

VELÁZQUEZ Y EL TANGO QUEER: RETRATOS DE UNA GENEALOGÍA DISIDENTE

VELÁZQUEZ MEETS QUEER TANGO: PORTRAITING DISSIDENT LINEAGES

Alfonso del Moral Sánchez

Universitat Politècnica de València

DOI: 10.33732/ASRI.6871

.....
Recibido: (23 09 2025)

Aceptado: (18 10 2025)
.....

Cómo citar este artículo

del Moral Sánchez, Alfonso (2025). Velázquez y el tango queer: retratos de una genealogía disidente. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales*, (29), e6871
Recuperado a partir de <https://doi.org/10.33732/ASRI.6871>

Resumen

Este artículo presenta una investigación artística centrada en una serie de retratos al óleo de bailarines de tango queer, realizados desde una relectura contemporánea y disidente de la tradición del retrato español, y particularmente influída por Velázquez, Zuloaga y otras genealogías visuales. Mediante una metodología artística de carácter cualitativo, auto etnográfico y visual, se construye un archivo pictórico que activa nuevas formas de representación para los cuerpos

Abstract

This article presents an artistic investigation focused on a series of oil portraits of queer tango dancers, created through a contemporary and dissident re-reading of the Spanish portrait tradition, particularly influenced by Velázquez, Zuloaga, and other visual genealogies. Using a qualitative, autoethnographic, and visual artistic methodology, a pictorial archive is constructed that activates new forms of representation for dissident bodies—not from a place of marginality, but from dignity, complexity, and desire.

disidentes, no desde la marginalidad, sino desde la dignidad, la complejidad y el deseo. Así, concebido desde una práctica situada que entrelaza, por un lado, creación artística y, por otro lado, experiencia encarnada como persona que baila tango, el proyecto indaga en el retrato como archivo de subjetividades queer, proponiendo una cartografía afectiva de cuerpos e identidades que escapan a la normatividad. Los distintos retratos despliegan una diversidad estética deliberada que dialoga con múltiples épocas e imaginarios visuales, apuntando a una trans-temporalidad queer que conecta genealogías visuales del pasado, comunidad presente y posibilidad futura. El cuerpo danzante —y su representación pictórica— se convierte aquí en espacio de inscripción política, donde se exploran las tensiones entre género, deseo, memoria y afecto. Desde una articulación entre pintura, performatividad, teoría crítica y cuidado, la propuesta busca visibilizar y complejizar corporalidades disidentes, concibiendo el arte como espacio de resistencia, relectura y creación de mundos posibles.

Palabras clave

Retrato, pintura, tango queer, genealogía, disidencia.

Introducción

El retrato ha funcionado históricamente como espejo de jerarquías sociales, con un canon marcado por estructuras de poder y la mirada masculina como universal, determinando qué cuerpos merecían representación digna. Sin embargo, esta tradición contiene fisuras significativas. Artistas como Velázquez subvirtieron sutilmente los regímenes de visibilidad al representar figuras marginales, estableciendo un precedente crítico que informa esta investigación. Este trabajo surge de mi doble posición como artista y bailarina¹ de tango queer. La serie de retratos analizada no la constituyen encargos ni observaciones distantes, sino afectos. Estas pinturas archivan intimidades queer, desde parejas bailando hasta figuras solitarias que

Thus, conceived through a situated practice that intertwines artistic creation and embodied experience as a tango dancer, the project explores portraiture as an archive of queer subjectivities, proposing an affective cartography of bodies and identities that escape normativity. The various portraits display a deliberate aesthetic diversity that dialogues with multiple eras and visual imaginaries, pointing to a queer trans-temporality that connects visual genealogies of the past, present community, and future possibility. The dancing body—and its pictorial representation—becomes a space of political inscription, where tensions between gender, desire, memory, and affect are explored. Through an articulation of painting, performativity, critical theory, and care, the proposal seeks to make dissident corporealities visible and complex, conceiving art as a space for resistance, reinterpretation, and the creation of possible worlds.

Keywords

Portrait, painting, queer tango, genealogy, dissidence.

¹ Opto conscientemente por el empleo de formas lingüísticas neutras, pese a su ausencia de reconocimiento institucional por parte de la Real Academia Española, como acto político-epistemológico coherente con los postulados queer que animan esta investigación y para cuestionar los regímenes de representación hegemónicos. El lenguaje binario reproduce las estructuras normativas que precisamente el pensamiento queer busca deconstruir.

interpelan al espectador con una dignidad de inspiración barroca. Las referencias velazqueñas trascienden lo estilístico para replantear críticamente su mirada marginal desde la creación queer contemporánea. ¿Qué cuerpos y memorias merecen atención por la historia del arte? ¿Podemos construir una genealogía queer dentro de la tradición retratística? Para intentar dar respuesta a estas preguntas, este proyecto tiene como objetivo principal explorar el potencial del retrato pictórico contemporáneo como espacio de reappropriación disidente dentro del contexto del tango queer, en diálogo con la historia del arte y desde una práctica situada que integra:

- Producción pictórica: realización de una serie de retratos al óleo sobre lienzo de personas pertenecientes a la comunidad del tango queer con las que guardo un vínculo afectivo.
- Observación participante: participación como bailarina en el entorno que retrato, lo cual permite una mirada encarnada y una aproximación íntima y sensible a los cuerpos representados.
- Análisis formal y compositivo: estudio detallado de los recursos visuales empleados en las obras y su relación con una genealogía pictórica específica y con una estética queer.
- Marco teórico interdisciplinar: se articulan herramientas provenientes de los estudios visuales, la teoría queer, la historia del arte y la filosofía.
- Reflexividad situada: reconocimiento del posicionamiento afectivo y político de le autore como parte integral de la producción de sentido artístico.

