

Camino de ida y vuelta. La fotografía de Reynaldo Rivera

Paola María Marugán Ricart

Universidad Nacional Autónoma de México

paolamarugan@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0767-1988>

Cómo citar: Marugán Ricart, P. (2026) Camino de ida y vuelta. La fotografía de Reynaldo Rivera. *Cultural-e*, 4(1), 1-9.
<https://doi.org/10.7773/rece.202641.60>

Recibido: 01-06-2026

Publicado: 01-07-2026

VOL. 4 / NÚM. 1 / 2026 ISSN:3061-9025

**ARTÍCULO DE
DIVULGACIÓN**

Resumen:

En este artículo analizo algunas de las fotografías del artista Reynaldo Rivera, presentadas en la exposición *Propiedad privada: love, dolor y foolish things*, exhibida en el Museo del Instituto de Investigaciones Culturales de Mexicali en 2025. Las imágenes muestran una diversidad de cuerpos, deseos, amores y sexualidades de una comunidad que proyectó sus sueños entre escenarios, camerinos, baños y otros espacios domésticos compartidos. A través de estas imágenes, Reynaldo Rivera narra una historia situada de quienes forman parte de esa comunidad, al tiempo que muestra una experiencia identitaria que escapa a la supuesta verdad del estereotipo.

Palabras clave: fotografía; frontera; migración; sexualidades; racialidad

Resumen:

In this article, I analyze some of the photographs by the artist Reynaldo Rivera, presented in the exhibition *Private Property: Love, Pain, and Foolish Things*, held at the Museum of the Institute of Cultural Research of Mexicali in 2025. The photographs show a diversity of bodies, desires, loves, and sexualities of a community that projected its dreams across stages, dressing rooms, bathrooms, and other shared domestic spaces. Through these images, Reynaldo Rivera tells a situated story of those who are part of that community, while also showcasing an identity experience that escapes the supposed truth of the stereotype.

Keywords: photography; border; migration; sexualities; race

Partir es siempre partirse en dos

Cristina Peri Rossi

Cuando recibí la invitación a escribir sobre la obra fotográfica de Reynaldo Rivera, presentada en la exposición *Propiedad privada: love, dolor y foolish things* (2025) en el Museo del Instituto de Investigaciones Culturales de Mexicali-Baja California, me surgieron varias dudas en relación a cómo elaborar un texto sobre una poética con la que no estaba muy familiarizada y que entrelaza relatos de vida de una comunidad a la que no pertenezco: *queer*, latina y transfronteriza. Mientras revisaba el archivo de imágenes pude establecer conexiones con obras conocidas de **otres fotógrafes**¹ como Nan Goldin o Robert Mapplethorpe, cuyos imaginarios visuales pertenecen a otras realidades.

La producción de Reynaldo Rivera presenta una peculiaridad de cuerpos, deseos, amores y sexualidades, situadas en un contexto específico y con una amalgama de cruces identitarios (clase, raza o etnia, género, sexualidad, nacionalidad, frontera y religión) que excede a cualquier comparación. Quizá los ecos con esos otros artistas resuenan en el sentido de haber creado, a través de la fotografía, una estética *underground* de la vida vibrante de la comunidad *queer*, latina y transfronteriza de la ciudad de Los Ángeles, a la que el fotógrafo pertenece.

¹ El uso del lenguaje incluyente es una forma de evidenciar las tensiones hetero-lingüísticas del español. Para quienes se enuncian en femenino será la A, en masculino la O y no binario la E o la X. Estas últimas también serán utilizadas para enunciar un plural genérico que no borre la existencia de ningún cuerpo.

