 78) el interés del fotógrafo y el foco de atención de la fotografía se vuelca ante la práctica sexual. Parece que nos hallamos de nuevo en el interior de una casa. O bien en la terraza pero con un telón de fondo que despersonaliza el lugar y le da un aspecto de escena interior⁵⁷. Nos decantamos más por la segunda opción puesto que los cuerpos de los jóvenes, en especial el que práctica la felación al otro muchacho, se haya bañado por una luz dura que ejerce un fuerte contraste en su cuerpo (efecto que difícilmente podría conseguir la iluminación doméstica del siglo XIX). Otra opción es que dicha imagen haya sido tomada en un interior junto a un ventanal que permita una gran exposición lumínica.

⁵⁷ O entre telas para guarecer la escena de miradas incómodas.

El joven que realiza la felación se haya expuesto semifrontalmente. No consideramos que se trate de una posición casual. Parece existir tanto el interés de mostrar claramente la felación, el pene del muchacho recostado, como la introducción de éste en la boca del otro adolescente. El muchacho recostado permite asimismo una focalización de la mirada y del deseo sobre su pecho y sobre su pezón. Pero es sobretodo el que lleva a cabo la felación el que parece adoptar una postura más incómoda con tal de mostrar claramente su torso contrastado y la masturbación que se aplica generando un foco amplio de interés, de densidad sexual, en la composición fotográfica. Como si de una historia ilustrada de la sexualidad se tratara, Galdi vuelve a nombrar la fotografía en base a lo que muestra de manera explícita. Desde un enfoque iconológico podríamos analizar este trabajo más que como una historia de la sexualidad o un catálogo de prácticas, como una arqueología de su visualidad. Y una manifestación más de una coartada etnográfica.

En *Eyacuación* (VG – 79) dos adolescentes se encuentran en una escena de interior sobre unas sillas de corte victoriano, al parecer tras una sesión de actividad sexual. Uno de los muchachos, mientras el otro todavía continúa erecto, eyacula sobre un paño que le tiende su compañero. Dado que no hemos encontrado en otros autores fotografías anteriores de corte pornográfico homosexual, esta fotografía puede obener un valor añadido en lo que se refiere a constituir una de las primeras imágenes que muestran claramente una imagen de sexo explícito entre adolescentes.



Fig. 52: *Eyaculación*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección de Olivier Auger [VG – 79; anexo III]



Fig. 53: *Azotaina*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección BigKugels photographic: Robert y James Kempster Loncar [VG – 80; anexo III]

“El azote entre muchachos es todo un arte, una búsqueda de placer, un ritual de sumisión y un juego de castigo. No hay verdaderamente placer sin un poco de dolor...” (*Butterfly* en Canet, 2011: 142)⁵⁸. Así el autor de este texto introduce la imagen *Azotaina* en el catálogo *Galdi Secret*. En este caso concreto la fotografía puede revelar un interés histórico en una posible genealogía de lo sexual. El tema puntual que nos muestra la imagen es la práctica sexual denominada actualmente como *spanking*. Ésta resulta ser una práctica subversiva en tanto que adopta el *modus operandi* del azote como elemento de castigo corporal pedagógico o penal, para devenir en práctica sexual. Un elemento doloroso-coercitivo en sistemas de poder jurídicos o domésticos se convierte en sintaxis del placer. Asimismo en esta imagen se observa como un hombre parece azotar a un muchacho que simula tener menor edad: una muestra en una práctica sexual de la lógica adulto-menor o erasta-erómenos dentro del marco pederástico-homosexual estudiado.

Galdi realizó de algún modo, sin ser ese el motivo de su trabajo, un archivo fotográfico de los comportamientos sexuales dentro del contexto homosexual de

⁵⁸ (T. de los A.)

finales de siglo XIX y principios del XX. Más allá de las posibles narraciones eróticas y/o pornográficas que se hayan dentro de la literatura coetánea, hoy podemos interpretar la obra pornográfica galdiana desde una arqueología de lo sexual. *La balanza* (VG – 81) por ejemplo muestra lo que podía ser una práctica sexual dentro del imaginario homosexual finisecular. Sin embargo, más allá de ilustrar una práctica en sí misma, la imagen contiene cierto carácter cómico, anecdótico: uno de los jóvenes parece hayarse ensimismado pesando el pene erecto de *Il Serpente*. Como personaje conocido para los consumidores visuales de la obra de Galdi, dicho modelo se halla sexualmente mitificado y su miembro aquí deviene en material de recurrente ironía frente al minúsculo miembro del otro muchacho. La presente imagen destaca también por el valor antropológico que aporta la explicitación de la indumentaria íntima de dos muchachos en 1900, tales como la camiseta interior o el calzoncillo a rayas.



Figs. 54a y 54b: *La balanza*, 1900. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG – 81; anexo III] y *Catálogo n° 492 Homosexuelia*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección BigKugels photographic: Robert y James Kempster Loncar [VG – 82; anexo III]

La obra de Galdi, y especialmente la obra pornográfica, fue realizada con una finalidad comercial. Con respecto a la obra que escenifica comportamientos y procedimientos sexuales, ésta parecía distribuirse dentro de un circuito clandestino. Para ello el fotógrafo hacía uso de catálogos con reproducciones en miniatura de las fotografías numeradas para mostrar la oferta de piezas de las que disponía (VG – 82). Cada carta o catálogo tenía su propia numeración. Dicho sistema permitía al comprador, desde la discreción, solicitar una fotografía con tan sólo mencionar el número del catálogo y el número de la fotografía, evitándose descripciones incómodas de la imagen. De este modo, en una polivalencia causal, Galdi participaba de las políticas de archivo. A través de un sistema útil sin darse cuenta, el fotógrafo parecía estructurar, sistematizar, compartimentar y clasificar los comportamientos sexuales a través de archivos visuales. En el contexto de la medicina y de la psiquiatría decimonónicas, la clasificación de los comportamientos sexuales encuentra resonancias tanto con la psicopatologización de los comportamientos sexuales no normativos como con las políticas de visibilización y reivindicación de una cultura pre-gay. En el caso de este fragmento de catálogo, encontramos imágenes que muestran parejas de muchachos (en ocasiones hombres maduros) llevando a cabo una masturbación, una felación o la postura del 69. Más allá de la practicidad comercial de dicho sistema, podríamos observar estos archivos visuales de lo sexual desde el paradigma arqueológico y de cómo dichas imágenes revierten sobre lo real a través de un poder *performativo*.

Sodomía (VG – 83) comparte la misma dinámica con la anterior fotografía: una instantánea que en su contexto histórico y personal fue tomada como instrumentalización del placer, hoy podemos verla como un hito arqueológico que podría haber contribuido a la formación de una iconografía homoerótica y pederástica actual. A *Sodomía* podemos adjudicarle el valor añadido de que pudiera ser la primera fotografía que ilustra una penetración anal homosexual real⁵⁹. En ese sentido, Galdi pudo ser un pionero para la visibilización (pormenorizada y por

⁵⁹ No tenemos contancia de que existieran fotografías anteriores sobre este tema.

demanda a través de catálogo) del sexo entre hombres y entre muchachos; y de la conformación de una iconografía pornográfica homosexual y pederástica.

Pese a encontrarse la imagen lejos de las estrategias de arcadización, encontramos cierta reminiscencia con el tema visual de la pedagogía homosexual pederástica. Sin embargo dicha inclusión no puede sino ir acompañada de un entrecomillado: al parecer, la práctica sexual se desarrolla entre dos hombres de diferente edad. *Il serpente* resulta ser el joven que adopta la posición activa dentro de la penetración y un hombre al parecer de mayor edad recibe la penetración. Sin embargo el movimiento de la acción sexual y las sacudidas de la penetración provocan en el rostro del agente pasivo una borrosidad que nos impide clarificar su edad. Si realmente se tratase de una relación intergeneracional, esta imagen habría producido visualmente una inversión de roles dentro de la lógica erasta-erómenos.

En *Intimidad* (VG – 84) volvemos a encontrarnos con una escena de penetración anal, salvo que en esta ocasión Galdi ha preferido bautizarla con un nombre de índole más poética. Quizás una de las razones visuales más aparentes para dicha decisión es el hecho de que esta escena se desenvuelva en un interior frente a la pasada imagen donde se mostraba una escena de exterior que emulaba pobremente una habitación. Por ello el término *Intimidad* puede tanto hacer alusión a lo íntimo de la acción que se desenvuelve como también al espacio que la contiene.



Fig. 48: *Sodomía* (imagen VG – 83 del archivo visual), Vincenzo Galdi, finales del s. XIX. Galerie Au Bonheur du Jour, París



Fig. 55: *Intimidad*, 1900. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG - 84; anexo III]

Ya no existen coartadas arcádicas ni etnográficas que poner en práctica; esto lleva a Galdi a representar la práctica sexual de un modo más explícito y sin precedentes visuales de visibilización. En este sentido *Intimidad* muestra el *preview* de una penetración anal, cuando el pene del muchacho activo está rozando el ano del muchacho pasivo. Para ello toda la actividad genital se encuadra en la parte central inferior de la fotografía. Dicha perspectiva nos ofrece una visión amplia del culo imberbe del muchacho pasivo, y del pene, testículos y nalgas del agente activo en la penetración. Se trata de una visibilización excesiva con respecto al habitual proceder sugerente de Galdi. Dicho aspecto resulta contrastar más todavía con la producción de Wilhelm von Gloeden o Guglielmo Plüschow; mucho más cautos en todo momento y sin llegar a desarrollar fotográficamente de un modo evidente la práctica sexual.

En el centro de la composición nos encontramos con la mirada cómplice del muchacho que, en un ejemplo de escoptofilia narcisista, podría permitir al espectador cierta proyección. Parece mostrar el acto que está realizando y al muchacho que se encuentra sobre él, como un objeto de placer a consumir por la mirada del espectador. La postura del muchacho que se halla más cerca de la cámara lo sitúa de espaldas a la misma; el muchacho pasivo se feminiza ante la cámara y deviene en cuerpo permeable.

Volvemos a destacar la especificidad de una fotografía tomada en el interior, donde los cuerpos obtienen una mayor escala de grises y minuciosidad dérmica para el disfrute de la mirada voyeurística. Los cuerpos proyectan sombras más marcadas sobre los fondos damasquinos de la habitación y aportan volumetría a la composición general. Algo que pudiera parecer una estrategia para mantener cierta discreción, resulta de utilidad para mostrar los cuerpos y las prácticas sexuales en una fotografía de esta índole.

Para finalizar este archivo visual de algunas de las obras de la producción de Vincenzo Galdi, hemos escogido la imagen *Felación* como representativa de la obra pornográfica del autor. Vincenzo Galdi parece encontrarse a caballo entre una cosa y otra. En este caso se encuentra a caballo entre las coartadas arcádica y etnográfica como modelos de escenificación que permiten la erotización del cuerpo adolescente del muchacho con su consecuente visualización fotográfica, y la explícita visibilización de las prácticas sexuales entre hombres y adolescentes.

Felación (VG – 85), como apela el título, es una descripción visual de dicha práctica sexual. Sin embargo encontramos diferencias notables con la fotografía VG - 78. En dicha imagen la succión de un pene como práctica sexual entre adolescentes se llevaba a cabo sin artilugios escenográficos de por medio. Sin embargo la imagen que ahora comentamos resulta más compleja en cuanto a referencialidad. Por un lado encontramos en la fotografía una referencia histórica indirecta. *Felación* resulta ser desintencionadamente etnográfica: el desarrollo creativo de Galdi en el momento de generar esta imagen y la decisión de colocar elementos representativos de la época hacen de la imagen un testimonio visual del período entre finales del siglo XIX y del siglo XX; además de un *aparente* testimonio visual de los comportamientos sexuales entre muchachos. Los calcetines altos de ambos muchachos, el fondo damasquino o el mobiliario de la época, suman apuntes de referencia histórica, estrategia absolutamente opuesta a la ficción arcádica esgrimida por Galdi, Plüschow y Galdi con anterioridad.

Por otro lado si que encontramos una referencia arcádica en la fotografía a través de un elemento iconográfico de tal orden: la corona de flores del muchacho que ejecuta la felación. El motivo floral ya lo pudimos ver desde la primera imagen comentada de Galdi (su propio autorretrato). La flores que coronan la cabeza de un joven (siempre y cuando sean flores y no hojas de laurel) ofrecen simbolismos que nos remiten a la juventud, a la primavera, a la eclosión y a la plenitud sexual. Tras descartar la recreación arcádica como estrategema y abordar la representación

pornográfica, Galdi introduce referencias iconográficas de orden apolíneo en esta imagen; en lo que parece ser un guiño a su propia experiencia fotográfica, a su proceder plástico y a la eromenofilia inmanente al homoerotismo decimonónico.

El muchacho coronado da la sensación de ser mucho más joven que el otro joven de la imagen. Mientras uno parece encontrarse todavía en la franja temporal de la adolescencia, el otro parece ubicarse ya dentro de la veintena. Algunos signos corporales a comparar entre ambos parecen darnos dicha información. Por ejemplo el contraste entre sus rostros, uno más adulto, con rasgos fuertes y otro con rasgos infantiles y desprovisto de barba. Mientras el torso del muchacho más joven se encuentra todavía sin desarrollar el del joven mayor sobresale en musculatura, en especial con respecto a pectorales y brazos (aunque dicha situación pudiera deberse a un desarrollo muscular deliberado). La aparición de vello en los cuerpos también es otra de las señales a calibrar, quizás la más significativa: a pesar de que ninguno de los muchachos resalta por su vellosidad, el joven mayor tiene una mayor concentración de vello en pubis y testículos además de la presencia de un bigote. En lo que respecta al menor, la vellosidad es mínima y exhibe un cuerpo prácticamente imberbe; ni siquiera sus axilas presentan signos de vello corporal, lo cual es significativo por ser uno de los espacios corporales que más tempranamente acaban poblándose. Tan sólo observamos una escueta vellosidad en el pubis que ni siquiera se extiende por el perineo.



Fig. 57: *Felación*, 1900. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG - 85; anexo III]

La fotografía muestra la relación sexual escenificada entre un joven y un adolescente, ambos varones. Más allá del hecho homosexual, la imagen resulta subversiva con respecto a la práctica sexual heteronormativa al mostrar dos cuerpos de diferente edad. *Felación*, a pesar de encontrarse contextualizada dentro de la época en la que fue tomada, ofrece un ejemplo de eromenofilia o relación pederástica homosexual consumada. Igual que en otras fotografías, esta imagen podría aportar la posibilidad de identificación del lector eromenofílico con el joven de mayor edad, sintiéndose así partícipe de dicha relación y del contacto genito-bucal con el joven. Teniendo en cuenta el deseo proyectado a través de la mirada, el cuerpo del muchacho joven aporta una incipiente feminidad visual. Como cuerpo adolescente, se ofrece a la mirada adulta y muestra tanto su genitalidad como una insinuada analidad. Un pene todavía flácido, un cuerpo lampiño y en desarrollo, permite una perversión visual voyeurística en el lector de la imagen. Más allá incluso del gusto personal del espectador que escudriña la imagen, el foco de atención parece concentrarse en el cuerpo de un menor explícitamente expuesto. Un muchacho que se ofrece. Tal y como se ofreció visualmente en su momento el propio Vincenzo Galdi en las imágenes de Guglielmo Plüschow.

Hasta aquí hemos realizado el estudio visual de parte de la obra fotográfica de Vincenzo Galdi, y también de Wilhelm von Gloeden y Guglielmo Plüschow. A partir de un marco referencial entre el siglo XVIII y principios del siglo XX que comprendía un contexto histórico concreto, un estado específico de los placeres y uno contexto cultural en el lapso temporal apuntado, hemos abordado la obra de estos tres fotógrafos. Éstos desarrollaron unas coartadas arcádica y etnográfica desarrolladas mediante el uso de temas, recursos y procedimientos concretos como iconografías florales, musicales o mitológicas, paisajismo arcádico, referencias al academicismo artístico, afeminamiento de los gestos, travestismo masculino o imagerías pornográficas homosexuales. Partiendo de las imágenes gloedianas y pluschowianas donde se encontraba legitimada la desnudez del muchacho a través

de las coartadas estudiadas, Vincenzo Galdi acabó por mostrar sin excusas visuales el deseo homosexual y pederástico.

Vincenzo Galdi es el último de los fotógrafos que hemos estudiado dentro de la tríada arcádica de la Italia finisecular. Y lo hemos abordado el último por diversas razones que lo distinguen de los dos anteriores: para empezar es el más joven de los tres y discípulo de Plüschow, por lo que fue el último en desarrollar su obra. En segundo lugar es el menos conocido de los tres, pero no por ello desmerecedor de un valor que lo hace único con respecto a Gloeden y a Plüschow. En tercer lugar rompe, como hemos visto, con la dinámica estereotipada del noble fotógrafo alemán que, exiliado voluntariamente en Italia, utiliza la imagen del muchacho mediterráneo dentro de una lógica jerárquica clasista. Galdi parece encarnar el propio paradigma donde el modelo pasa a convertirse en autor mismo. Por último, y como razón más importante, Vincenzo Galdi abandona finalmente las coartadas arcádicas y etnográficas para representar al muchacho desnudo planteando un giro homoerótico en la fotografía.

