

**tsantsa**  
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS



Congreso Internacional  
**IDEA**  
07-14. diciembre.2022

FACULTAD  
DE ARTES/  
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº 13 Diciembre de 2022

## **Exvotos entre lo espiritual y lo Identitario. La pervivencia de sus formas para nuevas perspectivas LGTBIQ+**

**Exvotos between the spiritual and the Identitarian.  
The survival of its forms for new LGTBIQ+ perspectives**

**JOEL MENDOZA ORMEÑO**

Universidad de Salamanca (España)  
joemendoza@usal.es

Recibido: 6 de julio de 2022

Aceptado: 20 de noviembre de 2022

237

### **RESUMEN:**

Los retablos votivos mexicanos de naturaleza antiacadémica y popular se han convertido en un espacio visual de resistencia e identidad desde donde se da voz a las sociedades subalternas. Homosexuales, transgéneros, lesbianas, transexuales, travestis encuentran en los retablos realizados por Alfredo, Hugo, José Luis y Daniel Vilchis un testimonio de ruptura milagrosa de lo abyecto a través de la retórica de la imagen votiva. Identidad y espiritualidad se encauzan dentro de la narrativa visual del amor milagroso homosexual representados en dichas imágenes que se reapropian de las formas de los históricos retablos votivos. Con la finalidad, de reutilizar su sentido simbólico a favor de nuevas lecturas LGTBIQ+.

**PALABRAS CLAVES:** abyecto, exvotos, retablos, Vilchis, identidad, LGTBIQ+

### **ABSTRACT:**

Mexican votive altarpieces with anti-academic and popular characteristics are a visual space of resistance and identity that gives voice to subaltern societies. Homosexuals, transgenders, lesbians, transsexuals, transvestites find in the altarpieces made by Alfredo, Hugo, José Luis, and Daniel Vilchis a testimony of the miraculous rupture of the abject through the votive image. Identity and spirituality are found within the visual narrative of miraculous homosexual love represented in these images that reappropriate the forms of the historical votive alterpieces. With the purpose of reusing its symbolic meaning in favor of new LGTBIQ+ readings.

**KEYWORDS:** Abject, votive offerings, altarpieces, Vilchis, Identity, LGTBIQ+

## Introducción

Las imágenes votivas han sobrevivido en la historia cristiana desde la Edad Media hasta nuestros días. Ellas son la materialización de una expresión plástica, sentimental y de fe entregada a un santo o a una virgen al que se ha rogado por un favor milagroso. Su propia naturaleza austera, efímera y popular atestiguan su valor representativo como testimonio visual del milagro concedido al creyente, sin importar primeramente sus cualidades estéticas, “el exvoto da forma al deseo milagroso del tiempo psíquico de quien lo pide” (Didi-Huberman, 2013, p. 27). Son parte de una interacción performativa donde entran en juego todo tipo de percepciones sensitivas y litúrgicas que articulan el sentido de su creación. Surgen, en el caso de los exvotos que se analizarán en esta investigación, los llamados “retablos” de una mano que pinta una imagen testimonial de su ruego o su agradecimiento muchas veces con la ayuda de un artesano o artista.

A finales del siglo XVI los exvotos pictóricos en tabla o lienzo comienzan a ganar especial importancia sobre los de cera y madera, aunque nunca van a dejar de coexistir con la misma finalidad. Si bien al principio fueron utilizados por la nobleza y burguesía, con el paso de los siglos y con gran claridad en el siglo XIX se incluyen en todos los estratos como imagen de fe. Su propia cualidad de objeto, que surge y representa el deseo de milagro de quien lo crea o para quien lo crea, lo hace parte de la obra que se ve empapada de su presencia a partir de la representación de su dolencia. Esto convierte a las imágenes votivas en una extensión del creyente, por ello han sido definidos como “retrato psíquico” (Didi-Huberman, 2013, p.18).

Las imágenes votivas pintadas también se están realizando paralelamente en México en el siglo XIX, sin embargo, estos retablos adquieren características propias de su identidad cultural envuelto sus ruegos de nuevas temáticas donde se incluirá temas cotidianos, un juego distinto del color y de lo popular. Pero a finales de dicho siglo su utilización comienza a menguar debido a la inclusión de la fotografía entre las imágenes votivas. Aun así, los exvotos siguen presentes en el panorama espiritual de América y en el inconsciente colectivo de las y los fieles.

La apertura del paradigma de identidades florecido en la segunda mitad del siglo XX abrió un nuevo lugar a los “retablitos pintados”, aludiendo a sus formas para crear “un espacio de subversión física, psíquica y espiritual para cuerpos abyectos” (Vargas,

2010, p. 18), recuperando sus formas para nuevas temáticas donde por primera vez se incluirán gays, lesbianas y transexuales. La pervivencia de las formas plásticas de los exvotos de los ya nombrados “retablitos” es debida a la esencia de este tipo de imágenes donde se incluye lo típicamente cultural y religioso de México, es decir, no se copia o se re-apropia de sus formas únicamente por su sentido visual, sino más bien, por el referente ideológico que lo impregna.