La práctica artística se convierte así en acto político, desplazando sujetos normativos de representación, creando archivos pictóricos del afecto y proponiendo modos no jerárquicos de comunidad mediante la reappropriación de estrategias visuales barrocas para la representación queer y la afirmación de presencia en ausencias históricas. Esta práctica situada desafía la historia excluyente del retrato mientras desarrolla nuevos vocabularios visuales para corporalidades y relationalidades queer.

Desarrollo de la investigación

1 Los márgenes del retrato: identidades disidentes y genealogías queer en la pintura

El retrato español y las grietas en su sistema de representación

El retrato occidental ha operado históricamente como dispositivo de legitimación del poder, construyendo regímenes visuales que normalizaban determinadas subjetividades mientras marginaban otras. Como apunta Berger (1972) en los capítulos 3 y 5 de su obra *Modos de ver* (pp. 45-64 y 83-112), el retrato en la tradición europea estaba destinado a ser visto por otros –hombres– que compartían el mismo código visual, el mismo sistema de valores; es decir, no mostraba simplemente quién se era, sino quién se debía ser dentro de un orden social determinado. Tradicionalmente, se piensa que el retrato refleja una autoridad preexistente, pero en realidad la produce: es el retrato el que confiere importancia al retratado. Así, el retrato no solo documenta, sino que genera autoridad, especialmente cuando se exhibe en contextos institucionales que legitiman su impacto simbólico (Van Alphen, 1997, pp. 47-48).

La historia del retrato moderno refleja la transición de una representación tipificada a una individualizada del sujeto, en la que la mimesis ya no es condición esencial. Aunque tradicionalmente asociado a la semejanza física, el retrato busca también expresar la interioridad o alma del retratado, ya sea como singularidad subjetiva (rostro) o como rol social (máscara). Esta evolución visual acompaña el paso de una visión teocéntrica a una antropocéntrica en el Renacimiento, donde emerge el retrato realista como afirmación del individuo. Aun así, el género permanece ligado al poder y al estatus, aunque con una progresiva ampliación de los sujetos representables (Altuna, 2009, pp. 40-41).

El retrato español destaca por su orientación naturalista, influida por las tradiciones italiana y flamenca, y su consolidación en el Siglo de Oro. Sin embargo, y en opinión de Calvo Serraller (2005, pp. 165-189), la escuela española desarrolló una particular capacidad para captar la fragilidad humana, especialmente visible en la obra de Velázquez. Su obra no solo reconfigura las convenciones del retrato oficial heredadas de la tradición flamenca, sino que también introduce una sensibilidad nueva, centrada en la expresividad, la economía de medios y la captación de la interioridad; y modificando las relaciones de espacio, luminosidad y proporciones (Francastel, 1978, p. 160). Durante la década de 1630, Velázquez concentra gran parte de su producción en la creación de imágenes políticas como pintor de corte, aunque también realiza retratos formales e informales, así como obras de tema bíblico o mitológico. Esta etapa marca un momento de consolidación estilística, donde su técnica se vuelve más libre, segura y expresiva (Brown, 1986, p. 139). Como afirma Palacios (2015, pp. 35-36), Velázquez transforma profundamente el retrato oficial tradicional heredado de la escuela flamenca. Aunque mantiene convenciones como la postura erguida y el atuendo cortesano, introduce modificaciones sustanciales en la composición: emplea un punto de vista ligeramente bajo, define el espacio mediante contrastes de luz y sombra y ancla la figura al fondo de manera más orgánica. Esta innovación alcanza su plenitud en el retrato del bufón Pablo de Valladolid (figura 1), donde la figura se sitúa ante un fondo indefinido, delimitado únicamente por la sombra que proyecta. A partir de este momento, la técnica de Velázquez evoluciona hacia un estilo cada vez más impresionista, caracterizado por la economía de trazos y el uso de pinceladas sueltas y matéricas que sugieren el detalle sin describirlo minuciosamente.

Figura 1: Diego Velázquez. *Pablo de Valladolid*, c. 1635. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo del Prado.



Fuente: <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/pablo-de-valladolid>

En los otros retratos de figuras marginales como bufones y enanos —*Calabacillas, Sebastián de Morra, El Primo y Francisco Lezcano*—, Velázquez despliega una mirada penetrante, psicológicamente compleja y formalmente innovadora. En estas obras, la representación enfatiza tanto las condiciones físicas como la interioridad del retratado, con composiciones elaboradas y un tratamiento pictórico sumario y audaz. La posición elevada de estas pinturas y su posible destino decorativo explican tanto su perspectiva baja como su ejecución libre. A través de estos retratos, Velázquez dignifica a sujetos tradicionalmente considerados menores, tratándolos como individuos con presencia y profundidad, no meros objetos de entretenimiento cortesano (Brown, 1986, pp. 148-154). Se puede apreciar en estos retratos la “humanidad estoica y serena con la que veía a esas personas” (Wolf, 2006, p. 53), a las que confiere una “sencilla dignidad” (p. 59).