La obra fotográfica tardía⁶⁰ de Galdi viene a configurar casi un episodio aparte dentro de la producción de los tres autores arcádicos del XIX. Unas obras tan directas, donde el cuerpo y la práctica sexual gobiernan por encima de otros criterios, ya no parecen necesitar de la coartada del arcadismo⁶¹, de la escenificación helenista o de la coartada etnográfica para hablarnos de un deseo homoerótico-pederástico. Aquí el deseo se consume y el contacto de los cuerpos se explicita a través de lo sexual. Imágenes que parecen la evolución de la obra de sus predecesores, donde los muchachos fueron del atuendo helenista al desnudo, al sexo y a la contemporaneidad escenográfica.

⁶⁰ Aunque la gran mayoría de las imágenes datan del 1900, según Nicole Canet probablemente pertenecen a los años que transcurren entre 1915 y 1920 (Canet, 2011).

⁶¹ A pesar de que también supiera utilizarla y así lo hiciera.

Galdi encontró a sus modelos a las calles de Roma, como Caravaggio 300 años antes. Vemos poses clásicas en varias partes de su taller, en la terraza. Poco, con la complicidad de Galdi, los muchachos iban pasando dentro del apartamento contiguo a su estudio (Canet, 2011: 12)⁶².

Los modelos pasaron de posar en su terraza a escenificar diversos tipos de prácticas homosexuales en el interior de una habitación (casa o taller de Galdi). Imágenes todas ellas entre los 14 x 9 cm y los 16 x 12 cm, realizadas en albúmina y a veces viradas con citrato (con tal de de conservar mejor las fotografías), numeradas⁶³ y atribuidas a 1900; aunque lo más probable es que fueran realizadas aproximadamente entre 1915 y 1920. Prueba de ello es la aparición de *Il Serpente*, donde lo vemos bastante más crecido con respecto a la fase arcádica del fotógrafo. Una particularidad de éstas obras es la conservación de catálogos de imágenes o clichés, donde el comprador podía elegir la copia de la imagen que quería; de un modo discreto y sin tener que proceder a la descripción de la imagen. Precisamente los clichés que van del número 492 a 508 llevan el título de *Homosexuelia*.

Las imágenes pornográficas de Vincenzo Galdi cubren una amplia gama de prácticas sexuales que van desde la mera masturbación, pasando por la autofelación, los juegos de seducción, eyaculaciones, comparaciones de miembros, tríos, sexo anal, felaciones o *spanking*⁶⁴. De igual modo resulta ilustrativo que el siglo XIX fuera precisamente la centuria de la psicología clínica y de la enumeración psiquiátrica de las prácticas sexuales; por ello podemos relacionar, aunque de un modo indirecto, la visibilización y enumeración de prácticas sexuales no normativas en las imágenes pornográficas de Galdi con la labor clasificatoria y patologizadora de la psiquiatría finisecular (cuyo caso más extremo lo encontramos

⁶² (T. de los A.)

⁶³ Todas las imágenes de esta serie se numeran del siguiente modo: xx/x, donde xx es el número de cliché del catálogo) y x es el número de la fotografía.

⁶⁴ Podríamos por tanto relacionar contextualmente éstas imágenes con una cultura homosexual emergente que se habría ido consolidando de manera oculta a lo largo del siglo XIX en diversos países europeos, y poseedora de prácticas concretas, códigos, imaginería visual y lenguajes propios.

con Krafft-Ebing). Así, el mismo dispositivo sexual a través de diferentes agentes produce prácticas y las medicaliza a su vez.

Con todo ello a continuación procederemos a desarrollar las conclusiones de la presente tesis doctoral y con el objetivo de contestar a la hipótesis planteada de si pudo darse la creación de una iconografía homoerótica y pederástica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX.







Conclusiones

En la introducción de la presente tesis doctoral planteamos la hipótesis de si se dio la creación de una iconografía homoerótica y pederástica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo entre el siglo XIX y principios del XX. A través de una metodología deductiva hemos desarrollado el estudio en cuatro capítulos, de los cuales vamos ahora a formular una serie de conclusiones a las que hemos llegado a lo largo del mismo y con el ánimo de poder contestar a nuestra hipótesis.

El lapso temporal sobre el que versa nuestra hipótesis comprende entre finales del siglo XIX y principios del XX. Pero dado que gran parte de los fenómenos que estudiamos hundían sus orígenes en el siglo XVIII, incluimos dicha centuria en los tres primeros capítulos contextuales previos al estudio de los tres fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi. Estos tres autores, posibles artífices de una iconografía eromenofílica, procedían de territorio germano e italiano por lo que la tesis se centró en el estudio contextual de dichos marcos espaciales en la cronología propuesta.

En el primer capítulo abordamos un contexto histórico general entre el siglo XVIII y principios del XX con el fin de estudiar los acontecimientos históricos que pudieron determinar las motivaciones de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi a la hora de realizar sus producciones fotográficas. De todo ello llegamos a la conclusión de que la Revolución industrial y la nueva estratificación de clases basada en el capital provocó un desarrollo de los medios de comunicación y de los transportes, posibilitando los viajes a lo largo del mundo. Con el ánimo de progresar económicamente algunas potencias imperialistas europeas comenzaron un proceso colonizador ejercido sobre otros países menos favorecidos (principalmente de Asia y África) entre la segunda mitad del siglo XIX y hasta 1914. Consideramos que dicho fenómeno, junto al esclavismo, estipuló unas relaciones de poder entre las potencias colonizadoras eurocéntricas y los territorios colonizados, conformando *otredades* de acuerdo a nociones como la raza o la

nacionalidad. Proceso parejo al importante desarrollo de la antropología como ciencia y cuyos descubrimientos, fruto de los viajes etnográficos, pudieron acabar espectacularizándose a través de las Exposiciones Universales y de los llamados *Zoológicos Humanos*. Otro fenómeno parejo al imperialismo colonial fue el expolio masivo de piezas arqueológicas y obras artísticas por parte de las potencias europeas; material asimismo que acabó circulando en los países más desarrollados a través del coleccionismo o de su museificación. Todo ello ofreció al europeo la posibilidad de acercarse a otras culturas, aunque a través de un paradigma de dominación; favoreciendo asimismo la creación de un turismo burgués donde lo exótico se erigía como principal atractivo.

A todo lo anterior se le sumaba cierta complejidad política, territorial, económica e ideológica entre el siglo XVIII y principios del XX; donde se alternaron monarquías absolutistas, revoluciones proletarias y crisis mundiales que produjeron, entre otros hechos remarcables, las unificaciones de Italia y Alemania¹ o las Guerras Mundiales. De todos estos hechos históricos concluimos que el clima político-económico de Alemania, potencia *discriminada* en cuanto al reparto colonial se refiere y afectada de cierto nacionalismo que acabaría incentivando el advenimiento de diferentes contiendas bélicas, pudo motivar tanto a Wilhem von Gloeden y como a Guglielmo Plüschow a abandonar sus ciudades natales y emigrar a Italia. Tras la anexión de la península itálica el norte quedó como aglutinador de riquezas y poderes gubernamentales frente al empobrecido sur. Esta cuestión, sumada al origen noble de los dos fotógrafos, favoreció que Gloeden y Plüschow encontraran respectivamente en Sicilia y Nápoles unos lugares más tranquilos donde prosperar desde una óptica de clases: en territorios principalmente dedicados a la agricultura, la pesca o la ganadería los fotógrafos encontraron un espacio lleno de muchachos que, ávidos de una vida mejor, pudieron convertirse en modelos remunerados para la escenificación de unos placeres concretos. Tanto Gloeden como Plüschow encontraron en el sur de Italia el contexto para la la creación de una iconografía

¹ Países de los que procedían Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi.

eromenofílica que posibilitara la explicitación del cuerpo desnudo del muchacho adolescente.

Partiendo de la hipótesis de una posible iconografía homoerótica y pederástica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, en el segundo capítulo estudiamos el estado de los placeres entre el siglo XVIII y principios del XX con tal de delimitar el posible marco sexual sobre el que tuvieron que desarrollar sus obras Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi. A partir de dicho capítulo observamos que el aspecto de la cuestión tan sólo podía ser entendido en su complejidad desde una visión sincrónica. Para ello estudiamos una serie de antecedentes al estado de los placeres en el siglo XIX y principios del XX que nos llevaron a diferentes conclusiones.

Por una parte vimos el modo en el que la pedagogía homosexual en la Antigua Grecia definió un paradigma de relación sexual y pedagógica entre un adulto varón (erasta) y un menor varón (erómenos). La pederastia griega constituía un tipo relación reglamentada y aceptada moralmente por el conjunto social dentro de unas condiciones concretas que, en conclusión, marcaban una lógica de poder adulto-menor². Las prácticas homosexuales y pederásticas fueron adoptadas y conservadas temporalmente por la sociedad romana, pero con la salvedad de que ya no se trataba de una tecnología pedagógica, sino de placer como tal. Con la llegada del cristianismo vimos como los placeres comenzaron a ser regulados por los agentes eclesiásticos³ y se procedió a una demonización del cuerpo que produjo su invisibilización en las representaciones artísticas. En dicho contexto se generó la ecléctica *teoría de la degeneración* a través de la cual el placer podía derivar en una corruptibilidad del cuerpo y de la nación. Dicha teoría de índole moral acabó enlazando a partir del siglo XVIII con discursos de índole científico, tomando los

² Hecho del que dejaron constancia tanto algunas representaciones artísticas como algunas narraciones literarias de la época.

³ Y algunos pensadores cristianos como Santo Tomás de Aquino o San Agustín de Hipona.

médicos el relevo como gestores y represores del placer. Para el caso del menor, dicha cuestión tomó en la Ilustración la forma de persecución antionianista como manifestación de un proceso de pedagogización y desexualización del menor⁴. Consideramos que lo fundamental al respecto, para entender el tabú contemporáneo de la representación pederástica, se fundamentó en asignar ontológicamente al menor la noción de inocencia: de este modo la infancia y también la adolescencia se convirtieron en espacios de vigilancia donde el placer se constituía en un arma peligrosa que podía desestabilizar la dicotomía y las relaciones de poder de una lógica adulto-menor.

Entre el siglo XVIII y el siglo XIX los placeres homosexual y pederástico fueron problematizados, oscilando entre los discursos reivindicativos y los discursos coercitivos. En el caso del contexto británico decimonónico vimos como la era victoriana definió un escenario donde la única opción que le quedaba al placer era el ocultamiento y el disimulo; prueba de ello fue el juicio contra Oscar Wilde. En el contexto germano del siglo XIX se plantearon posturas antagónicas en torno al deseo sexual: Karl-Heinrich Ulrichs defendió sus posturas homosexuales públicamente y definió una terminología alrededor de tal deseo, Magnus Hirschfeld buscó una legalización política de la homosexualidad y Richard von Krafft-Ebing desarrollo una ciencia psicopatológica acerca de los placeres. La psicopatologización de los placeres en el siglo XVIII, a partir del desarrollo de la frenología y del texto *Psychopathia Sexualis* de Richard von Krafft-Ebing, cristalizó en una persecución médica y jurídica del pederasta y del homosexual. Finalmente las teorías freudianas enlazaron con la *inocenciación del menor* y propusieron la noción de *latencia* como otro de los aspectos que problematizaba, si bien no castiga, el deseo homosexual-pederástico. De este modo, y de acuerdo a la hipótesis de si se dio la creación de una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al cuerpo del muchacho desnudo, encontramos dos procesos principales en torno a los placeres decimonónicos de finales de siglo XIX y principios del XX: una

⁴ Impulsado por las teorías pedagógicas de Rousseau.

desexualización del menor y una *persecución del pederasta y del homosexual* a través de los poderes médico-jurídicos. A partir de estos procesos podemos entender como los tres fotógrafos estudiados pudieron buscar sus fuentes de inspiración en la Antigüedad clásica; mucho más permisiva en cuanto a los placeres homosexuales y pederásticos.

Ya en el tercer capítulo nos dedicamos a realizar una contextualización cultural entre el siglo XVIII y principios del XX de los contextos germano, británico e italiano, con el fin de delinear los antecedentes e influencias a los que pudieron verse sujetos los fotógrafos abordados en el presente estudio. En lo que respecta al contexto cultural germano entre el siglo XVIII y principios del XX concluimos que Winckelmann definió una visión estética del arte bajo parámetros clásicos, constituyéndose como precursor del neoclasicismo y de otros autores clasicistas del siglo XIX. En lo que concierne al contexto cultural británico vimos como el neoclasicismo, el fenómeno del dandismo y la moral victoriana definieron una peculiar manera de entender los placeres homosexual y pederástico; a través de cierta sublimación literaria y artística. Por último el estudio del contexto cultural italiano nos ofreció dos claves para entender el modo en el que se pudo crear una iconografía eromenofílica a finales del siglo XIX y principios del XX: el descubrimiento en el siglo XVIII de Pompeya y Herculano, y el enaltecimiento de Italia como meca cultural a través de las rutas pautadas por el Grand Tour mediterráneo.

De este capítulo extraemos una conclusión clave para entender la obra fotográfica de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi: la continua referencia a la Arcadia mítica y poética. Dicha cuestión se hallaba presente no sólo a partir de la recreación de parajes, sino también a través de la referencia a dioses, héroes míticos, episodios mitológicos, pastores o faunos. En unas ocasiones era la referencia directa al atletismo griego o a las relaciones erasta-erómenos las que delimitaban el foco de atención de los autores germanos, británicos o italianos. En

otras ocasiones era el ensalzamiento de la relación maestro-discípulo como una reverberación de la pedagogía homosexual griega. De aquí podemos concluir que los autores estudiados entre el siglo XVIII y principios del XX pudieron utilizar todo ello como coartada arcádica para la visibilización del cuerpo del muchacho adolescente y la proyección sobre el mismo de unos deseos adultos homoeróticos y pederásticos.

Finalmente en el cuarto capítulo abordamos el trabajo de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi, comprobando como efectivamente hicieron uso de dicha coartada arcádica para la representación fotográfica del muchacho desnudo. A ello se le sumó la utilización de otra coartada etnográfica fundamentada en la potencialidad etnográfica y de registro de la tecnología fotográfica por un lado, y la escenificación de lo exótico por otro lado. Para estudiar visualmente las obras fotográficas de estos autores realizamos numerosas búsquedas de imágenes y datos concernientes a las mismas, cotejando la información recabada entre las diferentes fuentes. Con todo ello elaboramos tres anexos con un archivo visual de parte de sus producciones⁵. Realizando dichos archivos y analizando las obras fotográficas llegamos a la conclusión de que estos autores compartían las mismas coartadas y, dentro de éstas, toda una serie de temas, recursos y procedimientos que les permitían ponerlas en práctica: iconografía floral y/o vegetal, mitológica, musical, animal, feminidad y amaneramiento, paisajismo arcádico, piezas arqueológicas, deseo homosexual y compañerismo íntimo entre muchachos, imaginaria pornográfica homosexual, etc.

También concluimos que los tres participaron de una lógica adulto-menor deudora asimismo de la relación pederástica griega erasta-erómenos, rescatada por el revivalismo clasicista finisecular: todos ellos tuvieron una vinculación pedagógica con alguno de sus modelos. Gloeden tuvo a *Il Moro*, quien se convirtió en asistente y heredero de su obra; Plüschow tuvo a Vincenzo Galdi, quien se convirtió también

⁵ Que adjuntamos en un DVD dentro de la presente tesis doctoral.

en asistente y después en fotógrafo; y éste a su vez tuvo a *Il serpente*, modelo favorito de Galdi y posterior protagonista de gran parte sus imágenes pornográficas.

Mediante el estudio comparativo de sus trabajos observamos algunas fetichizaciones que parecían definir los deseos homosexuales y pederásticos en lo fotográfico: tal fue el caso de la centralidad de lo genital en las composiciones, la predilección por penes grandes o semierectos en cuerpos todavía aniñados o la importancia de la cualidad táctil de las pieles imberbes adolescentes. Todo ello potenciado por un juego constante de miradas intra y extrafotográficas.