### **La Pervivencia de las formas de fe para un nuevo panorama de identidades**

Los retablos votivos cuentan con una serie de características formales que se han extendido por la cristiandad occidental hasta convertirse en normas no escritas pero esenciales para su presentación. En prácticamente todos los casos las imágenes poseen tres elementos que justifican su valor simbólico como forma de gratitud ante la intervención taumatúrgica del santo, santa o la virgen. Donde la imagen y la palabra se complementan para articular la narración del milagro. Estos elementos formales visuales se pueden dividir en: parte superior, parte media y parte inferior, correspondiendo cada uno de ellos con la deidad, el plano mundano y finalmente la narración escrita.

A la parte superior se le atribuye a la aparición celestial, envuelta entre nubes, rayos de luz o ángeles se deja ver la santidad, la cual no siempre es percibida por las figuras representadas en la imagen, pero sí por el espectador, ella funciona como testigo y hacedora del milagro. Su presencia en el plano mundano no deja de verse separada por pequeños elementos que la distancian de las personas terrenales.

La parte media es donde se incluye la imagen narrativa-mundana del agradecimiento o del favor aclamado, son tanto los gestos como las expresiones de los protagonistas los que sugieren la desesperación como el gozo que ha traído a sus vidas el cumplimiento de sus ruegos. Los clamores y agradecimientos son tan variados y se encuentran tan inmersos en el espíritu de cada época y cultura que sus propias temáticas incluyen desde súplicas por asuntos de gran solemnidad hasta hechos banalmente cotidianos.

Finalmente, en la zona inferior se detecta la leyenda escrita de los protagonistas y el favor o el ruego. En el caso de los exvotos mexicanos incluye el nombre del suplicante, la fecha en que se hace entrega, el lugar y la narración de lo sucedido. La forma de ser

escrita y narrada remarca su carácter popular como también la interacción directa con la configuración de la imagen. Además, la palabra cumple no solo un rol informativo, dado que el tamaño y diseño de las letras ubicadas en un lugar relevante se comunican con la imagen y el espectador, cumpliendo por su plasticidad no solo la función de informar con su mensaje escrito decodificable al utilizar la palabra como signo, es decir, generadora de un mensaje verbal, sino también un sistema visual desde una perspectiva semiológica, ya que se mezcla imagen y palabra, y conforman la imagen visual del texto. Esto se debe a que la escritura no es reductible a una pura función de comunicación por transcripción, “el trazo de la palabra toma valor por su forma modelada y no solo por su significado” (Barthes, 2021, p.180-18). Estas tres partes fundamentales son sobre las que haremos hincapié, analizándolas en conjunto, al explicar los nuevos retablos como imágenes de subversión, identidad y espiritualidad LGQTBIQ+ más adelante.



Figura n. 1. Retablo mexicano votivo de 1888 donde se contemplan las tres partes que componen el agradecimiento visual

Dichos retablos entonces surgen con la intención bien de rogar o demostrar la “divina providencia” siendo su primer público Dios, la virgen, santos y santas, y posterior o paralelamente hacen eco visual en la audiencia creyente que frecuentaban los templos donde se alojaban. Con el paso de los años comenzó a suscitar también emociones estéticas en sus espectadores ligadas a lo social y cultural, siendo “imágenes marginales de la academia tanto por su material y su uso” (Gómez y Juárez, 2018, p. 17) por lo que fueron muchas veces catalogados como naif. Poseían cualidades inherentes tradicionales que las convertían en símbolos folclóricos dentro de la cotidianidad mexicana. Fueron

poco a poco ganando espacios más allá de los muros de las iglesias, “al principio fueron elementos de fe, luego pasaron a ser curiosidades para finalmente incluso decorar casas” (Vilchis, 2005, p.18). Fue su propia personalidad periférica y popular en las artes lo que dio lugar a la reutilización de sus formas para representar nuevas perspectivas y problemáticas sociales.

A mediados del siglo XX, dentro aún de un marco palpablemente conservador, la población mexicana comienza a visibilizar a través de imágenes como los exvotos las sociedades subalternas apartadas por su identidad o por sus gustos de la retórica de la imagen. Los retablos votivos se disponen como un ambiente ideal para dar voz visual a problemáticas no heteronormativas que imperaban en los espacios artísticos populares, lo que dio lugar a una introducción de lo abyecto en temáticas o imágenes fundadas en lo religioso.

El trabajo de los “retablitos pintados” siempre estuvo ligado al artesano, al pintor del barrio, al cual el fiel acudía y describía puntillosamente lo sucedido para dejar constancia de su pedido en la imagen votiva. En la mayoría de los casos los exvotos eran anónimos ya que el autor intelectual era en realidad quien había conseguido o rogado por el milagro. Ese anonimato irá gradualmente desapareciendo a la par que salen a la luz problemáticas anteriormente condenadas a las sombras de la imagen.