El retrato que Velázquez realiza en 1650, durante su estancia en Roma, de su esclavo y ayudante, Juan de Pareja, es uno de los mejores exponentes de la dignidad otorgada a personajes que en principio no debieran ser representados en la pintura, un lienzo desafiante que fue expuesto públicamente en Roma, delante del Panteón, y que parece ser que en ese momento ya le brindó gran éxito (Brown, 1986, p. 202). En definitiva, en sus retratos de bufones y enanos, Velázquez introduce una fisura en el sistema representacional al dotar de dignidad y humanidad a figuras marginales, aunque hay quien ha entendido estos retratos como afirmaciones simbólicas de la norma a través de la excepción (Martínez-Artero, 2004, p. 55). El retrato opera dentro de un marco institucional y de clase que organiza jerárquicamente la visibilidad. El rostro, el gesto, el atuendo y el fondo no son elementos neutrales, sino lenguajes codificados para comunicar prestigio, dignidad o singularidad.

Esta tensión entre norma y transgresión se mantiene en Goya, cuyos retratos oficiales coexisten con una producción más íntima, especialmente visible en sus autorretratos, donde, según Rosa Martínez-Artero (2004, p. 69), se conjugan desobediencia formal y profunda introspección. Goya anticipa así los dos caminos de la retratística moderna: la exploración psicológica del individuo y la búsqueda de arquetipos universales, y sentando las bases de la modernidad pictórica y sus contradicciones expresivas (Palacios, 2015, pp. 54-56). Zuloaga continúa con el tono trágico de la escuela española (Tusell, 1997, p. 26) y acuña un estilo propio y original conjugando la tradición y la modernidad, con inequívocas trazas de Goya (p. 28), convirtiéndose en uno de los mayores representantes de la imagen de la “España Negra” (p.37). El pintor vasco busca la peculiaridad de los tipos humanos, retratando a gitanas, enanos, jorobados, ciegos y mendigos —personajes hacia los que sentía una profunda simpatía, según Suárez-Zuloaga (2022, p. 4)— así como un paisaje expresivo, áspero y poco amable. Todo ello, con una intención moralista.

Sorolla, por su parte, fue visto por la intelectualidad de su época como representante de una pintura artificiosa y preciosista y, en última instancia, de una España “gitana y fenicia”, pagana y festiva, que se oponía a la España tradicional, austera y mística que caracterizaba el espíritu castellano (Tusell, 1997, p. 46). Sorolla carecía de intención moralizante o crítica con su pintura, y parece que no le interesa la búsqueda del alma castellana, sino que se queda en una “visión epidémica y narrativa” (Simó, 1980, p. 171). En este sentido, se constituía en una antítesis de Zuloaga. En realidad, no puede decirse de Sorolla que tenga un estilo único y coherente (Simó, 1980, p. 144), sino que va de lo más espontáneo a lo más solemne, de lo más luminoso a lo más tenebrista. En cualquier caso, el retrato es un género que lo acompaña a lo largo de toda su carrera. La serie de retratos que hace de sus amigos o de algunos intelectuales de su época (Fig. 5) encuentra un paralelismo con la serie de retratos objeto de este estudio.

El retrato de grupo como representación de una identidad colectiva y disidente desde un conocimiento situado

La tensión que Goya establece entre la representación individual y la expresión de lo universal encuentra una continuidad significativa en el uso contemporáneo del retrato grupal, en el que se retratan individuos diferenciados pero pertenecientes a un mismo grupo social. Esta modalidad explora no solo la identidad de cada sujeto, sino también los vínculos simbólicos que los integran dentro de una colectividad. En este sentido, el retrato grupal actual no busca únicamente documentar una coincidencia circunstancial — como podría ser una familia o una organización—, sino revelar estructuras más complejas de pertenencia, exclusión o resistencia. Una identidad colectiva que se manifiesta por sinédoque a través de retratos de algunos individuos que pertenecen al mismo grupo (M. Artero, 2004, p. 258), ya que no se puede celebrar la individualidad sin celebrar al grupo, y viceversa (Jetten y Postmes, 2006, p. 2).

Artistas como Richard Avedon en *In the American West* (1985) retrataron con crudeza a trabajadores y personajes marginales, no como tipos, sino como individuos portadores de una historia común de lucha y desamparo. Del mismo modo, Zanele Muholi ha creado poderosos retratos colectivos de la comunidad LGTBIQ+ negra en Sudáfrica, desafiando los estereotipos desde la afirmación visual de lo íntimo y lo colectivo. La obra de Lynette Yiadom-Boakye se centra en retratos figurativos de sujetos negros imaginarios, caracterizados por una paleta oscura y apagada que confiere a sus composiciones una atmósfera de quietud y atemporalidad. Los fondos monocromáticos y ambiguos refuerzan esta indeterminación espacial y temporal, remitiendo visualmente a la tradición de los viejos maestros como Velázquez o Degas. Una estrategia formal y conceptual que permite una relación empática del espectador con los personajes. Estos artistas reconfiguran la tradición al articular memorias marginalizadas en sus retratos de grupo o mediante estrategias formales que evocan a los antiguos maestros, transformando el retrato en un archivo dinámico de afectos y luchas. El arte, de esta manera, redefine la noción de archivo hacia una herramienta hermenéutica y creativa para reconfigurar narrativas históricas y afectivas desde marcos situados (Saporosi, 2020, pp. 127-128).