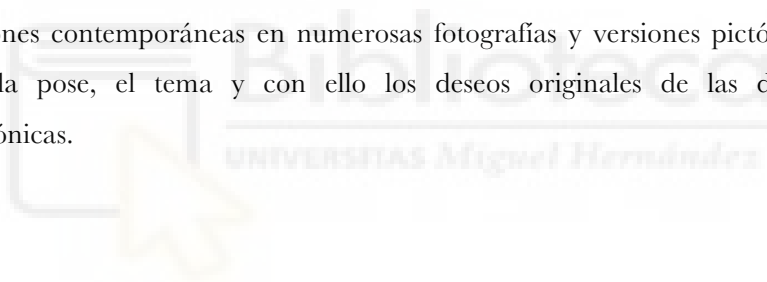
Sin embargo la conclusión más importante que extraemos del estudio visual comparado de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi es como a partir de unos planteamientos iconográficos eromenofílicos, se produce una traslación de lo erótico a lo pornográfico. Y con ello se fueron abandonando unas coartadas arcádicas y etnográficas como legitimadoras de la desnudez, para finalmente mostrar el cuerpo del muchacho adolescente como objeto de placer sin más.

Los trabajos pornográficos de Galdi, si bien escapan a la coartada arcádica y a la coartada etnográfica, parecen demostrar las intenciones primeras de los fotógrafos. La obra pornográfica de Galdi viene a corroborar que la recreación arcádica devino como instrumento para la visibilización de cuerpos y deseos no normativos para el sistema heteronormativo. El fotógrafo aprendió dicha herramienta política, la desarrolló y después ejemplificó la evolución de la misma hacia una explicitación de los placeres visuales sin cortapisas. Podemos afirmar por ello que Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi elaboraron una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX. En ese sentido, si los tres fotógrafos compartieron una iconografía y deseo comunes, pero finalmente fue el último quien dejó atrás toda iconografía para desarrollar una obra puramente

pornográfica, podríamos formular que tanto Gloeden, como Plüschow o Galdi en realidad deseaban hacer una obra de índole pederástica y homosexual; cuyo objetivo no era meramente estético, sino también de consumo pornográfico.

Tras cerrar nuestra tesis doctoral y responder a la hipótesis propuesta en la introducción de la misma, se nos plantea una posible futura línea de investigación. Después de observar como Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo Galdi crearon a partir de unas coartadas específicas una iconografía eromenofílica conformada fotográficamente en torno al muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del XX, se nos plantea la nueva hipótesis de si dicha iconografía pudo conformarse como antecedente a la praxis artística contemporánea durante el siglo XX y principios del XXI.

Tal y como mostramos en las figuras 1a, 1b y 1c, la iconografía homoerótica y pederástica articulada pictóricamente por Flandrin, entre otros autores, y perpetuada fotográficamente por Wilhelm von Gloeden, parece encontrar sus traducciones contemporáneas en numerosas fotografías y versiones pictóricas que emulan la pose, el tema y con ello los deseos originales de las dos obras decimonónicas.





Figs. 1a, 1b y 1c: Versiones contemporáneas de *Desnudo masculino sentado al borde del mar* de Hippolyte Flandrin (1855) y de *Cain* de Wilhelm von Gloeden (1900); Dibujo atribuido a Jean Cocteau, fotografía de James Bidgood e imagen amateur encontrada en internet



Fig. 2: *Suite n°11*, 2007. / javi moreno. Técnica mixta sobre lienzo, 81 x 130 cm

De este modo fotógrafos como Herbert List o George Platt Lynes, James Bidgood, Bob Mizer o Mel Roberts (como representantes del género *beefcake*) hasta llegar a Larry Clark, Bernad Faucon o Will McBride, pudieron hacerse eco de la iconografía desarrollada en el siglo XIX y ponerla en práctica en sus obras. Asimismo encontramos un rastro también de dicha iconografía como antecedente a la obra plástica de / javi moreno (Fig. 2). Todo ello a su vez nos serviría para delimitar el modo en el que el muchacho no sólo es representado desnudo por el adulto bajo un paradigma homoerótico y pederástico, sino también para observar como el propio chico sería capaz de autorrepresentarse fotográficamente a través del fenómeno *selfie* en la visualidad 2.0 de la era doméstica de internet. Y con ello hacer uso de una visualidad e iconografía eromenofílica que le precede, y que le permitiría pasar de ser un modelo objetualizado a convertirse en fotógrafo desde una lógica *amateur*.



Índice de Figuras

1. Contexto histórico general entre el s. XVIII y principios del s. XX

Fig. 1: *Coalbrookdale de noche*, 1801. Philip James de Loutherbourg
Man-made vs. Natural in the works of Loutherbourg [en línea] National Parks, Landscape Art & American Imagination <<https://arthistory327.files.wordpress.com/2012/09/coalbrookdale-by-night-1801-philipp-jakob-loutherbourg-the-younger-industrial-revolution-painting.jpg>> [última consulta: 19/01/2015]

Fig. 2: Fotografía coloreada de la plaza del Château d'eau en la Exposición Universal de París de 1900
Exposición Universal [en línea] Wikimedia Commons
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Chateau_d%27eau_and_plaza,_Exposition_Universale_1900,_Paris,_France.jpg> [última consulta: 19/01/2015]



2. Estado de los placeres entre el s. XVIII y principios del s. XX

Fig. 1: Vasija ática de figuras negras, IV a.C. Detalle del cortejo del erasta hacia el erómenos, a través del tocamiento de la barbilla y los genitales del menor

Homosexualidad en la antigua Grecia (2014) [artículo en línea] Wiki2

<http://es.wiki2.org/wiki/Homosexualidad_en_la_antigua_Grecia> [última consulta: 27/12/2014]

Fig. 2: Copa ática de figuras negras, 550 a.C. – 525 a.C. Detalle de sexo intercruel

Homosexualidad en la antigua Grecia (2014) [artículo en línea] Wiki2

<http://es.wiki2.org/wiki/Homosexualidad_en_la_antigua_Grecia> [última consulta: 27/12/2014]

Fig. 3: Vasija griega de figuras negras. Detalle de penetración anal

Postal griega. Ed. Haitalis (Digitalización del autor)

Fig. 4: *Sócrates y sus alumnos*, siglo XVII. Johann Friedrich Greuter

Pinacotheca Philosophica. Philosophy and Philosophers in Art [artículo en línea] Nikolai Biryukov's <

http://nibirukov.narod.ru/nb_pinacoteca/nbc_pinacoteca_artists_g.htm> [última consulta:

27/12/2014]

Figs. 5a y 5b: *Copa Warren*, 63 a. C. – 14 . C. Plata

Copa Warren (2014) [artículo en línea] Wikimedia Commons

<http://es.wikipedia.org/wiki/Copa_Warren> [última consulta: 30/12/2014]

Fig. 6: *Santo Tomás de Aquino*, 1476. Carlo Crivelli

Saint Thomas Aquinas (2014) [artículo en línea] The National Gallery

<<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/carlo-crivelli-saint-thomas-aquinas>> [última consulta:

30/12/2014]

Fig. 7: Miniatura alemana que muestra a Satanás y al Anticristo, 1236

Discarding Images [artículo en línea]

<<http://discardingimages.tumblr.com/post/18334487990/pedobear-satan-psalmi-david-cum-hymnis-et>> [última consulta: 30/12/2014]

Fig. 8: *Jean-Jacques Rousseau*, alrededor de 1764. Maurice-Quentin de la Tour

Flickrriver [artículo en línea]

<<http://www.flickrriver.com/photos/51366740@N07/sets/72157630665185554/>> [última consulta: 31/12/2014]

Fig. 9: *Beatrice Hatch*, 1873. Charles L. Dodgson (Lewis Carroll). Copia en papel albúmina con aplicación de colores

Beatrice Hatch [artículo en línea] Wikimedia Commons

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Beatrice_Hatch#mediaviewer/File:Hatch,_Beatrice_\(Lewis_Carroll,_30.07.1873\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Beatrice_Hatch#mediaviewer/File:Hatch,_Beatrice_(Lewis_Carroll,_30.07.1873).jpg)> [última consulta: 01/01/2015]

Fig. 10: Oscar Wilde y Alfred Douglas alrededor de 1893

Studio photograph of Oscar Wilde and Lord Alfred Douglas [artículo en línea] The British Library

<<http://www.bl.uk/catalogues/photographyinbooks/photoBig.asp?photoID=14452>> [última consulta: 01/01/2015]

Fig. 11: Karl Heinrich Ulrichs, 1899. Anónimo

How males same-sex desire became 'homosexuality' [artículo en línea] LGBT History Project

<<http://lgbthistoryproject.blogspot.com.es/2012/05/how-male-same-sex-desire-got-its-name.html>>

[última consulta: 02/01/2015]

Fig. 12: *Richard von Krafft-Ebbing*. Fotografía anónima
Richard von Krafft-Ebbing [artículo en línea] Wikimedia Commons
<http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_von_Krafft-Ebbing#mediaviewer/File:Richard_v._Krafft-Ebbing.jpg> [última consulta: 02/01/2015]

Fig. 13: *Sigmund Freud*, 1921. Max Halberstadt
Sigmund Freud [artículo en línea] Wikimedia Commons
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sigmund_Freud_LIFE.jpg> [última consulta: 02/01/2015]



3. Contexto cultural entre el s. XVIII y principios del s. XX

3.1. Contexto cultural germano entre el s. XVIII y principios del s. XX

Fig. 1: *Johann Joachim Winckelmann*. Grabado anónimo
Johann Joachim Winckelmann [en línea] Wikimedia Commons
 <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Johann_Joachim_Winckelmann_2.jpg>
 [última consulta: 04/01/2015]

Fig. 2: *Torso de Belvedere*, s. II-I a.C. Apolonio de Atenas. Mármol / Museo Pío Clementino, Ciudad del Vaticano
 Torso Belvedere [en línea] Wikimedia Commons
 <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/Torso_Belvedere_01.jpg> [última consulta: 04/01/2015]

Fig. 3: *Apolo de Belvedere*, fecha y autor desconocidos. Mármol / Museo Pío Clementino, Ciudad del Vaticano
Apolo de Belvedere [en línea] Wikimedia Commons
 <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Apolo_de_belvedere_-_vaticano.jpg>
 [última consulta: 04/01/2015]

Fig. 4: *Laoconte y sus hijos*, c. 25 a.C. Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas. Mármol / Museo Pío Clementino, Ciudad del Vaticano
Laoconte y sus hijos (Agesandro, Atenodoro, Polidoro) [en línea] Euclides59
 <<https://euclides59.wordpress.com/2012/12/11/laoconte-y-sus-hijos-agesandro-atenodoro-polidoro/>> [última consulta: 04/01/2015]

Fig. 5: *Goethe en la campiña romana*, 1787. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Óleo sobre lienzo, 164 x 206 cm / Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt
 Goethe by Tischbein: How has Tischbein chosen to represent Goethe? What is the significance of Goethe being shown here in a travelling cloak? What qualities about Goethe has the painter emphasised? [en línea] SENSETHEATATMOSPHERE
 <<https://senseatmosphere.wordpress.com/2013/09/11/goethe-by-tischbein-how-has-tischbein-chosen-to-represent-goethe-what-is-the-significance-of-goethe-being-shown-here-in-a-travelling-cloak-what-qualities-about-goethe-has-the-painter-emphasised/>> [última consulta: 04/01/2015]

Fig. 6a: *Zeus y Ganimedes*, 1760. Anthon Raphael Mengs. Óleo sobre lienzo
Las tragaderas de Winckelmann [en línea] Harte con Hache <http://3.bp.blogspot.com/-2a_Nn3FV_8w/VJ1FoorznPI/AAAAAAAAIbg/OUKkqZLiyog/s1600/29_Mengs-Jupiter%2By%2BGanimedes-XVIII.jpg> [última consulta: 04/01/2015]

Fig. 6b: *Ganimedes*, c. 160 – 170. Mármol blanco. 150 x 106 x 66 cm / Museo Nacional del Prado
Zeus y Ganimedes [en línea] MUSEO NACIONAL DEL PRADO
 <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/ganimedes/?no_cache=1> [última consulta: 04/01/2015]

Fig. 7: *El Parnaso*, 1761. Anthon Raphael Mengs. Fresco, 313 x 580 cm / Villa Albani-Torlonia, Roma
El Parnaso [en línea] El Poder la Palabra <<http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=4175>> [última consulta: 04/01/2015]

Fig. 8: *Ganimedes*, 1795. Asmus Jakob Carstens. Lápiz sobre cartón / Staatliche Kunstsammlungen, Dresde
 NOVOTNY, Fritz (1960): *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*. Madrid: Editorial Cátedra, ed. 1978

Fig. 9: *Apolo con los pastores*, 1808. Gottlieb Schick. Óleo sobre lienzo, 178,5 x 232 cm / Staatsgalerie Stuttgart
Wilhelm I. Von Württemberg als Sammler und Förderer der Künste [en línea] Altertuem Liches
 <<http://www.altertuemliches.at/termine/ausstellung/koenigliche-sammellust-28232>> [última consulta: 04/01/2015]

Fig. 10: *Cenotafio del condesito Alejandro von der Mark*, 1790. Johann Gottfried Schadow / Iglesia de Santa Dorotea, Berlín
Johann Gottfried Schadow, der klassische Bildhauer [en línea] Die Welt
 <<http://www.welt.de/kultur/article126276607/Johann-Gottfried-Schadow-der-klassische-Bildhauer.html>> [última consulta: 04/01/2015]

Fig. 11: *El simposio de Platón*, 1869. Anselm Feuerbach. Óleo sobre lienzo, 295 x 598 cm / Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle
Plato [en línea] Wikimedia Commons
 <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Anselm_Feuerbach_-_Das_Gastmahl._Nach_Platon_%28zweite_Fassung%29_-_Google_Art_Project.jpg> [última consulta: 04/01/2015]

Fig. 12a: *Pan silbando a un mirlo*, 1865. Arnold Böcklin. Óleo sobre lienzo, 46,5 x 36 cm
Arnold Böcklin [en línea] Wikimedia Commons
 <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Arnold_B%C3%B6cklin_Pan_che_fischia_a_un_merlo.jpg> [última consulta: 04/01/2015]

Fig. 12b: *Pan en las cañas*, 1859. Arnold Böcklin. Óleo sobre lienzo, 199,7 x 152,7 cm
Arnold Böcklin [en línea] Wikimedia Commons <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/Arnold_B%C3%B6cklin_Pan_nel_canneto.jpg> [última consulta: 04/01/2015]

Fig. 13: *Tres hombres en un paisaje*, 1874. Hans von Marées. Óleo sobre lienzo
Hans von Marées, Three Men in the Landscape, 1874 [en línea] Blueboy's Journey with Art
 <<http://thisblueboy.tumblr.com/image/22368856550>> [última consulta: 05/01/2015]

Fig. 14: *Pastor en reposo*, 1873. Adolf von Hildebrand. Mármol, 105 x 68 x 106 cm
Pastor en reposo [en línea] IntoFineArt <<http://spain.intofineart.com/usa/oil-painting-picture-38640-Sleeping%20Shepherd%20Lad-Adolf%20von%20Hildebrand.html>> [última consulta: 05/01/2015]

3.2. Contexto cultural británico entre el s. XVIII y principios del s. XX

Fig. 1: Retrato de William Beckford. Anónimo
William Beckford [en línea] WIKIMEDIA COMMONS
 <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/William_Beckford.jpg> [última consulta: 07/01/2015]

Fig. 2: Retrato de William Courtenay, alias Kitty. Anónimo
William Courtenay [en línea] WIKIMEDIA COMMONS
 <http://en.wikipedia.org/wiki/William_Courtenay,_9th_Earl_of_Devon#mediaviewer/File:William_Courtenay_-_Kitty_1.jpg> [última consulta: 07/01/2015]

Fig. 3: John Addington Symonds, 1889. Walt Whitman

John Addington Symonds [en línea] Wiki 2

<http://en.wiki2.org/wiki/File:Symonds,_John_Addington.jpg> [última consulta: 08/01/2015]

Fig. 4: *Galería de cuadros con vistas a la Roma Antigua* (1759) de Giovanni Pannini da cuenta del interés dieciochesco europeo por el coleccionismo de piezas latinas y piezas de temática romana

Giovanni Pannini [en línea] WIKIMEDIA COMMONS

<<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/89/PanniniMusImagin.jpg>> [última consulta: 08/01/2015]

Fig. 5: *Aquiles llorando la muerte de Patroclo*, 1795. John Flaxman. Tinta sobre papel

John Flaxman [en línea] WIKIMEDIA COMMONS

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/%2827%29_Flaxman_Ilias_1795%2C_Zeichnung_1793%2C_189_x_284_mm.jpg> [última consulta: 08/01/2015]

Fig. 6: *Baco*, 1868. Simeon Solomon. Óleo sobre lienzo

Simeon Solomon [en línea] ArtMagick

<<http://www.artmagick.com/pictures/picture.aspx?id=6774&name=bacchus>> [última consulta: 08/01/2015]

Fig. 7: *Amor entre estudiantes*, 1865. Simeon Solomon

Fuente: REYERO, Carlos (1999): *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*. Madrid: Editorial Cátedra Ensayos Arte, p. 155