En este texto desarrollo varias reflexiones sobre algunos de los temas reflejados en la exposición de Reynaldo Rivera, presentada por primera vez en México, en su ciudad natal: Mexicali. Así que una podría comenzar pensando que esta muestra es una suerte de regreso simbólico y emocional a su lugar de origen; un modo de acercarse a la pérdida de lo que nunca llegó a ser; una suerte de sanación de esa herida compartida por comunidades con experiencias migratorias. Es cierto que la partida implica perder de un plumazo todo aquello que no cabe en la maleta. Sin embargo, esa pérdida puede convertirse en una “herida fecunda” —en el decir de Sandra Lorenzano, 2024— capaz de hacer florecer vínculos, afectos y poéticas, tal y como expresa la obra de este artista mexicalense.

La colección de imágenes presenta una pluralidad de cuerpos, deseos, amores y sexualidades de una comunidad que proyectó sus sueños entre escenarios, camerinos, cuartos de baño y otros espacios domésticos compartidos. Las fotografías de Reynaldo narran una historia situada de lxs miembros de la comunidad, mientras revela una encrucijada identitaria que escapa a la supuesta verdad del estereotipo. Lo que las imágenes muestran es una latinidad-queer expansiva, que va más allá de las dicotomías conceptuales de homosexual-lesbiana o transexual-cis. El carácter transnacional de esa comunidad queda reflejado en la diversidad de cuerpos, en su gramática corporal y en las distintas formas de producir presencia en el mundo. Cada imagen multiplica el estereotipo hasta convertirlo en



Exposición: Propiedad Privada. Fotografía: Teresa Rodríguez Ruiz Esparza (2026)

un imposible y con ello, problematiza las relaciones de poder inscritas en la definición cultural de lo latino desde el otro lado de la frontera.

Este es el caso de la fotografía capturada en un baño público de varones. Las figuras centrales son dos jóvenes de estética urbana, situados en frente de la puerta de uno de los lavabos. Ambos cuerpos se apoyan mutuamente con sus cabezas y uno de ellos tiene el brazo por encima del hombro de su compañero, mientras el otro le agarra la mano. Con las piernas cruzadas, los cuerpos se sostienen y miran a la cámara con cierta sensualidad. Uno viste una gorra de béisbol vuelta al revés y una camiseta blanca con un mensaje que dice *eat me* [cómememe]. La cámara captura otros dos cuerpos que comparten el espacio. En el fondo y a la misma altura de los dos jóvenes, se ve un varón de espaldas lavándose las manos. Este viste una camiseta de tirantes y un jersey de lana atado a la cintura. El segundo, medio

escondido, muestra la mitad de su rostro a la cámara, mientras se abrocha los botones de su camisa. Identifico un juego dialéctico entre la complicidad afirmativa de los jóvenes expuestos ante el ojo del fotógrafo y el misterio de lo que habría ocurrido antes de la captura de ese instante entre los otros dos varones que simulan no conocerse.

La representación de jóvenes latinos de clase popular ha sido muy explotada por la industria cinematográfica de Hollywood y Netflix en filmes sobre crimen organizado, drogas, violencia, armas y prisiones. ¿Quién puede escapar de esa mirada repetida ad infinitum?! Han reducido esos cuerpos a una serie de características simples y esencialistas con el fin de continuar alimentando la historia única del varón mexicano fronterizo. Sin embargo, la imagen de Reynaldo contiene un elemento clave que desestabiliza el estereotipo racista del hombre latino: la ternura de quien observa y entre quienes son observados.



Exposición: Propiedad Privada. Fotografía: Teresa Rodríguez Ruiz Esparza (2026)

El par conceptual “queer-macho” propuesto por Daniel Enrique Pérez (en Ortega, 2020) es valioso para sentir y pensar la sensibilidad de esa fotografía. Ese oxímoron tensiona el binario del hetero-gay y del macho-maricón desde la blanquitud, para sugerir una mirada llena de posibilidades afectivas, sensuales y sexuales en cuerpos masculinos racializados. Los jóvenes del lavabo desafían, por un lado, la heteronorma [dos machos jamás apoyarían sus cabezas y se darían la mano] y por otro, el paradigma gay, que no reconocería el deseo sexual de dos cuerpos latinos de clase popular. Coincido con Mariana Ortega (2020) en que la figura del “queer-macho” propone una mirada expansiva (más compleja) de experiencias sexuales y raciales sin borrar las marcas de la historia colonial, el racismo, la migración y la denigración de las vidas queer.