Al igual que la palabra queer conoció un proceso de resignificación por parte del colectivo (Camerlo, 2022, p. 138), las que anteriormente hemos llamado “fisuras” del sistema de representación del retrato pueden ser resignificadas y repensadas desde la teoría queer, la cual permite deconstruir críticamente los cánones normativos y abrir espacios alternativos de diversidad transformadora, espacios creadores de lecturas críticas y nuevos significados relationales que sustituyan los espacios fijos de identidad (Muñoz-Fernández, Bartolomé García, 2024, pp. 9-10). Como señala Jesús Martínez Oliva (2024, pp. 40-43), en las últimas décadas, las prácticas culturales y artísticas queer han desarrollado una intensa relación con el pasado que responde a la necesidad de cuestionar las narrativas históricas normativas y de recuperar memorias marginalizadas, proponiendo una historia no lineal, donde el pasado pervive en el presente y es reinterpretado continuamente. La pintura se vuelve entonces un medio para la inscripción sensible de aquello que ha sido sistemáticamente excluido, y para la restitución simbólica de una comunidad. En palabras de Aramo (2024, p. 4), “[N]os reflejamos en los bisabuelos que nunca tuvimos, buscando el parentesco del que el capitalismo heteronormativo nos excluye. Crear estos vínculos es trazar una memoria frágil, inestable y contradictoria.”

En esta línea, este proyecto resignifica las fisuras del canon retratístico para inscribir corporalidades disidentes del tango queer, utilizando el lenguaje pictórico como tecnología de parentesco contrahegemónico. Siguiendo a Haraway (1988, pp. 575-583), la práctica se fundamenta en un saber situado donde la

experiencia encarnada desestabiliza los régimenes escópicos tradicionales, privilegiando miradas parciales que visibilizan lo excluido sin pretensión de universalidad: “solo la perspectiva parcial promete una visión objetiva.” (p. 583)

Intertextualidades visuales: genealogías queer en la historia del arte: de Velázquez a Brassai

Este proyecto establece un diálogo intertextual complejo con múltiples tradiciones artísticas. La influencia de Velázquez se materializa especialmente en la composición, el uso de la luz y la relación entre figura y fondo. Como en sus retratos de bufones—piénsese en *Pablo de Valladolid* o *Don Sebastián de Morra*—, en varias piezas de esta serie se trabaja con un fondo neutro, plano, que elimina cualquier narrativa espacial y convierte al retratado en un cuerpo aislado, suspendido en la pintura, como en los retratos de *Marina* o *Camille* (figuras 2A y 2B). La fijación del retratado en el espacio viene determinada por la sombra arrojada de su figura (Francastel, 1978, pp. 160-161). Esa soledad escénica, combinada con un punto de vista ligeramente bajo, potencia la dignidad y complejidad del sujeto, algo que también retomaría Édouard Manet en obras como *Le Fifre* y John Singer Sargent en *La Carmencita*. Al igual que ellos, el proyecto actual recupera esa radical concentración visual para actualizarla con cuerpos queer que no pertenecen al paradigma cortesano, pero sí reclaman una visibilidad semejante.

Figuras 2A y 2B: A la izquierda: *Marina*, 2024. Óleo sobre lienzo. 81 x 54 cm.
A la derecha: *Camille*, 2024. Óleo sobre lienzo. 100 x 65 cm.



Fuente: Propia.

A esta línea barroca y austera, en otras piezas del proyecto se suma la exuberancia cromática de Mariano Fortuny, cuya paleta rica, ornamentada y llena de referencias orientalistas y teatrales, aparece reconfigurada aquí a través de estampados como el leopardo, los brillos, los tejidos translúcidos y el uso de neones, como en los retratos de *Ariadna* y de *Luna* (figuras 3A y 3B). Esta relación con lo teatral se aproxima también al mundo expresivo de Ignacio Zuloaga, por su forma de representar personajes

rodeados de una atmósfera entre festiva y melancólica. La cita a Zuloaga puede observarse especialmente en Aramo (figura 8A, presentada en la sección *Composición y dispositivos de mirada*), cuyo paisaje de fondo es significativamente similar al de los entornos del pintor vasco.

Figuras 3A y 3B: A la izquierda: *Ari*, 2024. Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
A la derecha: *Luna*, 2024. Óleo sobre lienzo. 73 x 54 cm.



Fuente: Propia.

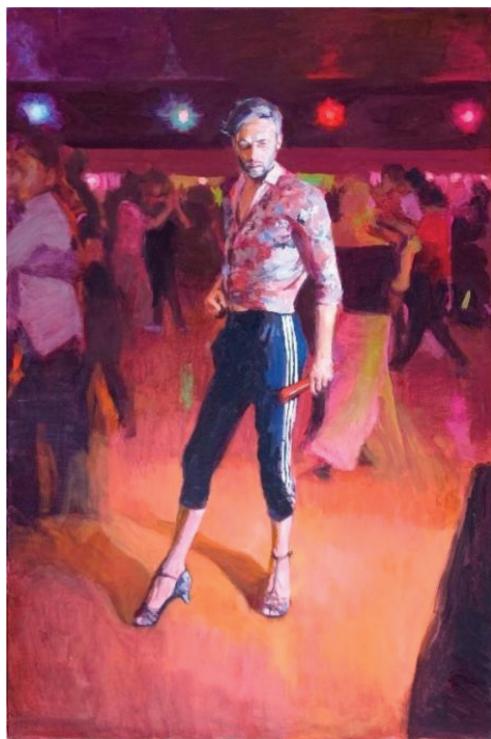
La pincelada suelta y alargada de Sorolla puede verse a lo largo de toda la serie, y, en especial, en el colorido saturado y las pinceladas deshechas de la subserie de parejas bailando, de la que hablaré más adelante.