Fig. 8: *Los durmientes y aquel que vela*, 1870. Simeon Solomon. Óleo sobre lienzo

Simeon Solomon [en línea] ArtMagick

<<http://www.artmagick.com/pictures/picture.aspx?id=6223&name=the-sleepers-and-the-one-that-watcheth>> [última consulta: 08/01/2015]

Fig. 9: *El novio, la novia y el amor triste*, 1865. Simeon Solomon

Fuente: REYERO, Carlos (1999): *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*. Madrid: Editorial Cátedra Ensayos Arte, p. 156

Fig. 10: *Dédalo e Ícaro*, 1899. Lord Leighton. Óleo sobre lienzo, 138,2 x 106,5 cm

Lord Frederick Leighton [en línea] Wikimedia Commons

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/10/Lord_Frederick_Leighton_FLL006.jpg> [última consulta: 09/01/2015]

Fig. 11: *El golpe*, 1893. Lord Leighton. Óleo sobre lienzo

NAMBLA drees it up any way yoy like it's peados (2014) [en línea] Hollie Greig Justice

<<http://holliegreigjustice.blogspot.com.es/2014/04/nambla-dress-it-up-any-way-you-like-its.html>> [última consulta: 09/01/2015]

Fig. 12: *Eliseo resucitando al hijo del sunamita*, 1881. Lord Leighton. Óleo sobre lienzo

Fine Art Copy: Elisha Raising the Son of the Shunamite [en línea] Universal Prints

<<http://www.universal-prints.com/index.php?mid=77&lid=3&blink=76&stext=sunamite&start=1#>> [última consulta: 09/01/2015]

Figs. 13a y 13b: *Lisistrata*. Ilustraciones de Aubrey Beardsley

Illustrations to Lysistrata. Aubrey Beardsley [en línea] eBooks@Adelaide

<<https://ebooks.adelaide.edu.au/b/beardsley/aubrey/lysistrata/>> [última consulta: 09/01/2015]

Figs. 14a y 14b: *Bañista entre los árboles*, 1891. Henry Scott Tuke. Óleo sobre lienzo, 152 x 84 cm /

Fotografía de Henry Scott Tuke pintando al modelo al aire libre e imagen definitiva de la obra

A Woodland bather [en línea] Bonhams <<http://www.bonhams.com/auctions/14971/lot/121/>>

[última consulta: 10/01/2015]

Fig. 15: *Agosto azul*, 1893. Henry Scott Tuke. Óleo sobre lienzo
Henry Scott Tuke, un soneto a la juventud [en línea] Bajo el Signo de Libra
 <<http://bajoelsignodelibra.blogspot.com.es/2011/07/henry-scott-tuke-un-soneto-la-juventud.html>>
 [última consulta: 10/01/2015]

Fig. 16: *Los bañistas*, 1888. Henry Scott Tuke. Óleo sobre lienzo
The Bathers [en línea] The Athenaeum
 <http://www.the-athenaeum.org/art/display_image.php?id=191806> [última consulta:
 10/01/2015]

Fig. 17: *Calor de mediodía*, 1902. Henry Scott Tuke. Óleo sobre lienzo
Noonday Heat [en línea] The Athenaeum
 <<http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=61252>> [última consulta: 10/01/2015]

Fig. 18: *Calor de mediodía*, 1903. Henry Scott Tuke. Óleo sobre lienzo
Henry Scott Tuke [en línea] Lenin Imports
 <http://www.leninimports.com/henry_scott_tuke_noonday_heat_print.html> [última consulta:
 10/01/2015]

Fig. 19: *Bajo el Sol occidental*, 1917. Henry Scott Tuke. Óleo sobre lienzo
Under the Western Sun [en línea] The Athenaeum
 <<http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=59792>> [última consulta: 10/01/2015]

3.3. Contexto cultural italiano entre el s. XVIII y principios del s. XX

Fig. 1: Mapa general italiano publicado en Londres 1774 con rutas propuestas
Roads of Italy [en línea] Clark Library <<https://clarklibrary.files.wordpress.com/2013/11/roads-of-italy-boot.jpg>> [última consulta: 12/01/2014]

Fig. 2: Tepidarium, Pompeii, 1820. William Gell
Terme del Foro: tepidarium – veduta [en línea] Pompei. La fortuna visiva
 <http://pompei.sns.it/prado_front_end/index.php?page=Home&id=3682> [última consulta:
 12/01/2014]

Figs. 3a y 3b: Frescos erótico-pornográficos de las termas de Pompeya
 3a: *Hermes-Priapus in the House of the Vettii* [en línea] Wikimedia Commons
 <[http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hermes-Priapus_in_the_House_of_the_Vettii_\(Pompeii\)#mediaviewer/File:Pompeya_er%C3%B3tica6.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hermes-Priapus_in_the_House_of_the_Vettii_(Pompeii)#mediaviewer/File:Pompeya_er%C3%B3tica6.jpg)>
 [última consulta: 12/01/2014]
 3b: *Erotic frescos in the Suburban Therae* [en línea] Wikimedia Commons
 <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeya_er%C3%B3tica8.jpg> [última consulta:
 12/01/2014]

Fig. 4: *Pan y una cabra*, s. I d.C. Anónimo / Museo Archeologico Nazionale di Napoli
Valentine's Day Gets My Goat [en línea] Belly Blog
 <<http://bellyblog83.blogspot.com.es/2012/02/valentines-day-gets-my-goat.html>> [última consulta:
 12/01/2014]

Fig. 5: *Teseo y el Minotauro*, 1782. Antonio Canova. Mármol, 145,4 x 158,7 x 91,4 cm
Theseus and the Minotaur [en línea] V&A Search the Collections <
<http://collections.vam.ac.uk/item/O96376/theseus-and-the-minotaur-statue-canova-antonio/>>
 [última consulta: 12/01/2014]

Fig. 6: *Perseo con la cabeza de Medusa*, 1801. Antonio Canova. Mármol, 242,6 x 191,8 x 102,9 cm
Perseus and the Medusa [en línea] Wikimedia Commons
 <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/ε/ec/Perseus_Canova_Pio-Clementino_Inv969.jpg> [última consulta: 12/01/2014]

Figs. 7a y 7b: *Perseo con la cabeza de Medusa*, 1801. Antonio Canova. Mármol, 242,6 x 191,8 x 102,9 cm.
 Detalles

7a: Armas de Perseo – Perseus de Canova [en línea] Sémele Vídeos
 <<http://semelevideos.blogspot.com.es/2012/01/perseo-se-arma-perseus-de-canova.html>> [última
 consulta: 12/01/2014]

7b: RICCIO, Gustavo (2014): *Perseo con la cabeza de Medusa – Escultura* [en línea] Revista El Bosco
 <<http://revistaelbosco.blogspot.com.es/2014/01/Perseo-cabeza-Medusa-escultura-antonio-canova-escultor.html>> [última consulta: 12/01/2014]

Fig. 8: *Mercurio preparándose para matar a Argos*, 1821. Bertel Thorvaldsen. Mármol, 170 x 87 x 60 cm
 Bertel Thorvaldsen: el Neoclasicismo apolíneo 1 (2012) [en línea] Con Sentido Propio
 <<http://consentidoscomunes.blogspot.com.es/2012/04/bertel-thorvaldsen-el-neoclasicismo.html>>
 [última consulta: 12/01/2014]

Fig. 9: *Zeus y Ganímedes*, 1817. Bertel Thorvaldsen. Mármol, 88,3 x 47 x 117,8 cm / Thorvaldsen
 Museum, Copenhage
 Zeus y Ganímedes [en línea] Art and Fury <<http://art-and-fury.tumblr.com/post/104075307247>>
 [última consulta: 12/01/2014]

Fig. 10: *Pastor con perro*, 1817. Bertel Thorvaldsen. Mármol
 Bertel Thorvaldsen: el Neoclasicismo apolíneo 1 (2012) [en línea] Con Sentido Propio
 <<http://consentidoscomunes.blogspot.com.es/2012/04/bertel-thorvaldsen-el-neoclasicismo.html>>
 [última consulta: 12/01/2014]

Fig. 11: *Amor y Psiquis*, principios del siglo XIX. Johan Tobias Sergel. Mármol, 74 x 45,5 x 48 cm /
 Museo Nacional del Prado
 Johan Tobias Sergel, Galería online [en línea] Museo Nacional del Prado
 <<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/amor-y-psiquis/>>
 [última consulta: 12/01/2014]

Fig. 12: *Fauno ebrio*, 1774. Johan Tobias Sergel. Mármol, 45 x 84 cm. Detalle / National Museum,
 Estocolmo
 ARS BOREALIS (I): *Johan Tobias Sergel, el Bernini sueco* (2013) [en línea] Con Sentido Propio
 <<http://consentidoscomunes.blogspot.com.es/2013/12/ars-borealis-i-johan-tobias-sergel-el.html>>
 <<http://consentidoscomunes.blogspot.com.es/2013/12/ars-borealis-i-johan-tobias-sergel-el.html>>
 [última consulta: 12/01/2014]

4. Representaciones del muchacho adolescente desnudo en la fotografía de finales del siglo XIX y principios del XX

4.1. Wilhelm von Gloeden / Estudio visual

Fig. 1: *Pastores virgilianos*, 1820. Anónimo
(Reyero, 1999: 193)

Fig. 2: Autorretrato de Wilhelm von Gloeden como árabe
Wilhelm von Gloeden [en línea] Wikimedia Commons <
http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Wilhelm_von_Gloeden>
[última consulta: 30/08/2013]

Fig. 3: *Joven con corona de flores*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección particular [WVG – 1; anexo I]
(Weiermain, 1993: 21)

Fig. 4: *Chico con flores*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Sammlung Uwe Scheid [WVG – 2; anexo I]
(Weiermain, 1993: 57)

Fig. 5: *Chico con rosas*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección privada [WVG – 3; anexo I]
(Weiermain, 1993: 65)

Fig. 6: *Joven sentado sobre dos piedras*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Robert Lebeck [WVG – 4; anexo I]
(Weiermain, 1993: 24)

Fig. 7: *Joven con lirio*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección privada [WVG – 5; anexo I]
(Canet, 2008: 29)

Fig. 8: *Desnudo con flor*, finales del siglo XIX. Wilhelm von Gloeden / Colección privada [WVG – 6; anexo I]
(Canet, 2008: 33)

Fig. 9: *Adolescente siciliano con calas o Hypnos*, 1890 – 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Sammlung Uwe Scheid, Überherrn [WVG – 7; anexo I]
(Weiermain, 1993: 69)

Figs. 10a y 10b: *Chico con lirios*, 1895. Wilhelm von Gloeden / Jack Woody, Twelvetees Press [WVG – 8; anexo I] y *El mártir cristiano*. Guglielmo Plüschow / [GP – 14; anexo II]
10a: (Weiermain, 1993: 63)
10b: *Wilhelm von Plüschow* [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/halli.html>>
[última consulta: 30/08/2013]

Fig. 11: *S/T*, Wilhelm von Gloeden. Colección Giovanni Malambri / [WVG – 9; anexo I]
Wilhelm von Gloeden [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/halli.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 12: *Retrato de joven*, 1899. Wilhelm von Gloeden / Colección Roger Peyrefitte [WVG – 10; anexo I]
Wilhelm von Gloeden [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/halli.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 13: *Chico con guirnalda*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección privada [WVG – 11; anexo I]

(Weiermain, 1993: 39)

Figs. 14a y 14b: *Retrato de chico*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Galería Bassenge [WVG – 12; anexo I] y *Retrato de joven siciliano*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Throckmorton Fine Art, Inc. [WVG – 13; anexo I]

14a: Wilhelm von Gloeden [en línea] Galería Bassenge <<http://www.bassenge.com/>> [última consulta: 30/08/2013]

14b: *Wilhelm von Gloeden* [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/halli.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 15: *Joven Baco*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Giovanni Malambri [WVG – 14; anexo I]

Wilhelm von Gloeden [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/halli.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Figs. 16a y 16b: *Fauno*, 1900. Wilhelm von Gloeden / [WVG – 15; anexo I] y *Diablo (Muchacho con cuernos)*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Oficina Musae, Montreal [WVG – 16; anexo I]

16a: Wilhelm von Gloeden [en línea] El Ángel Caído <<http://www.elangelcaido.org/>> [última consulta: 30/08/2013]

16b: (Weiermain, 1993: 71)

Fig. 17: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 17; anexo I]

Wilhelm von Gloeden [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/halli.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 18: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / Colección Giovanni Malambri [WVG – 19; anexo I]

Wilhelm von Gloeden [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/halli.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Figs. 19a y 19b: *Tocar la flauta*, 1905. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 20; anexo I] y *Chico con flauta*, 1895. Wilhelm von Gloeden / [WVG – 22; anexo I]

19a: (Canet, 2008: 23)

19b: (Weiermain, 1993: 49)

Fig. 20: *Chico siciliano tocando la flauta*, 1905. Wilhelm von Gloeden / Colección François Braunschweig, Copenhage [WVG – 21; anexo I]

Wilhelm von Gloeden [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/halli.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Figs. 21a y 21b: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 23; anexo I] y *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 24; anexo I]

21a y 21b: *Wilhelm von Gloeden* [en línea] andrejkoymasky.com

<<http://andrejkoymasky.com/halli.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 22: *Chico con culebra*, 1903. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 25; anexo I]

(Canet, 2008: 15)

Figs. 23a, 23b y 23c: *Chico con pavo*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección privada, Überherrn [WVG – 26; anexo I], *Chico con pavo*, 1890 – 1900, Wilhelm von Gloeden / Colección Robert Lebeck [WVG – 27; anexo I] y *Desnudo con perro*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 28; anexo I]

23a: (Canet, 2008: 20)

23b: (Weiermain, 1993: 75)

23c: *Wilhelm von Gloeden* [en línea] Wikimedia Commons
<http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Wilhelm_von_Gloeden> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 24: *Chico con pez volador*, 1895. Wilhelm von Gloeden / Colección Jake Woody, Twelvetrees Press, Santa Fe [WVG – 29; anexo I]
(Weiermain, 1993: 73)

Figs. 25a, 25b y 25c: *Árabe*, 1890 – 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección privada [WVG – 30; anexo I], *Árabe*, 1890 – 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección privada [WVG – 31; anexo I] y *Retrato de muchacho*, 1910. Wilhelm von Gloeden / [WVG – 33; anexo I]
25a, 25b: (Weiermain, 1993: 61, 79)
25c: *Wilhelm von Gloeden* [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/halli.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 26: *Asrah*, 1890 – 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección François Braunschweig, París [WVG – 32; anexo I]
(Weiermain, 1993: 9)

Figs. 27a y 27b: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 34; anexo I] y *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 35; anexo I]
27a: *Wilhelm von Gloeden* [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/halli.html>> [última consulta: 30/08/2013]
27b: *Wilhelm von Gloeden* [en línea] Wikimedia Commons
<http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Wilhelm_von_Gloeden> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 28: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 36; anexo I]
Wilhelm von Gloeden [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/halli.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Figs. 29a y 29b: *Chico siciliano vestido de mujer española*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 37; anexo I] y *Chico travestido de chica*, 1900. Wilhelm von Gloeden / [WVG – 38; anexo I]
29a y 29b: *Wilhelm von Gloeden* [en línea] Wikimedia Commons
<http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Wilhelm_von_Gloeden> [última consulta: 30/08/2013]

Figs. 30: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 39; anexo I]
(De Diego, 1992)

Fig. 31: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 40; anexo I]
Wilhelm von Gloeden [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/halli.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 32: *Cain*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Uwe Scheid, Überherrn [WVG – 41; anexo I]
(Weiermain, 1993: 18)

Figs. 33a y 33b: *Desnudo masculino sentado al borde del mar*, 1855. Hippolyte Flandrin / Museo del Louvre, París y *Ébano y marfil*, Fred Holland Day.
33a: *Hippolyte Flandrin* [en línea] Wikimedia Commons
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Hippolyte_Flandrin_-_Young_Man_by_the_Sea_-_WGA07905.jpg> [última consulta: 23/01/2015]
33b: *Fred Holland Day* [en línea] Wikimedia Commons
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Day%2C_Fred_Holland_%281864-1933%29_-_Ebony_and_ivory.jpg> [última consulta: 23/01/2015]

Figs. 34a, 34b, 34c y 34d: *S/T*; *Muchacho con piel de tigre*, finales del siglo XIX. Galerie Au Bonheur du Jour; *S/T* y *Chico con ánfora*, 1905. Colección privada, Überhern. Wilhelm von Gloeden / [WVG – 42, 43, 44 y 45; anexo I]

34a y 34c: *Wilhelm von Gloeden* [en línea] andrejkoymasky.com

<<http://andrejkoymasky.com/halli.html>> [última consulta: 30/08/2013]