La colección de Reynaldo contiene varios retratos de parejas queer en festividades o momentos más íntimos. Las imágenes conjugan de un modo más o menos explícito escenas de amor y sexo, deseo y violencia o dolor y sanación. Las parejas retratadas presentan múltiples reconfiguraciones de los mandatos de la heteronorma, al desafiar la heterosexualidad y la supremacía blanca como regímenes políticos. Monique Wittig (2006) nos enseñó que la heterosexualidad no indica únicamente la orientación sexual de los individuos, más bien se trata de un sistema de poder que regula las relaciones sociales, políticas, administrativas y jurídicas de las sociedades. De igual forma, la blanquitud no solo apela a la tonalidad epidérmica, sino que se trata de un encuadre ideológico responsable por designar privilegios sociales, raciales,

económicos y jurídicos a cuerpos y vidas que responden a valores eurocéntricos y capitalistas. Heterosexualidad y blanquitud son, por tanto, trazos civilizatorios de la modernidad colonial; informan de una pertenencia a la región del ser —por decirlo con Frantz Fanon—; enuncian humanidad, belleza, inteligencia y norma. Los retratos de Reynaldo nos muestran cuerpos situados fuera de ese marco civilizatorio, que a través de sostener la fantasía y la esperanza colectivamente consiguen lidiar con el trauma de las experiencias transfronterizas.

La escena del cabaret fue otro de los espacios registrados por la cámara de Reynaldo. Tanto los propios shows como la vida agitada de los camerinos son recurrentes en su obra. El fotógrafo inmortalizó instantes mágicos de *performers* travestis o transexuales en espectáculos de inmensa belleza. En cada fotografía se aprecia una intención de resaltar el glamour de ese arte. Como es el caso de la imagen tomada en un club nocturno de alguno de los barrios angelinos por los que transitaba su comunidad, East Hollywood, Silverlake o Griffith Park.

La artista travesti aparece de perfil al público y en dirección a la cámara que se encuentra en una esquina del escenario. Lleva un vestido largo de época (siglo XVIII) y una peluca, que por el reflejo de la luz pareciera rubia. Aunque no se distingue bien por los juegos de luces y sombras, la artista camina mientras sostiene un paraguas abierto apoyado en su hombro. Sabemos que aquella noche celebraban la fiesta de fin de año, por el mensaje del cartel que asoma detrás de la intérprete: *New Year*. El *happy*



Exposición: *Propiedad Privada*. Fotografía: Teresa Rodríguez Ruiz Esparza (2026)

del clásico enunciado no se ve, pero se intuye o se desea. Al fondo de la fotografía aparecen siluetas de personas sentadas alrededor de una mesa con pequeñas lamparitas encendidas. Siento que la artista está más interesada en la lente de Reynaldo que en su público. La imagen atrapa ese instante de intimidad entre quien mira y quien desea ser mirado.

El arte de la escena deviene un espacio para producir presencia, que en el caso de un cuerpo travesti o transexual no es un asunto **baladí**, dado que es en la práctica artística donde su humanidad será reconocida. De ahí que el escenario tenga que ver con alcanzar un sueño: dejar de ser un cuerpo en disputa. La cuadratura escénica encierra la fantasía de poder afirmarse humano en toda su plenitud,

aunque el tiempo se encuentre atrapado en un reloj. Pero ¡jojo! No quiero decir con esto que el cabaret sea un lugar de ficción o ajeno a la realidad. Todo lo contrario. Concibo la escena como parte de la vida y viceversa, pero, ¿qué significa eso para un cuerpo indecible, no-nombrado por la norma? Pues que el continuum entre las violencias del afuera y el reconocimiento efímero del adentro arrastra un dolor inefable que no puede ser ocultado. La imagen de Reynaldo expresa ese peso al mostrar una belleza que no lo era tanto pero que aspiraba a serlo.