241

La carencia del nombre del pintor mexicano incluye también la negación de su trabajo reconocido como artista debido a que su intervención en la obra, no es más que la de un intermediario plástico entre el creyente y la deidad. Superada la mitad del siglo pasado irán surgiendo retableros que estarán presentes en las obras a través de su firma e incluso en la propia creación intelectual del retablo. Esto se debe a que el retablito resignificará su sentido votivo hacia un horizonte estético, donde se afrontarán polémicos asuntos habituales en parte de la sociedad marginada, compartiendo y redefiniendo su sentido original con el contemporáneo.

Entre esos artistas se encuentra Alfredo Vilchis. Sus vivencias lo unen a lo humilde y popular, el oficio que tuvo que realizar desde temprana edad fue la venta de periódicos y la albañilería puesto que al finalizar la primaria abandonó sus estudios. No fue hasta sus veinte años en una visita que realiza a la Basílica de la Virgen de Guadalupe que descubre los retablos que fueron guía posteriormente de sus obras. Inspirado en artistas como Frida Khalo, Diego Rivera y Hermenegildo Bustos encuentra en el retablo una forma de vida. Su puesto “El Rincón de los Milagros” en La Lagunilla, un mercado dominical en la Ciudad de México posee una cuantiosa cantidad de agradecimientos visuales por los favores cumplidos, creados por él y sus hijos Hugo, José Luis y Daniel. Todos ellos representando momentos fugaces, decisivos e íntimos donde se da testimonio de un gran número de tragedias vencidas en la imagen y que acechan la fragilidad de la vida. Sus obras, si bien poseen personajes ficticiales, están basadas en hechos reales, “él tiene una regla, los hechos que contaran sus exvotos debían ser verídicos, aunque sus personajes fueran ficticios” (Vilchis, 2005, p. 21). Invocan, por lo tanto, desde la autoficción, vivencias verídicas y problemas cotidianos, donde una parte de su público se siente identificada y otra informada.

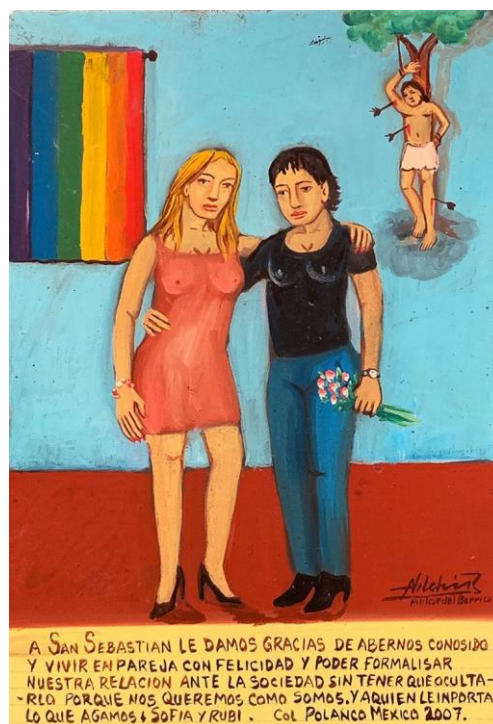


Figura n. 2 Retablo realizado por Alfredo Vilchis donde se agradece por un amor correspondido y visibilizado

Incluida dentro de sus obras hay una línea de representaciones que desbordan los problemas regidos por el marco de normalidad establecido por el absolutismo de la heterosexualidad, dando lugar a nuevos actores en discursividades religiosas. Estos nuevos protagonistas se encuentran representados inmersos en un aura de fe, en la cual pondrán como elemento visual su corporalidad en agradecimiento por su favor amoroso cumplido. En un nuevo periodo de sexualidad y religiosidad “se ha dado mayor nivel de autonomización y reflexividad en las formas de creer” (Vaggione, 2005, p. 27)



Incluir estos temas en un registro visual votivo como el retablo no contradice su propia naturaleza ya que como hemos inferido “los retablos, desde sus orígenes, han ofrecido un espacio psíquico afectivo de resistencia, subversión, contestación y negociación para identidades no normativas” (Vargas, 2010, p. 19), haciendo alusión a que a través de los retablos histórico-religiosos se daba voz a la plegaria de borrachos, infieles, pobres, prostitutas en fin aquellos arrojados a las periferias morales que rogaban a través de una pintura popular. Además de referenciar que los propios retablos mexicanos del siglo XIX se encontraban fuera de la norma eclesiástica, debido a que la iglesia no se ponía de acuerdo en si avalarnos o no como un elemento formal de fe.