34b: *Wilhelm von Gloeden* [en línea] Galerie Au Bonheur du Jour <<http://gaybonheur.com/>> [última consulta: 23/01/2015]

34d: (Canet, 2008: 21)

Figs. 35a y 35b: *Joven sobre el árbol*, 1905. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 46; anexo I] y *Muchacho sobre piel de tigre*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Dr. Hans Schickedanz, Frankfurt [WVG – 47; anexo I]

35a: (Canet, 2008: 31)

35b: (Weiermain, 1993: 86)

Fig. 36: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 48; anexo I]

Wilhelm von Gloeden [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/halli.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 37: *San Sebastián*, 1905. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 58; anexo I]

(Canet, 2008: 19)

Fig. 38a y 38b: *Desnudo a la luz*, finales del siglo XIX. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 49; anexo I] y *Joven con estatua griega*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección privada [WVG – 50; anexo I]

38a: (Canet, 2008: 17)

38b: (Weiermain, 1993: 31)

Figs. 39a, 39b, 39c y 39d: *Estudio*, Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 51; anexo I], *Joven desnudo de espaldas*, finales del siglo XIX. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 52; anexo I], *Desnudo*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Robert Lebeck, Hamburg [WVG – 53; anexo I] y *Desnudo sobre una escalera*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección privada [WVG – 54; anexo I]

39a y 39b: (Canet, 2008: 45, 43)

39c y 39d: (Weiermain, 1993: 40, 29)

Fig. 39: *Desnudo*, 1895. Wilhelm von Gloeden / Colección Hochschule der Künste, Berlín [WVG – 56; anexo I]

(Weiermain, 1993: 50)

Fig. 40: *Sin título*, 1906. Wilhelm von Gloeden / [WVG – 57; anexo I]

Wilhelm von Gloeden [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/halli.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 41: *Niños abrazados*, 1900. Wilhelm von Gloeden / [WVG – 59; anexo I]

(Weiermain, 1993: 81)

Figs. 42a, 42b y 42c: *Dos jóvenes frente a una columna*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Dr. Hans Schickedanz, Frankfurt [WVG – 60; anexo I], *Los dos amigos*, 1902. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 61; anexo I] y *Pose sobre las rocas*, Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 33; anexo I]

42a: (Weiermain, 1993: 82)

42b: *Wilhelm von Gloeden* [en línea] Galerie Au Bonheur du Jour <<http://gaybonheur.com/>> [última consulta: 23/01/2015]

42c: (Canet, 2008: 49)

Fig. 43: *Pareja*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Jack Woody, Twelvetrees Press, Santa Fe [WVG – 63; anexo I] (Barthes, 1986)

Fig. 44: *Dos jóvenes frente al ágave*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección privada [WVG – 64; anexo I] (Weiermain, 1993: 17)

Fig. 45: *Chicos abrazados*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección privada [WVG – 65; anexo I] (Weiermain, 1993: 25)

Figs. 46a y 46b: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 66; anexo I] y *Dos chicos sentados en una piel de tigre*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Dr. Hans Schickedanz, Frankfurt [WVG – 67; anexo I]

46a: *Rêves Siciliens. Une libre rêverie visuelle et poétique autour du Baron W. Von Gloeden (1856-1931)*

[en línea] Sicilian dreams <<http://siciliandreams.blogspot.com>> [última consulta: 25/01/2015]

46b: (Weiermain, 1993: 87)

Figs. 47a y 47b: *Dos muchachos en un banco de piedra*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Oficina Musae, Montreal [WVG – 68; anexo I] y *Jóvenes sicilianos desnudos*, 1885. Wilhelm von Gloeden / J. Paul Getty Museum, Malibu [WVG – 69; anexo I]

47a: (Weiermain, 1993: 66)

47b: (Pultz, 2003: 61)

Figs. 48a y 48b: *Sócrates en la fuente*, 1902. Wilhelm von Gloeden / [WVG – 70; anexo I] y *Viejo y joven*, Wilhelm von Gloeden / Colección Gérard Lévy [WVG – 71; anexo I]

48a: *Wilhelm von Gloeden* [en línea] Wikimedia Commons

<http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Wilhelm_von_Gloeden> [última consulta: 30/08/2013]

48b: (Beurdeley, 1988)

Fig. 49: *Al borde del mar*, Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour [WVG – 72; anexo I] (Canet, 2008: 51)

Figs. 50a y 50b: *Niño y joven apoyados en un pilar*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Jack Woody, Twelvetrees Press, Santa Fe [WVG – 73; anexo I] y *Dos niños en las rocas*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Jack Woody, Twelvetrees Press, Santa Fe [WVG – 74; anexo I]

50a: (Weiermain, 1993: 83)

50b: (Weiermain, 1993: 45)

Fig. 51: *En la terraza*, finales del siglo XIX. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 75; anexo I]

Wilhelm von Gloeden [en línea] [gaybonheur.com](http://www.aubonheurdujour.net/Gloeden.html)

<<http://www.aubonheurdujour.net/Gloeden.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 52: *Muchachos apoyándose entre sí*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Colección Uwe Scheid, Überherrn [WVG – 76; anexo I]

(Weiermain, 1993: 33)

Fig. 53: *Tres chicos en un banco*, 1895. Wilhelm von Gloeden / Jack Woody, Twelvetrees Press, Santa Fe [WVG – 77; anexo I]

(Weiermain, 1993: 23)

Figs. 54a y 50b: *Tres jóvenes*, 1900. Wilhelm von Gloeden / [WVG – 78; anexo I] y *Los tres amigos*, 1899. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 79; anexo I]

54a: (Weiermain, 1993: 41)

54b: (Canet, 2008: 39)

Fig. 55: *Jóvenes en el Hotel San Domenico*, 1895. Wilhelm von Gloeden / [WVG – 80; anexo I]
Wilhelm von Gloeden [en línea] Wikimedia Commons
 <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Wilhelm_von_Gloeden> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 56: *Muchacho con vestimenta romana en el peristilo de la Casa Vettier en Pompeya*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Galerie Bassenge [WVG – 81; anexo I]
 Wilhelm von Gloeden [en línea] Galeria Bassenge <<http://www.bassenge.com/>> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 56a : *Estudios de arte en Sicilia*, 1906. Wilhelm von Gloeden / [WVG – 82; anexo I]
La photographie brisée / The broken photograph [en línea] Rêves Siciliens
 <<http://siciliandreams.blogspot.com.es/2011/04/la-photographie-brisee-broken.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 56b: *Estudios de arte en Sicilia*, 1906. Wilhelm von Gloeden. Detalle / [WVG – 82; anexo I]
La photographie brisée / The broken photograph [en línea] Rêves Siciliens
 <<http://siciliandreams.blogspot.com.es/2011/04/la-photographie-brisee-broken.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Figs. 57a y 57b: *S/T*, Wilhelm von Gloeden / [WVG – 83; anexo I] y *Nápoles*, 1890-1900. Wilhelm von Gloeden / Kunsthaus Zurich [WVG – 84; anexo I]

57a: *Wilhelm von Gloeden* [en línea] Wikimedia Commons

<http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Wilhelm_von_Gloeden> [última consulta: 30/08/2013]

57b: (Weiermain, 1993: 26,27)

Figs. 58a y 58b: *Cuatro muchachos en paisaje rocoso*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Jack Woody, Twelvetreets Press, Santa Fe [WVG – 85; anexo I] y *Carretera de los Capuchinos, Siracusa*, 1903. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 86; anexo I]

58a: (Weiermain, 1993: 47)

58b: (Canet, 2008: 22)

Fig. 59: *Gargantas de Alcántara*, 1900. Wilhelm von Gloeden / Galerie Au Bonheur du Jour, París [WVG – 87; anexo I]
 (Canet, 2008: 37)

4.2. Guglielmo Plüschow / Estudio visual

Fig. 1: Autorretrato del barón Guglielmo Plüschow, 1890. Wilhelm von Gloeden / Colección Sammlung Malambri

Wilhelm Plüschow [en línea] Wikimedia Commons

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Gloeden%2C_Wilhelm_von_%281856-1931%29_-_n._2417_-_Domenico_Lo_Giudice.jpg> [última consulta: 26/01/2015]

Fig. 2: Jacques d'Adelswärd-Fersen a los 21 años de edad, 1901. Anónimo

Jacques d'Adelswärd-Fersen [en línea] the full wiki

<http://www.thefullwiki.org/Jacques_d'Adelsw%C3%A4rd-Fersen> [última consulta: 26/01/2015]

Fig. 3: Portada del primer número de la revista *Akados. Revue Mensuelle d'Art Libre et de Critique*, 1909

Akados (revista) [en línea] DBpedia LatAm <[http://es-la.dbpedia.org/page/resource/Akados_\(revista\)](http://es-la.dbpedia.org/page/resource/Akados_(revista))> [última consulta: 26/01/2015]

Fig. 4: Escultura de Nino Cesarini realizada por Francesco Jarace e instalada en Villa Lysis hasta 1923. Fue realizada a partir de una fotografía de Guglielmo Plüschow

Nino Cesarini [en línea] Wikimedia Commons

<http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Nino_Cesarini> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 5: *Vincenzo Galdi*, 1890. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París

[GP – 1; anexo II]

(Canet, 2013: 13)

Figs. 6a y 6b: *Vincenzo Galdi*, 1892. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París

[GP – 2; anexo II] y *Retrato*, 1895. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du

Journal, París [GP – 3; anexo II]

7a: (Canet, 2013: 11)

7b: (Canet, 2013: 11)

Figs. 7a y 7b: *Sin título*, 1892. Guglielmo Plüschow / Colección particular [GP – 4; anexo II] y *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP – 5; anexo II]

8a: (Canet, 2013: 11)

8b: *Guglielmo Plüschow* [en línea] Wikimedia Commons

<http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Wilhelm_von_Plueschow> [última consulta: 02/09/2013]

Fig. 8: *El beso*, 1892. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 6; anexo II]

(Canet, 2013: 7)

Fig. 9: *Vincenzo Galdi*, 1896. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 7; anexo II]

(Canet, 2013: 5)

Figs. 10a, 10b y 10c: *Nino Cesarini con Victoria Alada o Niké*, 1905. Guglielmo Plüschow /

[GP – 8; anexo II], *Romano con Niké*, 1905. Guglielmo Plüschow / [GP – 9; anexo II] y

Glorificación de Nino Cesarini, 1906. Guglielmo Plüschow / [GP – 10; anexo II]

11a: *Guglielmo Plüschow* [en línea] andrejkoymasky.com

<<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

11b: *Guglielmo Plüschow* [en línea] andrejkoymasky.com

<<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

11c: *Guglielmo Plüschow* [en línea] andrejkoymasky.com
 <<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

Figs. 11a y 11b: *Nino Cesarini*, 1905. Guglielmo Plüschow / [GP – 11a; anexo II] y *Nino Cesarini*, 1904. Paul Höcker. Óleo sobre lienzo, 156 x 98 cm / Colección privada [GP – 5; anexo II]

12a: *Guglielmo Plüschow* [en línea] andrejkoymasky.com
 <<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

12b: *Nino Cesarini* [en línea] Wikimedia Commons
 <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/34/Paul_Hoecker-Nino-1904-Jugend.jpg>
 [última consulta: 02/09/2013]

Fig. 12: *Nino Cesarini*, 1909. Guglielmo Plüschow / [GP – 12; anexo II]
Guglielmo Plüschow [en línea] andrejkoymasky.com
 <<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

Figs. 13a y 13b: *Nino Cesarini*, Guglielmo Plüschow / [GP – 13; anexo II] y *Nino Cesarini*, 1910. Guglielmo Plüschow / [GP – 15; anexo II]

13a y 13b: *Guglielmo Plüschow* [en línea] andrejkoymasky.com
 <<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

Fig. 14: *El mártir cristiano*, Guglielmo Plüschow / [GP – 14; anexo II]
Guglielmo Plüschow [en línea] andrejkoymasky.com
 <<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

Figs. 16a y 16b: *Desnudo con bastón*, finales del siglo XIX. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 17; anexo II] y *S/T*, 1900. Guglielmo Plüschow / [GP – 22; anexo II]
 16a: (Canet, 2008: 63)

16b: *Guglielmo Plüschow* [en línea] andrejkoymasky.com
 <<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

Figs. 17a y 17b: *Joven desnudo con crisantemo*, 1900. Guglielmo Plüschow / [GP – 32; anexo II] y *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP – 20; anexo II]

17a: *Guglielmo Plüschow* [en línea] andrejkoymasky.com
 <<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

17b: *Guglielmo Plüschow* [en línea] andrejkoymasky.com
 <<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

Fig. 18: *Desnudo con jarra*, 1905. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 19; anexo II]
 (Canet, 2008: 69)

Fig. 19: *S/T*, 1900. Guglielmo Plüschow / [GP – 21; anexo II]
Guglielmo Plüschow [en línea] andrejkoymasky.com
 <<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

Figs. 20a y 20b: *Muchacho con piel de leopardo*, 1905. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 18; anexo II] y *S/T*, 1900. Guglielmo Plüschow / [GP – 23; anexo II]

20a: (Canet, 2008: 68)
 20b: *Guglielmo Plüschow* [en línea] andrejkoymasky.com
 <<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

Figs. 21a, 21b y 21c: *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP – 24; anexo II], *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP – 25; anexo II] y *S/T*, 1900. Guglielmo Plüschow / [GP – 26; anexo II]

21a, 21b y 21c: *Guglielmo Plüschow* [en línea] andrejkoymasky.com
<<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

Fig. 22: *Sin título*, 1915. Guglielmo Plüschow / [GP – 27; anexo II]
Guglielmo Plüschow [en línea] arnet <<http://www.artnet.com/artists/guglielmo-von-pl%C3%BCschow/untitled-nude-figure-lying-on-day-bed-untitled-rmuUy00N14T5zPAWav7qCg2>> [última consulta: 29/01/2015]

Fig. 23: *Muchacho pensativo*, finales del s. XIX. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 28; anexo II]
(Canet, 2008: 66)

Fig. 24: *Muchacho delante de la puerta*, finales del s. XIX. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 29; anexo II]
(Canet, 2008: 67)

Fig. 25: *Retrato de muchacho joven*, 1915. Guglielmo Plüschow / [GP – 33; anexo II]
Guglielmo Plüschow [en línea] arnet <<http://www.artnet.com/artists/guglielmo-von-pl%C3%BCschow/portrait-of-young-child-DV12Ta5uhxNvO9htV3gOIA2>> [última consulta: 29/01/2015]

Fig. 26: *Muchacho con florero, Egipto*, finales del s. XIX. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 30; anexo II]
(Canet, 2008: 61)

Fig. 27: *Muchacho desnudo con papiro*, 1900. Guglielmo Plüschow / [GP – 31; anexo II]
Guglielmo Plüschow [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

Fig. 28: *Muchachos abrazados*, finales del s. XIX. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 34; anexo II]
(Canet, 2008: 59)

Fig. 29: *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP – 35; anexo II]
Guglielmo Plüschow [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

Figs. 30a, 30b y 30c: *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP – 36; anexo II], *Dos jóvenes muchachos*, 1890. Guglielmo Plüschow / [GP – 37; anexo II] y *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP – 38; anexo II]
30a, 30b y 30c: *Guglielmo Plüschow* [en línea] andrejkoymasky.com
<<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

Fig. 31: *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP – 39; anexo II]
Guglielmo Plüschow [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

Fig. 32: *La juventud y la vejez*, finales del siglo XIX. Guglielmo Plüschow / [GP – 40; anexo II]
Guglielmo Plüschow [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

Fig. 33: *Nápoles*, finales del s. XIX. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 41; anexo II]
(Canet, 2008: 77)

Figs. 34a y 34b: *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP – 42; anexo II] y *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP – 43; anexo II]

34a y 34b: *Guglielmo Plüschow* [en línea] andrejkoymasky.com

<<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

Fig. 35: *En el río*, finales del s. XIX. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 44; anexo II]

(Canet, 2008: 74)

Figs. 36a y 36b: *Desnudos en la naturaleza*, finales del s. XIX. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 45; anexo II] y *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP – 46; anexo II]

36a: (Canet, 2008: 75)

36b: *Guglielmo Plüschow* [en línea] andrejkoymasky.com

<<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

Fig. 37: *Las Tres Gracias*, finales del s. XIX. Guglielmo Plüschow / Galerie Au Bonheur du Jour, París [GP – 48; anexo II]

(Canet, 2008: 65)

Fig. 38: *Tres muchachos desnudos*, 1890 – 1900. Guglielmo Plüschow / [GP – 49; anexo II]

Guglielmo Plüschow [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

Figs. 39a y 39b: *Pompeya*, finales del s. XIX. Guglielmo Plüschow / [GP – 50; anexo II] y *La tumba de Pompeya*, finales del s. XIX. Guglielmo Plüschow / [GP – 51; anexo II]