Por último, la intertextualidad se amplía con la incorporación de referentes extra pictóricos y no hispánicos, como las fotografías de Brassaï en el París de los años veinte. Su documentación de espacios nocturnos alejados de la heteronorma como Magic City o Le Monocle resuena en los retratos de *milonga*² contemporáneos aquí pintados: espacios oscuros, cargados de deseo, de anonimato y de posibilidad. Estas fotografías no solo documentan una escena queer histórica, sino que construyen una mitología visual donde los cuerpos aparecen como luces en la sombra, como signos de resistencia en un entorno hostil, como se puede ver, por ejemplo, en el retrato de Wanja (figura 4), así como en los retratos que acabamos de ver (figs. 3A y 3B). Esa misma estética aparece re imaginada en la subserie de parejas bailando, entre sombras bailadas, gestos detenidos, y colores que emergen como gritos en la penumbra.

Un retrato en concreto recuerda a la pintura de Otto Dix, se trata de *Juampy* (figura 5). La estética cercana a la década de los años 20 del siglo pasado y la ambigüedad de la expresión de género de la figura evoca el Retrato de la periodista *Sylvia von Harden*.

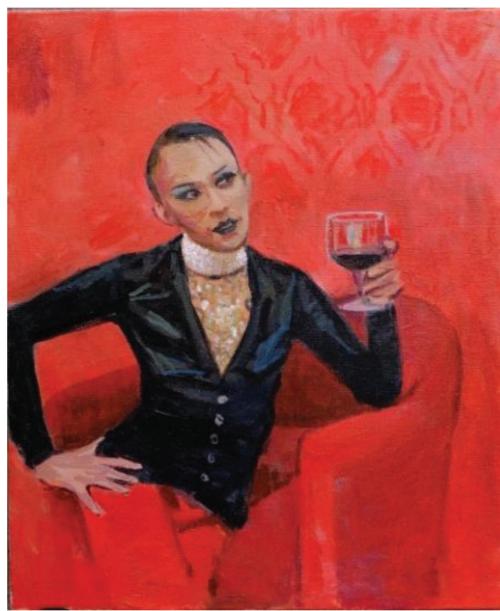
² La *milonga* es el espacio donde tiene lugar el acto social del baile del tango. Ir a la *milonga* o “milonguear” es, por tanto, ir a bailar tango, y *milongueros/as/es* son las personas que van a la *milonga* a bailar el tango.

Figura 4: *Wanja*, 2024. Óleo sobre lienzo, 81 x 54 cm.



Fuente: Propia.

Figura 5: *Juampy*, 2024. Óleo sobre lienzo. 46,5 x 38,5 cm.



Fuente: Propia.

Este proyecto se configura como una red intertextual que conecta el Barroco con la bohemia decimonónica y la cultura queer contemporánea, construyendo una contra genealogía visual que excede los marcos tradicionales de la historia del arte. Como señala Lorenz (2012, pp. 21-23), la estética queer se fundamenta precisamente en esta capacidad para habitar simultáneamente lo diverso y lo contradictorio,

rechazando la coherencia unívoca en favor de la heterogeneidad, la fragmentación y la intertextualidad como gesto político.

Al igual que Lorenz propone una estética que trabaja con la transtemporalidad, en la que los cuerpos queer intervienen y desordenan las narrativas lineales del tiempo (2012, p. 23), este proyecto sitúa los cuerpos del tango queer tanto en el siglo XVII como en los años 20 o el fin de siglo español, respondiendo a lo que Muñoz (2009, p. 27) identifica como necesidad de intervenir el presente normativo desde mapas temporales alternativos. Esta aproximación constituye una metodología crítica consciente: al inscribir lo queer en genealogías pictóricas canónicas (Velázquez, Zuloaga) y marginales (Brassaï, Dix), se activa un diálogo disruptivo que reescribe tanto el pasado como el futuro de las identidades disidentes.

Es más, el género musical y dancístico del tango posee más de un siglo de historia. Al reactivar sus formas desde una mirada contemporánea, las *milongas* queer dialogan con imaginarios estéticos de otras épocas —la pintura de Zuloaga, los retratos fotográficos de Brassaï, el expresionismo de Otto Dix, o incluso los modos aristocráticos de representación velazqueños—, generando así un cruce temporal y cultural que desestabiliza la linealidad del tiempo moderno. Esta capacidad para "estar fuera del tiempo juntos" (Muñoz, 2009, p. 187) transforma la *milonga* en espacio de éxtasis colectivo donde se articulan memorias marginalizadas y futuros alternativos. Los retratos pictóricos aquí analizados amplifican esta cualidad al inscribir cuerpos queer en genealogías artísticas tradicionalmente excluyentes, performando una utopía afectiva: la construcción comunitaria de horizontes deseantes a través del arte.

2. Analizando el proyecto pictórico

Aunque ya he ido comentando las estrategias y genealogías que atraviesan el proyecto, merece la pena detenerse a analizar algunos aspectos concretos de la serie pictórica, la cual fue expuesta bajo el nombre *El Chamuyo*³ en la Galería Arniches 26 de Madrid entre el 10 de septiembre y el 8 de octubre de 2024.

Composición y dispositivos de mirada

En esta serie de retratos, la composición no responde únicamente a una lógica estética o formal, sino que funciona como un dispositivo crítico. Una de las estrategias más relevantes en la construcción de estas imágenes es la división escénica en dos planos: por un lado, la milonga en segundo término, con parejas que bailan tango; por otro, en primer plano, una figura aislada, detenida en el tiempo, mirando al espectador. Esta composición introduce una ruptura: la danza fluye, el retrato interpela. La imagen se convierte en una paradoja visual entre el movimiento (lo efímero, lo colectivo) y la quietud (lo duradero, lo individualizado). Así, el retrato emerge no como un reflejo pasivo de una situación, sino como un gesto activo de afirmación y significación.