A primera vista lo que parece generar estas nuevas imágenes votivas es una trasgresión de los sacramentos cristianos, vaciando la forma de su contenido simbólico-religioso originario y rellenándolo de uno completamente nuevo. Si bien hay un real efecto de ruptura con lo aceptado por la clásica cristiandad católica, habría que tener en cuenta que “Analizar los retablos homosexuales solo en su carácter de transgresor de las normas eclesiásticas dejaría otros aspectos sin observar” (Rivas, 2015, p. 79).

En las imágenes llevadas a cabo por los pintores Vilchis se ven ante todo agradecimientos por historias de amor correspondidas y destapadas enfrentándose a la estigmatización de su forma de querer ante una sociedad que ha hecho prevalecer un amor sobre otro, pues “el heterosexismo es la creencia en la inherente superioridad de un modelo para amar y por consiguiente su derecho de ser impuesto” (Lorde, 1984, p. 45).



Figura n.3 Paco y Omar agradece por su amor a San Sebastián a pesar de que sus familias no lo aceptaban

La función esencial de la imagen sigue siendo la materialización de un favor divino, una ofrenda pintada. Aunque no esté pensado para colocarse en espacios sagrados, la finalidad visual retorna al sentido primigenio, pero con un mensaje de subversión afectiva. La diferencia se transluce en que ahora alberga favores de los desterrados a lo subalterno. Homosexuales, lesbianas, transexuales, transgéneros, travestis son catalogados como cuerpos abyectos, “los cuerpos abyectos expulsados de la

heterosexualidad provocan emociones como: la repulsión y la repugnancia” (Vargas, 2010, p. 23) para Kristeva “es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia” (Kristeva, 1980, p. 11). El principal factor donde la norma visual detecta y condena lo abyecto es en el cuerpo y la desnudez, porque justamente es la carne donde se “atraviesa el umbral entre el interior y el exterior del cuerpo” (Mandel, 2013, p. 10). Es precisamente en la corporalidad de los exvotos de los Vilchis donde se perforan los muros de la normalidad y de la prisión de lo abyecto dado que tal y como se ve, en ninguna de sus imágenes los fieles sienten vergüenza de su desnudez o su anatomía centro capital del pudor para los cuerpos periféricos, “la vergüenza es la emoción y afecto que se espera de parejas lésbicas, homosexuales, travestis, transgéneros y transexuales a ellos/ellas mismas en un círculo interminable entre la internalización y externalización corporal a través del discurso” (Vargas, 2010, p. 25) . En el retablo se rompe con la idea de la repugnancia porque disfrutan de lo que tendría que generar pudor.

Sofía y Rubí (fig. 2) a San Sebastián agradecen “abernos conocido y vivir en pareja con felicidad y poder formalizar nuestra relación ante la sociedad sin tener que oculta-rlo”. Paco y Omar (fig. 3) le ofrecen un “milagrito” a San Sebastián “por cumplir dos años como pareja a pesar que nuestras familias no aceptaban nuestro amor y hoy demostrando que el amor todo lo puede”. Norma (fig. 4) da gracias “ala Virgen de Guadalupe por aserme el milagro de tener de nuevo a Rosa que me avia abandonado por otra mujer pues la amo”. En todos ellos el amor, la corporalidad y la sexualidad se manifiestan ante la presencia de la figura santa que infiere y da el visto bueno ante el milagro concedido. La conjugación de los colores agradables elegidos, las propias posturas de los cuerpos y los ámbitos donde se llevan a cabo estos agradecimientos son la puerta de entrada al polisémico mensaje del retablo.

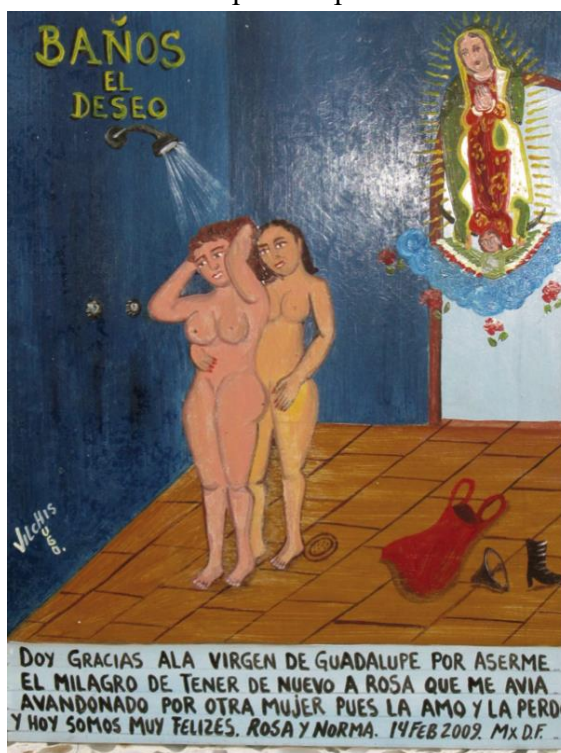


Figura n. 4 Los cuerpos de Rosa y Norma se proyectan de frente al público mientras la virgen se hace testigo