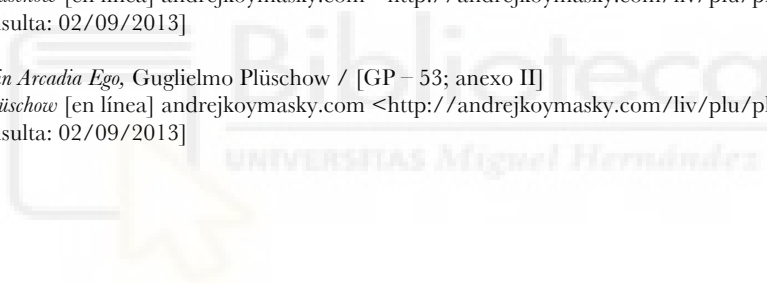
39a y 39b: (Canet, 2008: 76, 70)

Fig. 40: *S/T*, Guglielmo Plüschow / [GP – 52; anexo II]

Guglielmo Plüschow [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]

Fig. 41: *El in Arcadia Ego*, Guglielmo Plüschow / [GP – 53; anexo II]

Guglielmo Plüschow [en línea] andrejkoymasky.com <<http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu2.html>> [última consulta: 02/09/2013]



4.3. Vincenzo Galdi / Estudio visual

Fig. 1: *Autorretrato*, hacia 1896. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG – 1; anexo III]
(Canet, 2011: 23)

Figs. 2a y 2b: *Estudio de desnudo sobre la terraza de Galdi*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 2; anexo III] y *Joven muchacho desnudo*, 1907. Vincenzo Galdi / [VG – 3; anexo III]
2a: (Canet, 2011: 33)
2b: *Vincenzo Galdi* [en línea] arnet <<http://www.artnet.com/artists/vincenzo-galdi/young-male-nude-cMcDxIKO42nmfh1PvILmbA2>> [última consulta: 31/01/2015]

Figs. 3a y 3b: *Estudio de desnudo con máscara*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 4; anexo III] y *Baco*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 5; anexo III]
3a y 3b: (Canet, 2011: 32, 31)

Figs. 4a y 4b: *Relajación*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 6; anexo III] y *S/T*, Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 7; anexo III]
4a: (Canet, 2011: 30)
4b: *Vincenzo Galdi* [en línea] andrejkoymasky <<http://andrejkoymasky.com/liv/gal/gal0.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Figs. 5a y 5b: *S/T*, Vincenzo Galdi / [VG – 32; anexo III] y *Muchacho con piel de leopardo*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 33; anexo III]
5a y 5b: *Vincenzo Galdi* [en línea] andrejkoymasky <<http://andrejkoymasky.com/liv/gal/gal0.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 6: *Chico con jarrón*, 1900. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour [VG – 8; anexo III]
(Canet, 2011: 39)

Fig. 7: *Joven muchacho romántico llamado “Il Serpente”*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour [VG – 10; anexo III]
(Canet, 2011: 41)

Figs. 8a y 8b: *Jóvenes muchachos con espartanas*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección de J. X. De Combeloup, París [VG – 11; anexo III] y *Hombre y muchacho en la antigua Via Appia, Roma*, 1900. Vincenzo Galdi / [VG – 12; anexo III]
8a: (Canet, 2011: 25)
8b: *Vincenzo Galdi* [en línea] andrejkoymasky <<http://andrejkoymasky.com/liv/gal/gal0.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Figs. 9a, 9b, 9c y 9d: *Hombre y muchacho en la antigua Via Appia, Roma*, 1900. Vincenzo Galdi / [VG – 13; anexo III], *Jóvenes muchachos con espartanas*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección de J. X. De Combeloup, París [VG – 14; anexo III], *S/T*, Vincenzo Galdi / [VG – 15; anexo III] y *S/T*, Vincenzo Galdi / [VG – 16; anexo III]
9a, 9c y 9d: *Vincenzo Galdi* [en línea] andrejkoymasky <<http://andrejkoymasky.com/liv/gal/gal0.html>> [última consulta: 30/08/2013]
9b: (Canet, 2011: 24)

Fig. 10: *S/T*, Vincenzo Galdi / [VG – 17; anexo III]
Vincenzo Galdi [en línea] andrejkoymasky <<http://andrejkoymasky.com/liv/gal/gal0.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Figs. 11a y 11b: *S/T*, Vincenzo Galdi / [VG – 18; anexo III] y *S/T*, Vincenzo Galdi / [VG – 19; anexo III]

11a y 11b: *Vincenzo Galdi* [en línea] andrejkoymasky <<http://andrejkoymasky.com/liv/gal/gal0.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 12: *Sobre la Via Appia*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección Thomas Deschamps [VG – 20; anexo III]
(Canet, 2011: 28)

Figs. 13a y 13b: *S/T*, Vincenzo Galdi. Fotografía completa y detalle / [VG – 21a y 21b; anexo III]
13a y 13b: *Vincenzo Galdi* [en línea] andrejkoymasky <<http://andrejkoymasky.com/liv/gal/gal0.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 14: *Sobre las rocas*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección Michael Stokes, Los Ángeles [VG – 22; anexo III]
(Canet, 2011: 27)

Figs. 15a y 15b: *Al borde del mar*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 23; anexo III] y *Muchacho con cestas*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 24; anexo III]
15a y 15b: (Canet, 2011: 26, 29)

Figs. 16a y 16b: *La seducción*, 1895. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG – 25; anexo III] y *Dos muchachos y un dibujo*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 26; anexo III]
16a: (Canet, 2011: 40)
16b: *Vincenzo Galdi* [en línea] andrejkoymasky <<http://andrejkoymasky.com/liv/gal/gal0.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 17: *Desnudos con telas y ánfora*, finales del s. XIX / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG – 27; anexo III]
(Canet, 2011: 73)

Fig. 18: *Tres amigos*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 28; anexo III]
(Canet, 2011: 72)

Figs. 19a y 19b: *Juegos de pareja*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección Michel Stokes, Los Ángeles [VG – 29; anexo III] y *Los tres amigos*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 30; anexo III]
19a y 19b: (Canet, 2011: 75, 76)

Fig. 20: *Trío lascivo*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección Michel Stokes, Los Ángeles [VG – 31; anexo III]
(Canet, 2011: 74)

Figs. 21a y 21b: *Muchacho con oca*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 34; anexo III] y *Muchacho con oca*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction, Indiana [VG – 35; anexo III]
21a y 21b: (Canet, 2011: 36, 37)

Fig. 22: *Chico con pájaro*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 36; anexo III]
(Canet, 2011: 60)

Figs. 23a y 23b: *La sonrisa*, 1900 – 1905. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 37; anexo III] y *Carlo*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 38; anexo III]

23a y 23b: *Vincenzo Galdi* [en línea] andrejkoymasky <<http://andrejkoymasky.com/liv/gal/gal0.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Figs. 24a y 24b: *Carlo*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 39; anexo III] y *Carlo*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 40; anexo III]
24a y 24b: *Vincenzo Galdi* [en línea] andrejkoymasky <<http://andrejkoymasky.com/liv/gal/gal0.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 25: *Carlo*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 41; anexo III]
Vincenzo Galdi [en línea] andrejkoymasky <<http://andrejkoymasky.com/liv/gal/gal0.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Figs. 26a y 26b: *Carlo*, 1900. Vincenzo Galdi / [VG – 42; anexo III] y *Carlo*, 1906. Vincenzo Galdi / [VG – 43; anexo III]
26a y 26b: *Vincenzo Galdi* [en línea] andrejkoymasky <<http://andrejkoymasky.com/liv/gal/gal0.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 27: *Joven hombre en una silla*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 44; anexo III] (Canet, 2011: 88)

Figs. 28a y 28b: *Muchacho portando flores*, 1900 – 1905. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG – 45; anexo III] y *Estudio de desnudo*, 1900 – 1905. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 46; anexo III]
28a y 28b: (Canet, 2011: 90, 91)

Fig. 29: *Desnudo tumbado con ramas*, 1900 – 1905. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG – 47; anexo III] (Canet, 2011: 85)

Fig. 30: *Jóvenes con colgaduras*, 1900 – 1905. Vincenzo Galdi / Colección Stéphane Alcoumbre, París [VG – 48; anexo III] (Canet, 2011: 83)

Figs. 31a y 31b: *Tierna amistad*, 1900 – 1905. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 49; anexo III] y *Los tres pequeños amigos*, 1900 – 1905. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG – 50; anexo III] (Canet, 2011: 82, 80)

Fig. 32: *Erección*, 1900 – 1905. Vincenzo Galdi / Colección V. L. Genève [VG – 53; anexo III] (Canet, 2011: 92)

Figs. 33a y 33b: *Dos muchachos acostados en la arena*, 1900 – 1905. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 51; anexo III] y *S/T*, Vincenzo Galdi / [VG – 52; anexo III]
33a: (Canet, 2011: 94)
33b: *Vincenzo Galdi* [en línea] andrejkoymasky <<http://andrejkoymasky.com/liv/gal/gal0.html>> [última consulta: 30/08/2013]

Fig. 34: *Desnudo con estatua*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 54; anexo III] (Canet, 2011: 61)

Figs. 35a y 35b: *Muchacho en movimiento*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección P. H. Van Kerrebroeck, Amberes [VG – 55; anexo III] y *Muchacho pensativo*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 56; anexo III]
35a y 35b: (Canet, 2011: 66, 51)

Fig. 36: *Busto de joven*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección Jean-Xavier de Combeloup [VG – 57; anexo III]
(Canet, 2011: 50)

Fig. 37: *Estudio de desnudo*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction, Indiana [VG – 59; anexo III]
(Canet, 2011: 69)

Fig. 38: *Desnudo con palma*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 60; anexo III]
(Canet, 2011: 70)

Figs. 39a y 39b: *Desnudo en reposo*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 61; anexo III] y *Desnudo académico*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 62; anexo III]
39a y 39b: (Canet, 2011: 68, 65)

Figs. 40a y 40b: *Muchacho con djellabah*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 63; anexo III] y *Desnudo pensativo*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 63; anexo III]
40a y 40b: (Canet, 2011: 45, 44)

Fig. 41: *Desnudo estirado*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 65; anexo III]
(Canet, 2011: 67)

Fig. 42: *Desnudo lánguido*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 66; anexo III]
(Canet, 2011: 47)

Fig. 43: *S/T*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección del Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction, Indiana [VG – 67; anexo III]
(Canet, 2011: 99)

Fig. 44: *Pose*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección del Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction, Indiana [VG – 68; anexo III]
(Canet, 2011: 97)

Figs. 45a, 45b y 45c: *Desnudo sentado*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 69; anexo III], *Desnudo provocativo*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 70; anexo III] y *S/T*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección particular [VG – 71; anexo III]
45a, 45b y 45c: (Canet, 2011: 63, 62, 104)

Fig. 46: *Exhibición*, 1900. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG – 72; anexo III]
(Canet, 2011: 102)

Fig. 47: *Autofelación*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección del Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction [VG – 73; anexo III]
(Canet, 2011: 103)

Fig. 48: *Autofelación*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección de J. X. de Combeloup [VG – 74; anexo III]
(Canet, 2011: 109)

Figs. 49a y 49b: *Contemplación*, 1900. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG -75; anexo III] y *Eyacuación*, 1900. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG -76; anexo III]

49a y 49b: (Canet, 2011: 105, 111)

Fig. 50: *Sensualidad*, 1900. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG -77; anexo III] (Canet, 2011: 124)

Fig. 51: *Felación*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección de Olivier Auger [VG -78; anexo III]

(Canet, 2011: 138)

Fig. 52: *Eyacuación*, finales del s. XIX. Vincenzo Galdi / Colección de Olivier Auger [VG -79; anexo III]

(Canet, 2011: 141)

Fig. 53: *Azotaina*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección BigKugels photographic: Robert y James Kempster Loncar [VG -80; anexo III]

(Canet, 2011: 143)

Figs. 54a y 54b: *La balanza*, 1900. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG -81; anexo III] y *Catálogo n° 492 Homosexualia*, 1900. Vincenzo Galdi / Colección BigKugels photographic: Robert y James Kempster Loncar [VG -82; anexo III]

54a y 54b: (Canet, 2011: 123, 132)

Fig. 55: *Intimidación*, 1900. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG -84; anexo III] (Canet, 2011: 152)

Fig. 57: *Felación*, 1900. Vincenzo Galdi / Galerie Au Bonheur du Jour, París [VG -85; anexo III] (Canet, 2011: 147)



CONCLUSIONES

Figs. 1a, 1b y 1c: Versiones contemporáneas de *Desnudo masculino sentado al borde del mar* de Hippolyte Flandrin (1855) y de *Cain* de Wilhelm von Gloeden (1900): Dibujo atribuido a Jean Cocteau, fotografía de James Bidgood e imagen amateur encontrada en internet

1a, 1b y 1c: *The recurrent pose archive* [en línea] John Coulthart

<<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/the-recurrent-pose-archive/>> [última consulta: 02/02/2015]

Fig. 2: *Suite n°11*, 2007. / javi moreno. Técnica mixta sobre lienzo, 81 x 130 cm

MORENO, Javi y SENTAMANS, Tatiana (2008): *Fiesta de Cumpleaños*. Elche: Instituto Municipal de Cultura d'Elx





Bibliografía

Bibliografía general

- Ψ ANTIGÜEDAD, M^a Dolores; AZNAR, Sagrario (1998): *El siglo XIX. El cauce de la memoria*. Madrid: Ediciones ISTMO
- Ψ ARIÈS, Philippe, DUBY, Georges (1991): *Historia de la vida privada. Tomo 1, 2, 3, 4, 5 y 6*. Madrid: Ediciones Taurus
- Ψ BADINTER, Elizabeth (1993): *XY. La identidad masculina*. Madrid: Alianza Editorial
- Ψ BATAILLE, Georges (2007): *El erotismo*. Tusquets Editores, Barcelona, 2007
- Ψ BAUDRILLARD, Jean (2008): *Cultura y simulacro*. Barcelona: Ed. Kairós
- Ψ BAUDRILLARD, Jean (2008): *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, Col. Teorema serie mayor
- Ψ BECKFORD, William (1985): *Vathek, Cuento árabe*. Barcelona: Editorial Bruguera
- Ψ BENDALA GALÁN, Manuel (2006): *Ars Magna [historia del arte universal] IV El descubrimiento del orden clásico : el arte en Grecia y Roma; El arte paleocristiano*. Ed. Planeta
- Ψ BOCCACCIO, Giovanni (1980): *Genealogía de los dioses paganos*. Madrid: Editora Nacional
- Ψ BOURDIEU, Pierre (2000): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama
- Ψ BUENDÍA, J. Rogelio; GALLEGO, Julián (2003): *SUMMA ARTIS. Historia General del Arte. Vol. XXXIV El arte europeo y norteamericano del siglo XIX*. Madrid: Editorial Espasa Calpe
- Ψ BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Editorial Paidós Mexicana
- Ψ CALAME, Claude (2002): *Eros en la Antigua Grecia*. Madrid: Ediciones Akal

- Ψ CARMONA MUELA, Juan (2000): *Iconografía clásica. Guía básica para estudiantes*. Madrid: Ediciones Akal
- Ψ CASADO RIGALT, José (2006): *José Ramón Mélida (1856-1933) y la arqueología española*. Madrid: Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de Historia. Antiquaria Hispánica, 13
- Ψ CHEVRIER, Jean-François (2007): *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- Ψ CIRLOT, Juan Eduardo (1997): *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Editorial Siruela
- Ψ COLLINS, Alan (2006): *Cities of Pleasure: Sex and the Urban Socialscape*. London: Routledge
- Ψ COOPER, Emmanuel (1991): *Artes plásticas y Homosexualidad*. Ed. Laertes, Barcelona
- Ψ CUCÓ GINER, Josepa (1995): *La amistad. Perspectiva antropológica*. Barcelona: Icaria Editorial, Institut Català d'Antropologia
- Ψ DE DIEGO, Estrella (1992): *El andrógino sexuado*. Boadilla del Monte: Editorial Antonio Machado Libros
- Ψ DELEUZE, Gilles, GUATARI, Félix (2010): *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Ψ DOVER, Kenneth (2008): *Homosexualidad Griega*. Barcelona: El Cobre Ediciones.
- Ψ DOWLING, Linda (1996): *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*. Cornell University Press, New York
- Ψ ERIBON, Didier (2001): *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Editorial Anagrama Colección Argumentos
- Ψ FALCON MARTÍNEZ, Constantino; FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio; LÓPEZ MELERO, Raquel (1980): *Diccionario de mitología clásica 1*. Alianza Editorial, Madrid, edición de 1985
- Ψ FALCON MARTÍNEZ, Constantino; FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio; LÓPEZ MELERO, Raquel (1980): *Diccionario de mitología clásica 2*. Alianza Editorial, Madrid, edición de 1985