Al estar situadas en el eje central del cuadro y recibir una iluminación frontal y dramática, las personas retratadas ocupan un lugar históricamente reservado a figuras de poder. Sin embargo, no lo hacen

³ *Chamuyo* es una palabra del lunfardo (jerga rioplatense) que originalmente significaba "conversación", "charla" o "palabrerío", pero que evolucionó para adquirir el matiz más específico de un discurso persuasivo o seductor, a menudo con cierta dosis de improvisación o artificio. Además, es el nombre del encuentro internacional de tango queer que organizamos en Valencia y que aquí funciona como nexo entre las relaciones afectivas de las personas retratadas.

reproduciendo su gramática visual, sino desbordándola: lo queer se manifiesta en sus gestos, sus ropas, sus cuerpos, sus actitudes. Estas figuras miran hacia fuera del cuadro, interpelando directamente al espectador, lo que sitúa la obra en un régimen visual dialógico: el espectador no mira desde la distancia, sino que es mirado, revirtiendo la lógica tradicional del retrato como objeto de contemplación pasiva, sirva como ejemplo, el retrato de *Luna* (figura 3B).

La apropiación crítica de estrategias velazqueñas sirve para dignificar cuerpos no normativos, eliminando algunos fondos para afirmar identidades sin necesidad de contextualización. Se impone, así, una presencia que se afirma por sí misma. Esta estrategia, que en el barroco español servía para elevar la condición de personajes considerados marginales (bufones, enanos, cómicos), en esta serie se convierte en una forma de dignificación queer: una declaración de existencia que no necesita justificarse. En estas piezas, la expresividad del color se desplaza hacia la luz, la sombra y el contraste, y la mirada del sujeto retratado adquiere una intensidad silenciosa, casi meditativa, como en el retrato de *Marina* (figura 2A), el de *Camille* (figura 2B), el de Òscar (figura 6A) o el de *Manu Broullón* (figura 6B). Esta reapropiación crítica de la técnica barroca habilita una lectura queer del patrimonio artístico: no solo para desarticular su canon, sino también para habitarlo desde otro lugar.

Figuras 6A y 6B: A la izquierda: Òscar, 2024. Óleo sobre lienzo, 82 x 56 cm.
A la derecha: *Manu Broullón*, 2024. Óleo sobre lienzo, 81 x 54 cm.



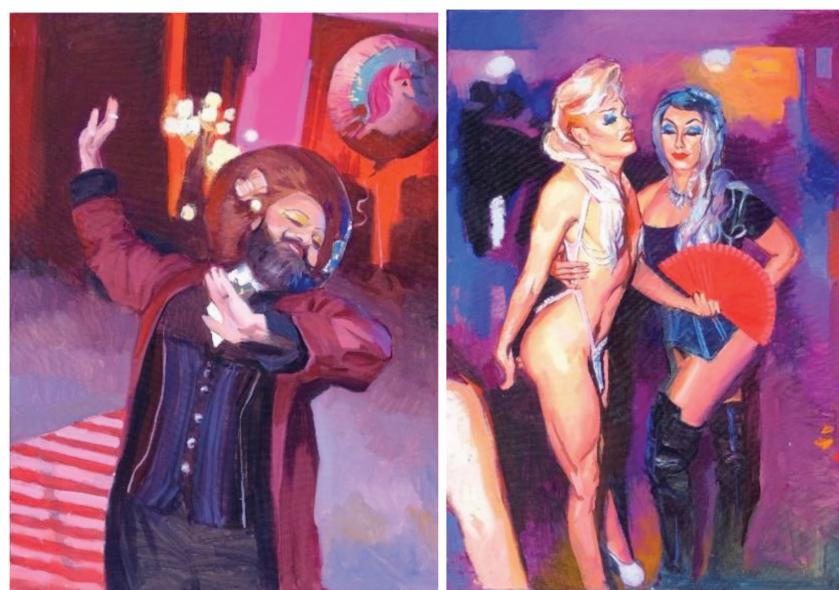
Fuente: Propia.

Este minimalismo contrasta con piezas de exuberancia cromática, donde fondos coreográficos y paletas estridentes construyen una estética queer del exceso (Muñoz, 2009, p. 132) que remite a una dimensión carnavalesca, como en el retrato de *Davide* (figura 7A) o en *Ellas no planchan*⁴ (figura 7B). Frente a una historia

⁴ Planchar, en el contexto de la *milonga*, es estar sentado sin bailar. Normalmente un acto femenino, ya que son tradicionalmente las mujeres las que esperan que un varón las invite a bailar.

del retrato marcada por la sobriedad cromática, el hieratismo y el privilegio de la figura blanca, masculina y burguesa, estos retratos introducen un cromatismo insurgente, en el que el rosa flúor, los neones, los estampados felinos y las transparencias no solo se permiten, sino que reivindican una estética disidente.

Figuras 7A y 7B: A la izquierda: *Davide*, 2024. Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm.
A la derecha: *Ellas no planchan*, 2024. Óleo sobre lienzo, 73 x 50 cm.



Fuente: Propia.

Esta alternancia entre sobriedad y exuberancia crea un campo expresivo amplio, que permite representar distintas formas de experiencia queer: desde la introspección melancólica hasta la celebración comunitaria. La combinación de ambos registros cromáticos —el explosivo y el contenido— hace visible la pluralidad de cuerpos, gestos y afectos que habitan la milonga queer.