Para comenzar a descifrar la imagen desde la parte mundana, es necesario remarcar que la paleta de colores en prácticamente todos los casos se utilizan tonalidades afables y vivas entre los azules, marrones, rosas, rojos y amarillos, que junto con las diversas texturas de las pieles potencian el carácter cotidiano. El trazado popular de las figuras y de los espacios, sumado con la incipiente perspectiva lineal, no hacen más que realzar el propio discurso milagroso antiacadémico que se centra en la representación de sus cuerpos de manera amable, superando la marginalidad donde se han ubicado a sus presencias en la sociedad. Los gestos que son el canal directo de sus emociones afectivas determinan caminos variados, solo algunos de ellos detectan e instigan al observador a través de su mirada a hacerse parte de lo narrado, en cambio en otros casos, el espectador es testigo de un agradecimiento privado. La concepción espontánea de la imagen congela a los protagonistas en plena dinámica de su acción, que se ve reflejada en la mecánica tosca de sus gestos. Entre los espacios utilizados se intercambian los públicos y los privados, coincidiendo o no, con el motivo de su agradecimiento como es el caso de Norma y Rosa (fig. 4). Es destacable que en ninguna de las representaciones los agradecidos adquieren un carácter defensivo o vergonzoso ante la demostración de su amor en público, normalizando sus emociones a través de una apropiación del retablo. Si bien, estas imágenes no dejan de ser una estrategia narrativa visual de una contra-cultura que desafía la estética heterosexual con sus propias formas. También da lugar, a un nuevo sentido de la espiritualidad y del cuerpo en el eje del cristianismo posmoderno, “se ha producido un proceso de sexualización de lo religioso por el cual la sexualidad vuelve a estar en el centro de las creencias y los debates de la religión como una forma de superar la ortodoxia que caracteriza a la mayoría de las religiones” (Vaggione, 2005, p. 29). Es cierto que “la homosexualidad es condenada por su vinculación con la idolatría [...] hoy se impone una nueva hermenéutica de la homosexualidad a partir del contexto diferente en cual se presenta” (Peláez, 1985, p. 188).



Figura n. 5 Armando agradece tras una correcta operación de cambio de sexo

Esto, en gran parte, se debe tal y como aclara en la cita anterior Peláez al nuevo contexto donde se restructura la religiosidad condicionados por la transnacionalización, el neoliberalismo, la globalización y la ya nombrada posmodernidad. Todos estos condicionantes que hacen al marco histórico plantean “el desafío de redefinir lo religioso fuera de los contornos institucionales para atender las recomposiciones que experimentan la religiosidad en la sociedad contemporánea, no solo en el ámbito privado sino también en el público” (De la Torre, 2015, p. 189).

Todos estos mensajes intrínsecos tanto de resistencia simbólica como de espiritualidad están unificados dentro del concepto de la identidad y de su construcción a través de la imagen. La “identidad proyecto” que edifica la LGTBIQ+ utiliza como sustento las propias herramientas visuales heterosexuales porque son las únicas que han llegado sin desfigurantes fragmentaciones, además de ser las imperantes en la cultura. Si bien, existen excepciones que actualmente están emergiendo como la re-lectura trans de Antonio de Erauso en la exposición de relato histórico-político *Una voz para Erauso- epílogo para un tiempo trans*, comisariada por Paul Preciado, los relatos gays, lésbicos, trans están fuera del marco de la presencia social de real impacto dentro de la normatividad. Por este motivo la identidad proyecto necesita recurrir a imágenes ajenas. Dicha necesidad “emerge cuando los actores, basándose en los materiales culturales que disponen, construyen una nueva identidad que redefine su posición en la sociedad y al hacerlo buscan la transformación de la estructura social” (González, 2001, p. 105).

Es decir, se reapropia de formas y parte de los contenidos visuales para desenterrar de las periferias sus discursos.

Se ve cómo Armando (fig. 5) agradece a San Sebastián por su operación de cambio de sexo, y Jesús Antonio (fig. 6) por la comprensión de su esposa ante su