- Ψ FERNÁNDEZ, Antonio (1998): *Historia del Mundo Contemporáneo*. Barcelona: Edicions Vicens Vives
- Ψ FIRPO, Arturo [ed.] VEYNE, Paul et al. (1984): *Amor Familia Sexualidad*. Argot Compañía del Libro, Barcelona
- Ψ FOUCAULT, Michel (2005): *Historia de la Sexualidad*. Tomo I. Madrid: Siglo XXI de España Editores
- Ψ FOUCAULT, Michel (2005): *Historia de la Sexualidad*. Tomo II. Madrid: Siglo XXI de España Editores
- Ψ G. DURÁN, Gloria (2010): *Dandysmo y contragénero*. Murcia: Cendeac
- Ψ GARCÍA CORTÉS, José Miguel (2004): *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Barcelona, Madrid: Editorial ÉGALES
- Ψ GIBBON, Edward (2003): *Historia y decadencia del Imperio romano*. Barcelona: Alba Editorial
- Ψ GIDE, André (2002): *Si la semilla no muere*. Buenos Aires: Editorial Losada
- Ψ GRANTHAM TURNER, James (1993): *Sexuality & Gender early modern Europe. Institutions, texts, images*. Cambridge University Press, New York
- Ψ GREENBERG, David (1988): *The Construction of Homosexuality*. Chicago: University Press
- Ψ GREENHALGH, Michael (1978): *La tradición clásica en el arte*. Madrid: Editorial Herman Blume
- Ψ HALBERSTAM, Judith (2008): *Masculinidad Femenina*. Barcelona, Madrid: Editorial ÉGALES
- Ψ HALL, James (1974): *Diccionario de temas y símbolos artísticos 1 (A-I)*. Madrid: Alianza Editorial
- Ψ HALL, James (1974): *Diccionario de temas y símbolos artísticos 2 (I-Z)*. Madrid: Alianza Editorial
- Ψ HENARES, Ignacio; GUILLÉN, Esperanza (1992): *El arte neoclásico*. Madrid: Editorial Anaya

- Ψ HERDT, Gilbert (1999): *Sambia Sexual Culture. Essays from the Field*. Chicago: The University of Chicago Press
- Ψ HERRERO BRASAS, Juan A. (2001): *La sociedad gay. Una invisible minoría*. Madrid: Ediciones Foca
- Ψ HOBSBAWN, Eric (2003): *La era de la revolución. 1789 – 1848*. Barcelona: Crítica
- Ψ HONOUR, Hught (1968): *Neoclasicismo*. Madrid: Editorial Xarait
- Ψ HORNE, Alistair (2005): *El tiempo de Napoleón*. Barcelona: Editorial Debate
- Ψ KAPLAN, Louis J. (1986): *Adolescencia. El adiós a la infancia*. Barcelona: Ediciones Paidós
- Ψ KAYLOR, Michael Matthew (2006): *Secreted Desires: The Major Uranians: Hopkins, Pater and Wilde*. República Checa: Ed. Masaryk University / Versión electrónica autorizada: MMKAYLOR [en línea] Michael Matthew Kaylor [última descarga: 11 de octubre de 2011] <<http://www.mmkaylor.com/>>
- Ψ KULTERMANN, Udo (1996): *Historia de la Historia del Arte. El camino de una ciencia*. Madrid: Akal. Colección Arte y Estética
- Ψ LAQUEUR, Thomas (1994): *Construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Valencia: Universitat de Valencia
- Ψ LAQUEUR, Thomas (2007): *Sexo Solitario. Una historia cultural de la masturbación*. México: Fondo de Cultura Económica
- Ψ LE GOFF, Jacques; TROUNG, Nicolas (2003): *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Ediciones Paidós
- Ψ MARTÍNEZ OLIVA, Jesús (2005): *Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia: Cendeac
- Ψ MARZAL FELICI, Javier (2007): *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Ψ MOGROVEJO, Norma (2000): *Un amor que se atrevió a decir su nombre. La lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos homosexual y feminista en América Latina*. México D.F.: Plaza y Valdés

- Ψ MONDIMORE, Francis Mark (1998): *Una historia natural de la homosexualidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica
- Ψ MULVEY, Laura (1994): *Placer Visual y Cine Narrativo*. Valencia: Editorial Episteme, Col. Eutopías, 1
- Ψ NEWHALL, Beaumont (2002): *Historia de la fotografía*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili
- Ψ NOVOTNY, Fritz (1960): *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Ψ PATER, Walter (1999): *El renacimiento. Estudios sobre arte y poesía*. Barcelona: Alba Editorial
- Ψ PEYREFITT, Roger (2006): *El exilado de Capri*. Madrid, Barcelona: Editorial ÉGALES
- Ψ PICAUDÉ, Valérie; ARBAÍZAR, Philippe [eds.] (2004): *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili
- Ψ Plutarco (1847): *Las Vidas Paralelas*. Tomo II. París: Lacrampe Hijo y Comp.
- Ψ PRAZ, Mario (1974): *El gusto neoclásico*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili
- Ψ PRECIADO, Beatriz (2002): *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Opera Prima, Col. Pensamiento
- Ψ PULTZ, John (2003): *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Ediciones Akal
- Ψ REYERO, Carlos (1999): *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*. Madrid: Ediciones Cátedra Ensayos Arte
- Ψ RODRÍGUEZ, Delfín (1996): *Del Neoclasicismo al Realismo*. Madrid: Editorial Historia 16
- Ψ ROUSSEAU, Jean-Jacques (1985): *Emilio o de la Educación*. Madrid: Ediciones Edaf
- Ψ SANDERS, Andrew (1994): *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford University Press
- Ψ SANDERS, David (1996): *The Fantastic Sublime. Romanticism and Transcendence in Nineteenth-Century Children's Fantasy Literature*. London: Greenwood Press

- Ψ SCHÉRER, René (1983): *La pedagogía pervertida*. Barcelona: Laertes
- Ψ SERGENT, Bernard (1986): *La homosexualidad en la mitología griega*. Barcelona: Alta Fulla Editorial
- Ψ SONTAG, Susan (2004): *Sobre la fotografía..* Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo
- Ψ SOURIAU, Etienne (1998): *Diccionario Akal De Estética*. Ed. Akal, Madrid
- Ψ SPIVEY, Nigel (2004): *The Ancient Olympics: War Minuts the Shooting*. Oxford University Press
- Ψ SUETONIO TRANQUILO, Cayo (1995): *Vida de los doce césares. Libros I y II*. Barcelona: Planeta d Agostini Editorial
- Ψ SYMONDS, John Addington (1977): *El Renacimiento en Italia*. México: Fondo de Cultura Económica
- Ψ VVAA (1994): *Biblia de Jerusalem*. Bilbao: Alianza Editorial
- Ψ WHITMAN, Walt (2008): *Hojas de hierba. Antología bilingüe*. Madrid: Alianza Editorial
- Ψ WILDE, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. Barcelona: Editorial DEBOLSILLO
- Ψ WINCKELMANN,J.J. (2000): *Historia del arte en la Antigüedad*. Barcelona: Ediciones. Iberia

Monografías y catálogos

- Ψ AMELIO, Lucio (1978): *Wilhelm von Gloeden*. Nápoles
- Ψ BARTHES, Roland (1986): *Taormina, Wilhelm von Gloeden*. Pasadena: Twelvetress Press
- Ψ BEURDELEY, Cecile (1988): *L'amour bleu*. Berlín: Bruno Gmünder Verlag
- Ψ CANET, Nicole (2011): *Galdi Secret. Photographies, Portraits et Nus 1890-1920*. París: Nicole Canet – Galerie Au Bonheur du Jour
- Ψ CANET, Nicole [coord.] (2008): *Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow, Vincenzo Galdi. Paradis Sicilien. Paisajes, Portraits, Nus 1890 – 1905*. Editions Nicole Canet –Galerie Au Bonheur du Jour, Paris
- Ψ FAVROD, Charles-Henri (2008): *FOTOGRAFIE. Wilhelm von Gloeden*. Firenze
- Ψ MALAMBRI, Giovanni (1979): *L'arte di Gloeden. Il barone fotografo*. Taormina
- Ψ MORENO, Javi y SENTAMANS, Tatiana (2008): *Fiesta de Cumpleaños*. Elche: Instituto Municipal de Cultura d'Elx
- Ψ TOMAN, Rolf [ed.] (2007): *Neoclasicismo y Romanticismo. Arquitectura · Pintura · Escultura · Dibujo*. Barcelona: Ediciones LocTeam
- Ψ VVAA (2000): *Presumés innocents: L'Art contemporain et l'enfance*. Musée d'art contemporain de Bordeaux
- Ψ VVAA (1998): *SPLENDEURS et misères du corps: Triennale Internationale de la Photographie, Fribourg, Mois de la Photo*. Paris : Audiovisuel : Musées ; Fribourg : Triennale Internationale de la Photographie
- Ψ WEIERMAIN, Peter (1994): *WILHELM VON GLOEDEN*. Colonia: Taschen
- Ψ WOODY, Jack (1986): *Taormina, Wilhelm von Gloeden*. Pasadena: Twelvetrees press

- Ψ ZANNIER, Italo, MAFFLOLL, Monica, PAOLL, Silvia *et al.* (2008):
Wilhelm von Gloeden Fotografie. Nudi, Paesaggi, Scene di Genere. Florencia:
Ediciones Alinari



Webgrafía general

- Ψ ALTARES, Guillermo: *¿Qué ha hecho Pompeya por nosotros?* [artículo en línea] Diario El País, 22/03/2013
<http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/20/actualidad/1363800114_457193.html> [última consulta: 19/05/2013]
- Ψ *Bajo el Signo de Libra* [en línea] pe-jota
<<http://bajoelsignodelibra.blogspot.com/2010/05/la-taormina-del-baron-wilhelm-von.html>> [última consulta: 23/07/2010]
- Ψ BLÁZQUEZ, José María (2006): *Conductas sexuales y grupos sociales marginados en la poesía de Marcial y Juvenal* [artículo en línea] Biblioteca Virtual. Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/conductas-sexuales-y-grupos-sociales-marginados-en-la-poesa-de-marcial-y-juvenal-0/>> [fecha de consulta: 30 de diciembre de 2014]
- Ψ Bob Mizar Biography [artículo en línea] Bob Mizer Foundation [fecha de consulta: 3 de marzo de 2014] <<http://bobmizerfoundation.org/>>
- Ψ *Bob Mizer* [artículo en línea] The Remains of the web [fecha de consulta: 3 de marzo de 2014] <<http://www.thereainsoftheweb.com/tag/male-prostitutes/>>
- Ψ COGEVAL, Guy, FERLIER, Ophélie, REY, Xavier, POHLMANN, Ulrich y G. NATTER, Tobias (2013): *Masculino / Masculino. El hombre desnudo en el arte de 1800 hasta la actualidad* [en línea] Musée d'Orsay <http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/en-el-museo-de-orsay/exposiciones-en-el-museo-de-orsay-mas-informaciones/page/3/article/masculin-masculin-37292.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=299d3dab68> [última consulta: 23/01/2015]
- Ψ *Conferencia de René Schérer* (2006) [en línea] UNIA
<http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=110> [última consulta: 3 de enero de 2015]
- Ψ COOPER, Emmanuel (1991): *Artes plásticas y homosexualidad*. Madrid: Editorial Laertes en *Candor masculino* (2011) [en línea] El Dibujante 2.0 <<http://eldibujante.com/?p=7103>> [última consulta: 08/01/2015]

- Ψ CulturaGay.it [web en línea] [fecha de consulta: 7 julio de 2010]
<<http://www.culturagay.it/cg/biografia.php?id=396>>
- Ψ DALL'ORTO, Giovanni (1997): *INSTANTÁNEA. Guglielmo Plüschow (1852 – 1930)* [en línea] La gaya scienza
<<http://www.giovanidallorto.com/biografie/pluschow/pluschow.html> >
[última consulta: 26/01/2015]
- Ψ DALL'ORTO, Giovanni (2014): *INSEGUENDO VON GLOEDEN. Biografia per immagini di un fotografo e della sua città* [en línea] La gaya scienza
<<http://www.giovanidallorto.com/gloeden/casa/casa.html#Geleng>>
[última consulta: 23/01/2014]
- Ψ DALL'ORTO, Giovanni (2014): *Theodore F. Dwight (1846 – 1917)* [en línea] La gaya scienza
<<http://www.giovanidallorto.com/gloeden/pluschow1890.html#1>>
[última consulta: 31/01/2015]
- Ψ DE AQUINO, Santo Tomás (2001): *Suma de Teología* [artículo en línea] Campus Dominicano <<http://biblioteca.campusdominicano.org/1.pdf>>
[última consulta: 30 de diciembre de 2014]
- Ψ DE AQUINO, Santo Tomás (2014): *Suma Teológica* [artículo en línea] Clerus <<http://www.clerus.org/bibliaclerusonline/es/us.htm>> [última consulta: 30 de diciembre de 2014]
- Ψ DE HIPONA, San Agustín (2002): *Confesiones / San Agustín* [artículo en línea] Biblioteca Virtual. Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/confesiones--0/>> [última consulta: 30 de diciembre de 2014]
- Ψ DERRIDA, Jacques (2013): *Mal de archivo. Una impresión freudiana* [en línea] <marbue.xoom.it/martinm/PUG/Maldearchivo.pdf> [última consulta: 23/09/2013]
- Ψ El Ángel Caído [web en línea] Manuel Rodríguez [Fecha de consulta: 6 de junio de 2010]
<<http://www.elangelcaido.org/fotografos/wgloeden/038wgloedenbio.html>>
- Ψ *Gabinetto segreto* [artículo en línea] Museo Archeologico Nazionale di Napoli <http://cir.campania.beniculturali.it/museoarcheologiconazionale/percorso/nel-museo/P_RA12> [última consulta: 19 de mayo de 2013]

- Ψ Galerie Au Bonheur du Jour [web en línea] Nicole Canet [fecha de consulta 10 de julio] <<http://www.aubonheurdujour.net/>>
- Ψ Galerie Au Bonheur du Jour [web en línea] Nicole Canet [fecha de consulta 10 de julio] <<http://galerieaubonheurdujour.blogspot.com/>>
- Ψ Galería PELAYO 47. Exposición *El Desnudo Masculino* [web en línea] Maribel Cabrera [Fecha de consulta: 20 de mayo de 2010] <<http://www.pelayo47.com/expo17.html>>
- Ψ Gay News [artículo en línea] Gay International Press & Foundation G Media, Ámsterdam [fecha de consulta: 10 de septiembre] <<http://www.gay-news.com/article04.php?sid=2491>>
- Ψ GIUNTINI, Andrea (2002): *Ferrocarriles y turismo en Italia desde los inicios del ochocientos hasta la introducción de los “trenes populares” en la época fascista* [artículo en línea] Historia Contemporánea, Universidad del País Vasco <<http://www.ehu.es/ojs/index.php/HC/article/viewFile/5926/5606>> [última consulta: 10/06/2013]
- Ψ GONZÁLEZ SACEDA, Ignacio (2013): *Comportamientos sexuales, masculinidad y ciudadanía en la Atenas clásica: El discurso de Esquines Contra Timarco* [en línea] Universidad Complutense de Madrid <https://www.ucm.es/data/cont/docs/329-2013-12-17-TFM_Ignacio%20Gonz%C3%A1lez%20Saceda.pdf> [última consulta: 08/01/2015]
- Ψ GRAY, Peter (2008): Una breve historia de la educación [artículo en línea] Permondo <<http://www.permondo.eu/es/una-breve-historia-de-la-educacion/>> [última consulta: 31 de diciembre de 2014]
- Ψ HELLWIG, Karin (2013): *Hans von Marées* [en línea] MUSEO NACIONAL DEL PRADO <<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/mareeshansvon/>> [última consulta: 2 de agosto de 2013]
- Ψ HERNÁNDEZ, Jesús (2014): *Listado de Dogmas Católicos* [artículo en línea] Biblia y Tradición <<https://bibliaytradicion.wordpress.com/tradicion/dogmas-catolicos/#8>> [última consulta: 30 de diciembre de 2014]
- Ψ Entreviú, sito di costume società napolitana [artículo en línea] Renata Ricci Pisaturo [fecha de consulta: 18 de mayo de 2011] <http://www.interviu.it/turismo/capri/villa_lysis.htm>