Retrato de Aramo y Autorretrato. Dos figuras en entornos excepcionales

Dos obras de esta serie —Aramo (figura 8A) y Autorretrato (figura 8B)— se distancian estilísticamente del conjunto mediante fondos singulares que responden a estrategias conceptuales específicas. El retrato de Aramo ocupa un lugar destacado por la relevancia de la figura retratada, tanto en la construcción de una comunidad de tango queer en el Estado español como en mi propia trayectoria personal. Figura pionera del tango queer en el Estado español y organizadora del primer festival de tango queer en nuestro territorio, el Quilombo Queer (Barcelona, 2016), entre 2018 y 2020 compartimos una convivencia afectuosa que resultó profundamente transformadora para mí. Me atrevo a afirmar que, si hoy el tango queer tiene una presencia significativa en el contexto estatal, en gran medida se debe a Aramo; y, en lo personal, ha sido una figura clave en mis propios procesos de deconstrucción identitaria. Esta implicación afectiva, unida a su relevancia comunitaria, justifica la elección de un fondo excepcional en su retrato.

De esta forma, el retrato de Aramo incorpora un paisaje con el monte homónimo, situado en Asturias, región de la que es originaria. Su nombre elegido como identidad no binaria alude directamente a esta geografía, pero su significado va más allá del simple topónimo. En palabras de Simó (1980), para artistas como Zuloaga el paisaje no era meramente una representación natural, sino “la definición complementaria de un pueblo” (p. 172). Es decir, el paisaje se convierte en un reflejo del carácter del sujeto retratado. En

Figuras 8A y 8B: A la izquierda: Aramo, 2024. Óleo sobre lienzo, 100 x 65 cm.

A la derecha: Autorretrato, 2024. Óleo sobre lienzo, 146 x 81 cm.



Fuente: Propia.

este sentido, la geografía asturiana –con su orografía abrupta, su verdor melancólico y su cielo densamente nublado– constituye, desde mi perspectiva, una poderosa alegoría visual de la identidad compleja y entrañable de Aramo. Por ello, este es el único retrato en el que aparece un paisaje natural, y, formalmente, el tratamiento pictórico remite deliberadamente a la estética sombría y grave de Ignacio Zuloaga.

En el caso de *Autorretrato*, la excepcionalidad del fondo responde a una necesidad distinta: la de inscribirme a mí mismo dentro de la serie no solo como artista, sino también como bailarín de tango queer. La libertad que me otorga representar mi propia imagen me ha permitido construir una puesta en escena deliberadamente barroca, inspirada en los retratos de aparato, en los que el artificio se convierte en estrategia estética y conceptual. Estos códigos barrocos están empleados en clave paródica: los tacones sostenidos (en tensión con el calzado “masculino”) y la cortina/manta térmica dorada desestabilizan las nociones de género y clase asociadas al retrato de aparato. Esta puesta en escena, donde lo precario simula nobleza, señala la artificiosidad de los sistemas de género, revestidos de una aparente legitimidad, pero construidos sobre códigos normativos inestables, y lo hace mediante una estrategia que combina la cita histórica con la ironía queer. Ambos retratos, aunque divergentes en su enfoque, comparten un gesto político: usar los recursos formales de la tradición pictórica para cuestionar sus regímenes de representación.

La subserie “Bailarines queer”

La serie culmina con un conjunto de pinturas de pequeño formato que operan como contrapunto a los retratos de mayor escala. Estas piezas, al capturar instantes efímeros de conexión corporal durante el baile, trascienden la representación individual –aunque representen personas concretas– para constituir

un archivo de gestos corporales que, desde la pintura, evocan lo múltiple, lo inasible y lo afectivo del encuentro danzado. Abrazos suspendidos (figuras 9A y 9B), a veces en pleno movimiento, a veces en el instante de la pausa, que condensan el deseo de habitar el cuerpo y el tiempo de otra manera.

Figuras 9A y 9B: *Sin título*, subserie *Bailarines queer*, 2024. Óleo sobre papel. 20 x 20 cm.



Fuente: Propia.

Desde una perspectiva formal, estas obras abandonan los referentes históricos explícitos para centrarse en la materialidad del contacto. La pincelada suelta y el formato reducido intensifican la sensación de inmediatez, transformando cada abrazo en un documento de intimidad compartida (figuras 10A y 10B).

Figuras 10A y 10B: *Sin título*, subserie *Bailarines queer*, 2024. Óleo sobre papel. 20 x 20 cm.



Fuente: Propia.

Conclusión

Este proyecto de investigación-creación replantea radicalmente la tradición retratística y construye un espacio de enunciación visual desde el que se puede repensar la subjetividad, la comunidad y la memoria. Parte de una práctica artística situada para, a través de una serie de pinturas que oscilan entre la sobriedad barroca y la expresividad contemporánea, construir un archivo visual pictórico que activa nuevas formas de representación para los cuerpos disidentes, no desde la marginalidad, sino desde la dignidad y el afecto.

Formalmente, la serie recupera recursos del retrato áulico español —especialmente de Velázquez— para reinscribir cuerpos queer en una genealogía pictórica tradicionalmente reservada a lo normativo. Pero también incorpora elementos de Otto Dix, Zuloaga o la fotografía de Brassai, trazando así una constelación de imágenes que permite leer el presente desde una perspectiva trans histórica, no lineal y profundamente política. Así, el uso de fondos neutros y recursos compositivos heredados de la tradición del retrato cortesano permite una resignificación crítica: las figuras queer son colocadas en el lugar del poder visual, como protagonistas de una escena que antes les fue negada. Por otro lado, el uso de colores vivos, neones o telas estampadas en otras piezas del conjunto aporta un gesto festivo, vital y carnavalesco. Esta coexistencia entre solemnidad y exceso define una estética queer que no busca coherencia sino multiplicidad.