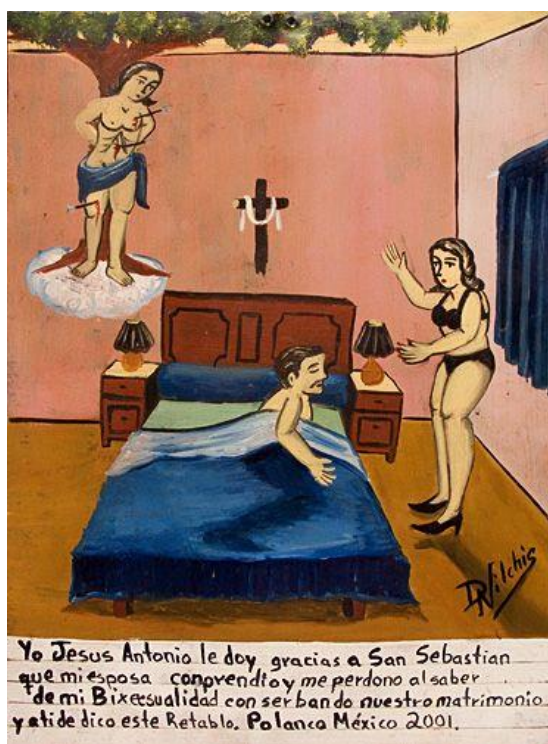


Figura n. 6 Jesús Antonio agradece por la comprensión de su esposa por su bisexualidad

bisexualidad. En prácticamente todos los retablos analizados la presencia del mártir cristiano se hace manifiesta en el plano superior como la santidad a la que se implora. Hay casos donde su presencia puede alternar por alguna virgen u otra santidad. Sin embargo, su continua aparición está íntimamente ligada a ese sentido de pertenencia e identidad a través de la búsqueda de imágenes icónicas referenciales para la comunidad LGTBIQ+. San Sebastián es considerado el primer patrono de las sociedades abyectas. El hecho de que su martirio,

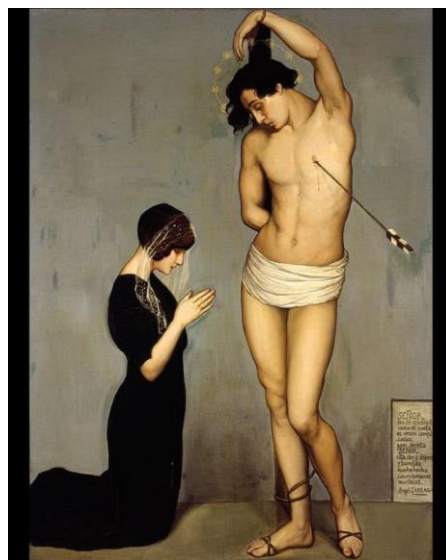


Figura n. 7 Ángel Zárraga - Martirio de San Sebastián 1911

durante el gobierno de Diocleciano, fuese interpretado visualmente a partir de imágenes del siglo XV en adelante como la muerte por saetas a un mancebo bello, dio lugar a la lectura de su corporalidad, su sacrificio y los atributos de su martirio como forma identitaria principalmente de gays, pero también de lesbianas, transexuales, transgéneros, bisexuales y travestis. La sexualización de su carne, la visualidad de su penetrante dolor, lo convirtió en un referente erótico desde donde promover la propia visibilidad de los abyectos.

Las agresiones sufridas por el santo como los integrantes de la LGTBIQ+ derivan del mismo motivo, la defensa de su identidad: una religiosa y otra de género y/o gustos. Se genera entonces una analogía entre lo padecido por unos y otros, “un conjunto de opresores de fe, podía ser comprendida como analogía de las persecuciones y situaciones violentas y de sufrimiento vividas por los homosexuales, ya que visualizaron en San Sebastián a un hombre que había triunfado sobre sus opresores después de un largo sufrimiento” (Abud-Armendáriz, 2021, p. 38). El propio atributo del martirio del santo fue releído como elemento de identificación, “la asociación del saeteo sufrido por el mártir podía ser interpretado, con la penetración homosexual, es decir, el éxtasis como noción que relaciona el placer con el dolor, que en el caso referido del santo, podía ser interpretado como un éxtasis sexual, lo cual conlleva a una percepción asociada a una sensualidad iconográfica” (Abud-Armendáriz, 2021, p. 38). Se retoma por lo tanto la corporalidad y el padecimiento y victoria del santo más allá del horizonte eclesiástico para fortalecer el discurso de una imagen de resistencia.

A la composición visual se le suma el mensaje escrito, siguiendo la misma configuración de los formatos históricos ligados a peticiones cotidianas, incluso manteniendo la línea de retablos del siglo XX se busca representar su esencia. Esto conlleva a desarrollar el agradecimiento textual con una prosa que desde los ojos de la actualidad, y tal como confirma el propio Alfredo Vilchis posee caracteres lúdicos e incluso humorísticos que acompañan el desarrollo plástico del retablo y que fortalece este sentido. Si se tiene en cuenta el sistema del humor latente, ¿hay entonces una intención irónica? ¿Un propósito de dejar caer el velo de lo abyecto a través del humor en temáticas cotidianas, o simplemente es la reutilización de la estructura prosísticas o poéticas con errores gramaticales para subvertir la lengua castellana como estructura, usando el lenguaje del pueblo? Si comprendemos el humor como un descanso en el camino de la vida, tal y como se ha entendido lo gay en lo *camp* al referirse a temas homosexuales “aliviar mediante el humor las dificultades de pertenecer a un colectivo oprimido” al igual que “para la construcción de una identidad positiva más allá de la estigmatización a la que les condenada la sociedad heterosexista” (Romero, 2021, p. 392-393) “El juego y el humor también refrescan el relato de Vilchis [...] sus exvotos están llenos de guiños para quien sabe leerlos” (Vilchis, 2005, p.14).