Baladí:

De poca importancia.

La humanidad pasajera de esos cuerpos queda reflejada en fotografías de luz tenue, en espacios privados de ambiente nocturno. El arte era el facilitador de una verdad reconocida en la escena. El fuera de foco revelaba la realidad de vidas invisibilizadas, de cuerpos que el sistema decidía no sólo no ver sino desechar. Contaba Reynaldo que en aquella época la mayoría de artistas travestis recurrían al trabajo sexual para la manutención de la vida. Vemos aquí otro continuum, entre la manifestación glamurosa de un cuerpo-artista en el escenario de un club privado y la exposición callejera de un cuerpo-prostituta como única opción posible de hacerse ver en lo público.

Esa fotografía de la fiesta de fin de año tiene banda sonora incluida. Y no es que la tenga en stricto sensu (obviamente). Pero si nos detenemos a observar y a sentir la propuesta de la imagen, podríamos visualizar a la artista interpretando, por ejemplo, “Propiedad privada” (1971) de Lucha Reyes:

Que no se atreva nadie
A mirarte con ansia
Y que conserven todas
Respetable distancia

Porque siendo tu dueña
No me importa más nada
Que verte solo mío
Mi propiedad privada

Reynaldo confiesa que las canciones de Lucha Reyes fueron un *roadmap* [hoja de ruta] para la creación de su imaginario visual. La música tradicional mexicana fue parte importante del vínculo afectivo con su mamá, por lo que se convirtió en aquello que sí cupo en la maleta, lo que prevaleció

de su partida en dos, de esa experiencia transfronteriza. Las canciones relatan historias de dolor y deseo propias del amor romántico. Las letras cuentan sobre mujeres dolidas que buscan con desespero el amor incondicional a costa de todo: “arráncame la vida con el último beso de amor”. Y esa búsqueda incansable por el amor incondicional, tan humana, por cierto, nos lleva a hacer muchas *foolish things* [tonterías]. ¿Quién no se reconoce en esto?

No obstante, la noción de propiedad privada del título de la exposición nada tiene que ver con el amor romántico o con la adquisición de bienes materiales, sino más bien con aquello no objetual que recolectamos a lo largo de la vida, sean vivencias, experiencias, traumas, emociones y afectos. La colección de imágenes de Reynaldo es la expresión de aquello acumulado durante el camino, son documentos íntimos, afectivos y políticos de la vida de su comunidad. Es interesante pensar que las fotografías expuestas no fueron creadas específicamente para una exposición. Se trata, por tanto, de una suerte de acervo vivo de múltiples historias de amor, ternura y dolor, que el artista fue produciendo sobre su propia comunidad de pertenencia. Esta colección sería aquello que el fotógrafo fue adquiriendo y acumulando a lo largo de su trayectoria y que, con grandes dosis de generosidad, lleva de vuelta a su ciudad natal.

Desde esa noción de propiedad privada y con Ann Cvetkovich (2003) diría que la exposición de Reynaldo Rivera configura un “archivo de sentimientos” que, desde un sentido colectivo, conforma la memoria cultural de esa comunidad latina-*queer* de Los Ángeles.

Ann nos propone comprender el trauma desde su dimensión colectiva para identificar las respuestas afectivas derivadas de este tipo de experiencias y no tanto los síntomas clínicos enfocados en el sujeto individual. Las imágenes de Reynaldo revelan cuerpos atravesados por distintas violencias inscritas en sistemas de dominación como es el capitalismo transnacional, la blanquitud y el heteropatriarcado. Estas muestran cómo lo universal se encarna en lo particular de esa comunidad al producir una experiencia traumática compartida. La práctica fotográfica deviene el soporte material para la creación de esa memoria cultural desde lo colectivo, con base en una amalgama de emociones entre el amor y el dolor, la ternura y el desprecio, el deseo sexual y la violencia.