La metodología encarnada del proyecto —donde la práctica artística se entrelaza con la experiencia como bailarina— responde a lo que Haraway (1988) conceptualizó como "saber situado". Esta posición desafía las formas académicas tradicionales de autoridad y distancia para hacer visible lo queer en los códigos mismos que históricamente lo negaron. A medio camino entre la pintura, el activismo y la auto etnografía, y en un momento en que los derechos y visibilidades de las comunidades LGTBQIA+ continúan siendo objeto de disputa, este trabajo plantea cómo el arte puede constituirse en un espacio de archivo de vínculos afectivos, de inscripción visual de otras memorias y futuros posibles. Y lo hace desde una pregunta sencilla pero radical: ¿qué ocurre cuando el canon mira de nuevo, y esta vez, ve bailar a les nuestros?

Referencias bibliográficas

- Altuna, B. (2009). El individuo y sus máscaras. *Ideas y valores*, 58(140). Pp. 35-52. <https://www.redalyc.org/pdf/809/80915466002>
- Aramo (2024). Nuestres bisabueles: una genealogía pictórica del tango queer. En Arniches (2024) *El Chamuyo* [catálogo de exposición].
- Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Londres: British Broadcasting Corporation & Penguin Books.
- Brown, J. (1986). *Velázquez, pintor y cortesano*. Madrid: Alianza.
- Calvo Serraller, F. (2005). *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus.
- Camerlo, S. I. (2022). *Arte y disidencia sexual. Algunos modos de visibilidad, enunciación y representación del cuerpo*. Buenos Aires: Diseño.
- Francastel, G. y P. (1978). *El retrato*. Madrid: Cátedra.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. En *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3. Pp. 575-599. <http://dx.doi.org/10.2307/3178066>
- Jetten, J., y Postmes, T. (2006). Introduction: The Puzzle of Individuality and the Group. En Postmes, T., Jetten, J. (2011). *Individuality and the Group*. Londres: SAGE Publications.
- Lorenz, R. (2012). *Queer Art. A Freak Theory*. Bielefeld: Verlag.
- Martínez-Artero, R. (2004). *El Retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos.
- Martínez Oliva, J. (2024). Pasados queer. Algunos ejercicios de memoria afectiva en las prácticas artísticas queer españolas. En Muñoz-Fernández, F. J., Bartolomé García, F. R. (eds.) (2024). *Queer x Cultura x Arte*. Universidad del País Vasco.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York: New York University Press.
- Muñoz-Fernández, F. J., y Bartolomé García, F. R., (2024). Rompiendo muros. En Muñoz-Fernández, F. J.,

- Bartolomé García, F. R. (eds.) (2024). *Queer x Cultura x Arte*. Universidad del País Vasco.
- Palacios, J. (2015). *El género del retrato más allá de la captación de la identidad. Representaciones del rostro en la pintura contemporánea: antecedentes y contexto actual* [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València.
- Saporosi, L. G. (2020). Los (des)bordes del archivo. Afectos, ética y representación histórica en las poéticas testimoniales de Albertina Carri. En: *AISTHESIS* N° 68. Pontificia Universidad Católica de Chile. Pp. 125-137. <http://dx.doi.org/10.7764/68.7>
- Simó, T. (1980). *Sorolla*. Valencia: Vicent García.
- Suárez-Zuloaga, I. (2022). El amor de Ignacio Zuloaga hacia los gitanos. En *Zuloaga, entre lo gitano y el flamenco* [catálogo de exposición]. Granada: Hospital Real. Disponible en <https://institutoculturagitana.es/wp-content/uploads/2022/07/CG-14-El-amor-de-Ignacio-Zuloaga-hacia-los-gitanos-y-el-flamenco-2.pdf>
- Tusell, J. (1997). La estética de fin de siglo. En Tusell, J.; Martínez-Novillo, A., (1997) *Paisaje y figura del 98*. Madrid: Fundación Central Hispano.
- Van Alphen, E. (1997). La dispersión del retrato: conceptos de representación y subjetividad en el retrato contemporáneo. En: Mosquera, Gerardo. (Ed.), et al. (2011) *Interfaces. Retrato y comunicación*. Madrid: La Fábrica.
- Wolf, N. (2006). *Velázquez*. Colonia: Taschen.

BIO



Alfonso del Moral (Murcia, 1992) es pintor e investigador, Profesor Asociado en la Universitat Politècnica de València y miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE). Su obra dialoga con referentes históricos desde una perspectiva contemporánea, y explora las tensiones entre identidad, memoria y tradición, estableciendo un diálogo entre lo íntimo y lo social, lo sagrado y lo profano. Ha obtenido reconocimientos como el Premio *Spiritu* del Museo de Arte Sacro de Teruel (2023), el accésit en el 44 Certamen Internacional de Minicuadros de Elda (2025) y su obra ha sido seleccionada en el I Certamen de Jóvenes Artistas Realistas Españoles del MUREC de Almería. Ha expuesto individualmente en Sotheby's Estocolmo, Grand Gallery Malmö, Palacio de Viana (Córdoba) y Galería Arñiches 26 (Madrid), además de participar en colectivas y ferias en Nueva York, Barcelona y Valencia. Sus trabajos forman parte de colecciones como Casa de Indias y Studiolo. aldemo1@pin.upv.es