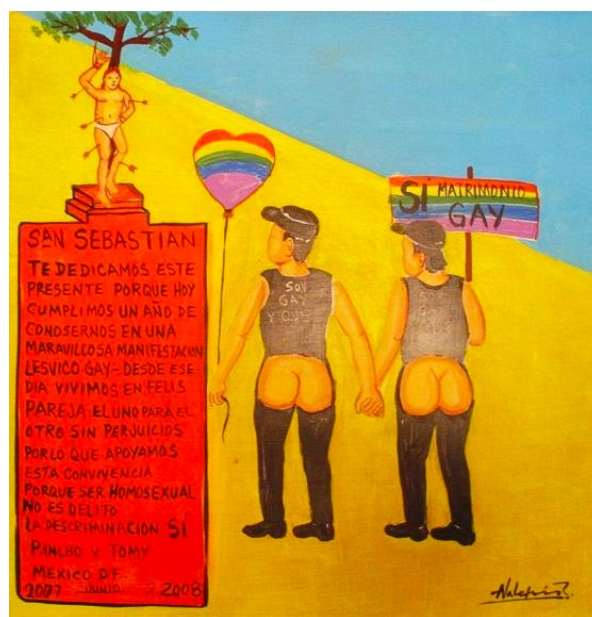


Figura n. 7 Pancho y Tomy agradecen a San Sebastián por haberse conocido y poder ser una pareja feliz sin prejuicios

Por lo tanto, su prosa unifica, tal y como aclaramos al principio, el carácter plástico que apoya estéticamente la representación más allá de su mensaje codificado, pero también posee esas cualidades folclóricas, narrativas, lúdicas, populares y humorísticas que suavizan la temática del retablo.

Todas las investigaciones llevadas a cabo hasta el momento han indagado a través y sobre la imagen de los retablos el concepto de pintura subversiva como contra-cultural desde su matriz y su lectura neo-espiritual cristiana. Se ha dejado parcialmente relegado la importancia de la contemplación del amor, que en realidad, justifica la temática de



todos los retablos analizados. Es la forma de sentir de los protagonistas de cada una de las imágenes un acto milagroso, su amor no es solo aceptado sino que confiere un grado de gratitud a la deidad por el hecho que pueda existir, a pesar de todo. La construcción del género, identidad y amor comparte los tres el mismo lugar de encuentro y desarrollo, la cultura.

El concepto biológico del mencionado afecto en la actualidad queda corto, la lectura metafísica clásica no llega a responder la totalidad de las formas de amar del presente, siendo la cultura posmoderna quien viene a definir y rellenar estas ausencias. Si la cultura es el espacio de la narrativa de amar, es importante remarcar que no solo se compone de verdades tradicionales, sino que también de verdades literarias que lo constituyen y que definen nuestra forma de concebirlo a lo largo de la historia. “¿Quién está hablando de la verdad tradicional aquí? [...] Estamos hablando de otra verdad: una verdad literaria ¿o no nos condiciona el relato de *Romeo y Julieta* en nuestra forma de amar? ¿O no nos condiciona Jesucristo en nuestra idea de entrega?” (Sztajnszrajber, 2020, p. 26). Las diversas formas de amar en los retablos superan los discursos biologizantes y manifiestan el amor con nuevas variantes de la narración normativa dentro del relato histórico. Al entender el amor como una construcción literaria incluida en la moldeable narrativa de la historia nos da la posibilidad de escribir y reescribirla a favor de tender nuevos y amplios puentes entre lo abyecto y lo normativo, entendiendo “La historia como narración, esa disciplina atada desde hace mucho tiempo a sus propias normas de composición literaria y memorativa” (Didi-Huberman, 2012, p. 21). Es decir, al comprender la afectividad como una composición literaria, liberándola del estigma del evolucionismo natural se deconstruye el peso del unirelato heterosexual, permitiendo redefinir el concepto de los sujetos que aman y como aman. Es por lo tanto, el amor agradecido en los retablos, un testimonio visual de la