De este modo, identifico en Reynaldo un tipo de práctica fotográfica que nada tiene que ver con aquella definición propuesta por Susan Sontag como “un simulacro de posesión, un simulacro de violación” (2008, p.33). El tipo de imágenes expuestas en Mexicali surgen de una comprensión de ese arte anclado en lo colectivo. Algunas muestran cuerpos desnudos, penes erectos y actos de masturbación, por lo que entiendo que durante el proceso creativo hubo negociaciones, acuerdos y consentimientos.

En este sentido considero a las personas retratadas por Reynaldo como coautoras y partícipes activas en la concepción de cada fotografía. No había simulacro de posesión o despojo sino negociación y creación conjunta. Justamente Ann Cvetkovich defiende que las experiencias traumáticas compartidas por una comunidad generan

necesariamente respuestas colectivas. Y la producción artística y cultural tiene un rol destacado en la conformación de espacios de sanación, de expresión de afectos y emociones, dados en los procesos creativos elaborados en conjunto. Aunque el museo presente la exposición destacando la autoría individual del artista, esta no deja de ser un lugar de enunciación colectiva que revela las políticas de existencia de esa comunidad desde el ámbito de lo cotidiano.

¿Cómo estará siendo la recepción de la obra de Reynaldo en el Museo del Instituto de Investigaciones Culturales de Mexicali? Es una interrogante que me ronda mientras escribo. Sus fotografías llegan por primera vez a una institución mexicana en un momento histórico en el que la militancia LGBTQ+ ha alcanzado algunas conquistas históricas en materia de derechos, como el matrimonio igualitario y la adopción o el reconocimiento de la identidad de género del colectivo trans. Este país es muy diferente al que el artista dejó cuando en su niñez migró a Estados Unidos. No obstante, la Comisión Nacional de los Derechos Humanos en México advierte de que seis de cada diez personas de la comunidad LGBTQ+ han sufrido algún tipo de discriminación sexual, expresiones de odio, agresiones físicas o acoso.

Asimismo, México fue considerado en 2021 como el segundo país más violento contra la comunidad trans sólo después de Brasil, según informa la organización Transgender Europe. La conquista de derechos sexuales y la manutención del orden patriarcal no dejan de ser dos caras de la misma moneda en un forcejeo de fuerzas incesantes.

No cabe duda de que la exposición llega en un momento interesante para pensar cuál ha sido el impacto de las conquistas de la comunidad LGBTQ+ en la sociedad mexicalense y de qué maneras afecta su condición fronteriza a la recepción de la obra de Reynaldo, considerando además la influencia del contexto socio-político de corte ultraconservador del país vecino. El fotógrafo contaba que su creación visual había sido muy afectada por la experiencia específica de

la frontera, es decir, por la miscelánea sociocultural que caracteriza ese territorio y por la ansiedad de quienes buscan atravesarlo. De ahí que la exposición nos hable también de la porosidad de las fronteras, de la falta de nitidez en la demarcación no sólo de los territorios, sino de las sexualidades, los géneros, las culturas y los sentidos de pertenencia... de aquellos caminos que son siempre de ida y vuelta.



Exposición: Propiedad Privada. Fotografía: Teresa Rodríguez Ruiz Esparza (2026)

Referencias:

- Comisión Nacional de los Derechos Humanos. <https://www.cndh.org.mx/documento/en-mexico-seis-de-cada-diez-personas-de-la-comunidad-lgbt-ha-sufrido-algun-tipo-de>
- Cvetkovich, Ann. (2003). *An archive of feelings. Trauma, sexuality, and lesbian public cultures*. Duke University Press.
- Lorenzano, Sandra. (2024). *Herida fecunda*. Editorial Páginas de Espuma.
- Ortega, Mariana. (2020). *Camara queer. Longing, the Photograph, and Queer Latinidad*. En Andrea J. Pitts, Mariana Ortega and José Medina. (orgs). *Theories of the Flesh*. Oxford University Press.
- Sontag, Susan. (2008). *Sobre la fotografía*. Random House Mondadori.
- Transgender Europe. <https://tgeu.org/>
- Wittig, Monique. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Editorial EGALES.