- Ψ KOYMASKY, Matt & Andrej. *Wilhelm von Gloeden - The Boys of Taormina*. [web en línea] Matt & Andrej Koymasky Home [Fecha de consulta: 5 de junio de 2010] <<http://andrejkoymasky.com/liv/glo/glo00.html>>
- Ψ LAFIT, Facundo (2010): *La relación entre el movimiento sans culottes y el jacobinismo. Acuerdos y contradicciones* [en línea] Repositorio Institucional de la UNLP. Revista Derecho y Ciencias Sociales, febrero de 2010. Instituto de Cultura Jurídica y Maestría en Sociología Jurídica <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/15237/Documento_completo.pdf?sequence=1> [última consulta: 19/01/2014]
- Ψ *Laoconte y sus hijos* (Agesandro, Atenadoro, Polidoro) [en línea] Euclides59 <<https://euclides59.wordpress.com/2012/12/11/laoconte-y-sus-hijos-agesandro-atenadoro-polidoro/>> [última consulta: 04/01/2015]
- Ψ Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal. TÍTULO VIII.DELITOS CONTRA LA LIBERTAD E INDEMNIDAD SEXUALES. [artículo en línea] Noticias Jurídicas [fecha de consulta: 10 de septiembre de 2010] <http://noticias.juridicas.com/base_datos/Penal/lo10-1995.l2t8.html>
- Ψ LÓPEZ, Chantal, CORTÉS, Omar (2007): *Anales*, Tácito. Libro Décimocuarto. XIV.XX [artículo en línea] Antorcha. Biblioteca Virtual <http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/tacito/14.html> [fecha de consulta: 30 de diciembre de 2014]
- Ψ MARX, Karl; ENGELS, Frederick (2000): *Manifiesto comunista*. Ediciones elaleph.com [en línea] Seminario de Filosofía y Derecho <<http://www.seminariodefilosofiadelderecho.com/BIBLIOTECA/M/Marx,%20Karl%20-%20Manifiesto%20comunista.pdf>> [última consulta: 19/01/2014]
- Ψ MONTESQUIEU, Charles Louis (2010): *El espíritu de las leyes* [en línea] Archivo Sociológico <<http://archivosociologico.files.wordpress.com/2010/04/charles-louis-montesquieu-el-espiritu-de-las-leyes.pdf>> [última consulta: 19/01/2014]
- Ψ NAU, Pascale-Dominique (2008): *Madurez psicológica y madurez espiritual. Una lectura de Doroteo de Gaza* [artículo en línea] SEDOS <http://www.sedosmission.org/web/en/mission-articles-2/doc_view/2073-madurez-psicologica-y-madurez-spiritual-una-lectura-de-doroteo-de-gaza> [fecha de consulta: 23 de diciembre de 2014]

- Ψ OLIPHANT, Margaret (2008): *Pater's Influence* [en línea] The Victorian Web <<http://www.victorianweb.org/authors/pater/hext2.html>> [última consulta: 08/01/2015]
- Ψ PRIMO, Carlos (2008) Reseña del libro *Memorias biográficas de pintores extraordinarios* de William Beckford., Clásicos Sexto Piso. [artículo en línea] En LETRAS LIBRES (09/2008) [fecha de consulta: 9 de marzo de 2011] <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=13318>>
- Ψ QueerTheory [web en línea] [fecha de consulta: 8 de agosto de 2010] <http://www.queertheory.com/histories/g/gloeden_wilhelm_von.htm>
- Ψ *Remembering Mel "Mel" Roberts 1923-2007* [artículo en línea] GayPornGossip [fecha de consulta: 5 de marzo 2014] <<http://gaypornogossip.com/remembering-melvin-mel-roberts-1923%E2%80%932007>>
- Ψ SÁNCHEZ REYES, Felipe (1999): *Teócrito, Idilio XII: El amante* [artículo en línea] Zaloamati. Repositorio digital. Universidad Autónoma Metropolitana de Azcapotzalco <http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1612/Teocrito_idilio_no_17.pdf?sequence=1> [fecha de consulta: 23 de diciembre de 2014]
- Ψ SCHRÖDER, S.F. (2004): *Ganímedes* [en línea] MUSEO NACIONAL DEL PRADO <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/ganimedes/?no_cache=1> [última consulta: 04/01/2015]
- Ψ SPIVAK, Gayatri (1985) *¿Puede hablar el subalterno?* [en línea] Caosmosis <<http://caosmosis.acracia.net/?p=608>> [última consulta: 13/09/2010]
- Ψ STEVEN KASHER GALLERY [web en línea] Steven Kasher [fecha de consulta: 10 de septiembre de 2010] <<http://www.stevenkasher.com/html/ArtistResults.asp?artist=371&offset=0>>
- Ψ Theodore F. Dwight (1846-1917) [artículo en línea] La Gaya Scienza, Giovanni Dall'Orto [fecha de consulta: 28 de noviembre de 2011] <<http://www.giovanidallorto.com/gloeden/pluschow1890.html>>
- Ψ Von Gloeden – Homoerotic Photographs of Wilhelm von Gloeden [web en línea] vongloedengayhistory [fecha de consulta: 5 de junio de 2010] <vongloedengayhistory>

- Ψ Wilhelm von Gloeden - Wikipedia, la enciclopedia libre [artículo en línea] Wikipedia [fecha de consulta: 9 de junio de 2010] <
http://es.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_von_Gloeden>
- Ψ Wordlingo [artículo en línea] [fecha de consulta: 26 de junio de 2010] <
http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/es/Wilhelm_von_Gloeden>





ANEXOS

ANEXO I: Wilhem von Gloeden / Archivo visual

ANEXO II: Guglielmo von Gloeden / Archivo visual

ANEXO III: Vincenzo Galdi / Archivo visual

[DVD adjunto en interior de contraportada]





ANEXO IV:
Terminología utilizada

ANEXO IV:

Terminología utilizada

Dado que una parte de la terminología que utilizamos en el presente estudio proviene de otras disciplinas como la sociología, la filosofía o los estudios del género y la sexualidad, consideramos de relevancia hacer aquí algunas aclaraciones terminológicas al respecto. Nuestra finalidad de acuerdo al lenguaje es posibilitar un estudio más concienzudo de la plasticidad de las obras y de la potencialidad crítica y visual que plantean frente al propio tema. El uso premeditado del lenguaje en este caso pretende alejarse de las connotaciones morales, inhibitorias y coercitivas que algunas palabras parecen transportar. En ese caso hemos considerado de importancia el acuñamiento de ciertos términos o composiciones lingüísticas que, en cualquier caso, procedemos a aclarar:

Ψ **Adolescencia:** La palabra *adolescencia* se entenderá desde su definición popular, pero con algunas salvedades. Dado que observamos la *inocencia* como una característica agregada históricamente al sujeto *niño*¹, utilizamos la palabra *adolescente* para desvincularnos de los significados connotativos del propio término *infancia*. Así el *adolescente* podría ser cualquier sujeto cuya eminencia hormonal esté generando cambios en su cuerpo y por ello la visualidad de su cuerpo testimonie la cercanía a la edad adulta e induzca a lo sexual desde parámetros adultos (por ejemplo, el desarrollo genital o muscular, la aparición localizada de vello en pubis, piernas, axilas, etc). Dichos rasgos asociados popularmente a la adolescencia permiten fracturar la noción de *inocencia* del infante y ubican al *adolescente* en una situación fronteriza, escurridiza: tiene el poder para viajar entre la *inocencia* y la *perversidad*. Igualmente observaremos al *preadolescente* o *prepúber*,

¹ De modo similar a como se agregan estereotipos al género: véase, por ejemplo, la cuestión de la fuerza como una expresión construida socialmente y naturalizada de la propia masculinidad (Bourdieu, 2000).

marcando la diferencia de modo cuantitativo: éste se haya más cercano físicamente a la infancia. Señalar demarcaciones temporales al respecto de cuando comienza la preadolescencia y la adolescencia misma son cuestiones a las que no atenderemos especialmente, dado que consideramos la adolescencia como una cuestión psicofísica pero con un alto componente *performativo* y, en este caso, visual.

Ψ **Muchacho:** La utilización de la palabra *muchacho* se utilizará precisamente para concretar el objeto de estudio: dado que hablar de *adolescente masculino* nos ceñiría a un estudio en torno al género, a la puesta en funcionamiento de una masculinidad o a la dicotomía virilización/feminización de los cuerpos, aunamos el concepto *varón* y *adolescente*, cristalizándolo bajo el sustantivo *muchacho*.

Ψ **Eromenofilia:** Frente a los términos *pederastia* (*paidós*, muchacho – *erastes*, amante) o *pedofilia* (*páis-paidós*, muchacho – *filia*, amistad) comunmente utilizados por el discurso médico-jurídico para definir un placer denostrado y perseguido en la contemporaneidad, acuñamos políticamente el término *eromenofilia* como un modo abordar simultáneamente el placer homosexual y pederástico a través de reminiscencias de la antigüedad griega y de su pedagogía homosexual²; y así escapar de posibles lecturas morales o patologizadoras que desvirtuarían el propio estudio. Si atendemos a lo que la Real Academia Española dice de estos términos nos encontramos con que la palabra *pederastia* (del griego παιδεραστία) es definida como “1. f. Abuso sexual cometido con niños” y cuya segunda acepción es “2. f. Sodomía”, es decir, “práctica del coito anal”, palabra que deriva de “Sodoma, antigua ciudad de Palestina, donde se practicaba todo género de actos deshonestos”. En consecuencia la palabra *pederastia* no sólo es sinónima de violación perpetrada por el adulto, obviando toda

² Cuestión que abordaremos en el segundo capítulo.

posibilidad de acción o deseo en el menor, sino que *pederastia* también puede utilizarse para definir el coito anal, práctica llevada a cabo mayormente por el homosexual. Con ello observamos que la propia definición de la palabra no sólo resulta intransigente y coercitiva con la historia científica del hecho, sino que también resulta homófoba. Así, la definición española contemporánea de la pederastia encuentra claras reminiscencias en la concepción medieval del sexo no reproductivo, donde *sodomía* podía englobar toda suerte de prácticas sexuales. En cambio, la palabra *pedofilia* o *paidofilia* (del griego *παῖς*, *παιδός*, niño, y *-filia*) viene a definir una “1. f. Atracción erótica o sexual que una persona adulta siente hacia niños o adolescentes”. Éste término sería más neutro si no fuera porque tanto *pedofilia* como *pederastia* se han utilizado dentro del ámbito de la psicopatología médica para definir una desviación y en la contemporaneidad, a través de los poderes legislativos, como sinónimos de un delito sexual donde el niño, máximo detentor simbólico de la inocencia en el orden adulto, no interviene como actor en la relación pederástica. Con el fin de realizar nuestra investigación sin el peso inhibitorio de dichas palabras y buscando un término que concuerde con la especificidad y el deseo del helenista decimonónico creamos el término *eromenofilia*. Éste, que vendría a significar “amor por el erómenos” o “amor por el amado” (del griego *erómenos*, amante y *filia*, amor, amistad) establece la relación pederástica en un convenio similar al modelo griego: el erómenos no es un sujeto pasivo víctima de un abuso sexual, sino que forma parte de una relación ritualizada donde el adolescente adquiere las connotaciones de aprendiz frente al *erasta* como maestro. Dado que se trataba de una relación reservada estrictamente a los varones, la *eromenofilia* aludirá por tanto a una relación de índole pederástica y homosexual³. Las representaciones visuales *eromenofílicas* que se deriven tendrían, por ello,

³ Pero en ningún caso debe entenderse bajo la sinonimia homófoba que equipara *pederastia* a *sodomía*. Consideramos que el término *pederastia*, *pedofilia* o *paidofilia* puede aplicarse indistintamente a cualquier orientación y práctica sexual. *Eromenofilia* en cambio hará alusión a una relación cuyo modelo es el griego, reservado a los hombres y a los adolescentes.

una connotación homoerótica. También matizar que dicha relación se establecerá entre un adolescente y un adulto; no entre un niño y un adulto. *Eromenofilia*, etimológicamente, se basa en tradición psiquiátrica de las *filias* pero parte de un espíritu de nominación *queer* en el que la ironía carga de crítica al término⁴; el término *eromenofilia* es nuestra aportación subversiva a dismantelar ciertos poderes reguladores del placer de naturaleza coercitiva.

Ψ **Lógica de poder adulto-menor u orden adulto-menor:**

Composición lingüística que utilizaremos para nombrar el dispositivo de poder que establece diferencias dicotómicas y naturalizadas entre el menor (infante o adolescente) y el adulto, cuya marca diferencial jurídica es la mayoría de edad (según el país y la época). Dicho dispositivo se compondría de todos los de estereotipos, imágenes, normas, símbolos, leyes y acuerdos verbales que afirman y perpetúan la diferencia entre ambos sujetos. En ese sentido dentro de dicha lógica el adulto encarnará una posición activa, nominativa y objetiva, frente al menor como ente pasivo y subjetivo.

Ψ **Arcadización:** Otro de los términos que acuñamos para la investigación y de nuevo con una motivación clarificadora con respecto a la especificidad del estudio. Dicha palabra deriva de término de *Arcadia*: provincia rural griega que fue descrita poética y míticamente como un edén donde convivían pacíficamente pastores, ninfas y animales⁵. Como tema bucólico, la Arcadia aparece en diferentes obras pictóricas y literarias

⁴ La utilización de la palabra anglosajona *queer* (marica, torcido, invertido) comenzó a usarse por determinados colectivos gays, lésbicos y transexuales durante los años ochenta como un modo de reapropiarse de un insulto y crear una identidad a partir del mismo; reivindicando las connotaciones denostadas del término como adscripciones positivas, históricas y patrimoniales a defender por el propio colectivo.

⁵ Si bien existe una región griega que todavía recibe dicho nombre y donde parecía encontrarse la Arcadia mítica, cuando hablemos de arcadización siempre nos referiremos a su homónima en la mitología.

a lo largo de la historia. El helenismo decimonónico con frecuencia invocará una imagen arcádica de homosociabilidad y convivencia entre efebos. Por ello utilizamos la palabra *arcadismo* o *arcadización*, como hecho y como proceso, para definir una de las coartadas que pudieron utilizar los fotógrafos que estudiaremos con tal de poder visibilizar el cuerpo del muchacho y proceder a la articulación visual del deseo eromemofílico. El proceso de arcadización consistirá fundamentalmente en poner en funcionamiento toda una iconografía clásica (iconografía floral, mitológica, animal, etc.) y una escenografía de inspiración grecorromana. Hemos preferido sustituir la habitual nominación de coartada griega porque nos resulta excesivamente limitante: los autores finiseculares estudiados no sólo acuden a la antigua Grecia de un modo metafórico con tal de elaborar sus coartadas sino que también utilizan referencias latinas e incorporan la propia Academia de Bellas Artes⁶.

Ψ ***Heteronormatividad, orden heteronormativo o régimen***

heteronormativo: Se trata de términos utilizados en el contexto de la teoría *queer* y los estudios gays/lésbicos. Lo heteronormativo hace alusión a la heterosexualidad como norma⁷. Con ello no aludimos tan sólo a las prácticas sexuales heterosexuales entre individuos de diferente sexo, sino a todo lo que comporta la heterosexualidad de manera unívoca y como orientación naturalizada: la institución familiar, la usurpación de poder del hombre frente a la mujer, la ubicación espacial del hombre en el espacio público frente al espacio privado de la mujer, el puesto de favor de las prácticas reproductivas frente al uso de los placeres o la naturalización de las prácticas heterosexuales frente a la patologización y persecución médico-jurídica de las prácticas homosexuales.

⁶ Siendo lo académico una fuente de referencias clásicas, la utilización de poses, estilos y ademanes propios del academicismo pictórico y escultórico deviene en un arcadismo de segunda referencia. Así la coartada arcádica podrá articularse a partir de referencias o referencias de referencias.

⁷ En este sentido *heteronormatividad* es sinónima de *heterosexualidad obligatoria*.

Ψ **Perversidad:** En nuestro estudio cuando sea utilizado este término vendría a definir una cualidad o característica subvertidora de un orden normativo en lo que a la sexualidad se refiere. Así se hablará de *perversidad* como elemento subversivo en las representaciones sexuales de los cuerpos (eróticas y/o pornográficas) con respecto a las representaciones habituales heteronormativas y dentro de la lógica menor-adulto. Al respecto de la perversidad dentro de ésta última hablaríamos principalmente de rasgos, ademanes, poses, acciones o escenificaciones que puedan corromper la *inocencia* construida alrededor del muchacho. El adolescente, dado que no tiene para el adulto ninguna confirmación física lo suficientemente potente como para zanjar el dilema identitario que le haga dejar de ser un niño, encontrará en la corrupción de la inocencia el rasgo ontológico que lo defina como adolescente. La rebeldía, la ruptura con el universo infantil, la sexualidad y el romanticismo podrían ser rasgos estereotípicos que fracturasen lo *inocente* dejando paso a lo *perverso*. Dicha cualidad será el anuncio para el mundo adulto; dicotómico como hemos visto con respecto al mundo infantil. Por ello, *lo perverso* no debe entenderse como sinónimo de lo maléfico, sino más bien como desobediencia a las representaciones soportadas por el orden heteronormativo.