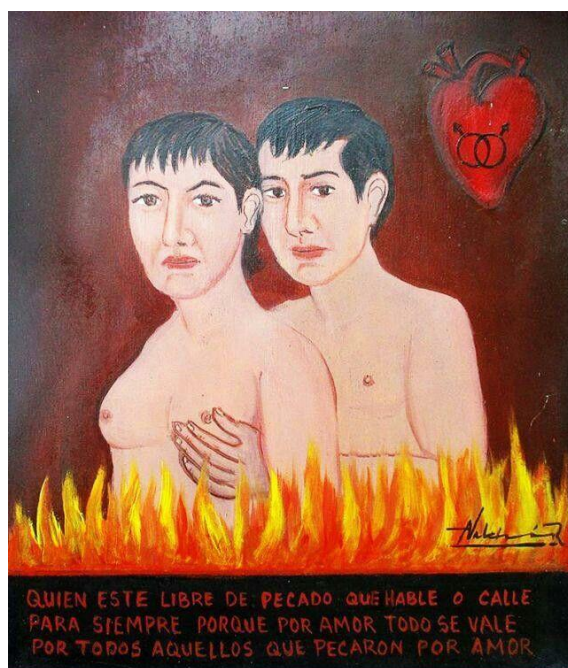


Figura n. 8 Retablo que reflexiona sobre el amor, pecado y las acciones que orbitan a su alrededor

organicidad y literariedad de su esencia, buscando generar un lugar a través del milagro a la inclusión de todo tipo de formas de amar dentro de lo enmarcado como normativo.

## Conclusión

Las imágenes poseen por sus cualidades ontológicas, simbólicas, estéticas y epistemológicas, la capacidad de abrir un espacio de análisis social desde donde tejer y destejer el relato normativo histórico. En el caso de los retablos milagrosos creados por los pintores Vilchis refuerzan el sentido de espiritualidad, amor e identidad dentro del mismo testimonio visual. Son un referente ideológico desde donde se deconstruyen los discursos culturales normativos a favor de una lectura más amplia de lo reglado como bueno, central, normal o natural por la necesidad social de desterrar la estigmatización de lo abyecto.

Al reutilizar las formas visuales e ideológicas de los retablos populares de la cristiandad mexicana se logra visibilizar a las sociedades subalternas a través de las características populares, antiacadémicas e informales dentro de lo regulado por la religión en dichos retablos. El ámbito visual de esta imagen votiva que transitó de lo religioso a imagen de resistencia, pasando por elementos de curiosidades sociales y decorativo, pone en primer orden el amor. La aceptación milagrosa de este legitima, refuerza y confirma su visibilidad dentro de la sociedad. Es por tanto el retablo un testimonio subversivo y espiritual de la inclusión visual de la LGTBIQ+ a través de las herramientas culturales de lo establecido como normalidad. Pero también es testimonio de una reapertura del sentido relacional de los creyentes con Dios y la reescritura posible de la definición del amor al desencadenarla de la biología y la metafísica tradicional, aproximándola a las verdades literarias que hacen y conforman gran parte del relato histórico occidental.



## Bibliografía

- Abud-Armendáriz, A. (2021). Martirio homosexual: Paralelismo en la visualización de San Sebastián. *Magotzi Boletín Científico de artes del IA*, 9(17), 36-43.
- De la Torre, R. (2015). Núcleos problemáticos actuales de las ciencias de la religión. *Sociedad y Religión*, XXV(44), 188-245.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. México: Serieve.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. Vitoria Gasteiz: Sans Soleil.
- Gómez Arzapalo Dorantes, R. y Juárez Becerril, A. (2018). *Hierofanías de lo cotidiano: irrupciones de lo sagrado en la ordinariadad. Análisis de exvotos*. México: Senda Libre.
- González Pérez, Octavio. La identidad Gay: una identidad en tensión. Una forma para comprender el mundo de los homosexuales. *Desacatos*, (6), 97-110.
- Kristeva, J. (1980). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lorde, A. (1984). *Sister Outsider. Essays and Speeches*. Estados Unidos: The Crossing Press.
- Mandel, C. (2013). Notas sobre la categoría de “lo abyecto” en las artes visuales contemporáneas. *Revista Escena*, 36 (72-73) 7-12.
- Peláez, J. (1985). Reflexiones teológico-pastorales en torno a la homosexualidad. *Editorial pontificia Universidad Javeriana*, (75), 187-210.
- Rivas García, M. (2015). El milagro de la aceptación: milagros homosexuales. *Fuentes humanísticas*, (59), 75-85.
- Roland, B. (2021). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Romero Velasco, P. (2021). *El humor como construcción discursiva de identidades sociales y conflicto ideológico. Un estudio desde la Retórica constructivista y el análisis del discurso social*. Universidad de Valladolid.
- Sztajnszrajber, D. (2020). *Filosofía a martillazos*. España: Ariel.
- Vaggione, J. (2005). Religión y sexualidad: entre el absolutismo y la diversidad. En: Dir. Vaggione, J. *Diversidad sexual y religión*. Argentina: Colección: Religión, Género y sexualidad.
- Vargas Cervantes, S. (2010). Retablos: emociones, afectos y cuerpos en subversión. *Revista latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, (2), 18-28.
- Vilchis, A. (2005). *La revolución imaginada*. México: Serres.