

Santiago García Sáenz: Vida interior

Francisco Lemus

1

Santiago García Sáenz fue uno de los pintores más singulares de su generación en Argentina. Sin embargo, su obra ocupa un lugar incómodo en la historia del arte argentino de los años noventa. En una década en la que emergió la imagen *queer* y contemporánea, el artista eligió una pintura de contenido social y religioso. En ocasiones vista como anacrónica, la distancia que generó su obra con el arte contemporáneo marcó una posición a la vez espiritual y estética.

Esa distancia no era casual. El arte en la Buenos Aires de los años noventa operaba bajo una lógica secular de larga data en el siglo XX, que en esta ocasión respondía a dos causas: por un lado, la modernización neoliberal, que desplazaba la religión fuera del orden de lo relevante y lo productivo; por el otro, la experiencia de la dictadura, que llevó a una generación a distanciarse de los dogmas y las instituciones jerárquicas. En ese clima, una obra donde el catolicismo era una convicción profunda y no un recurso visual resultaba difícil de procesar, aunque no lo era en otros contextos latinoamericanos, como Brasil o Centroamérica, donde la religiosidad, en especial la popular, ocupó un lugar de importancia en la construcción del arte contemporáneo.¹ Para entender la obra de Santiago García Sáenz es necesario dar cuenta de su vida: qué lo estimuló, qué preguntas, casi siempre existenciales, motivaron su búsqueda.

Esa posición a contramarcha tuvo consecuencias directas en la recepción de su obra. En los noventa, la escena nucleada en el Centro Cultural Rojas consolidó un programa reconocible: el ingreso de una sensibilidad minoritaria, antes degradada por la cultura y la política, al terreno de la producción artística.² García Sáenz, con su pintura representativa, su iconografía religiosa y su vínculo con las culturas del continente, no encajaba y, por lo tanto, tampoco en las instancias de consagración que se sucedieron para el arte de la década. Las voces que legitimaron su obra pertenecían a otro momento institucional del país. Sus valoraciones, más allá de su rigor, ya no formaban parte de la renovación del campo del arte en Buenos Aires. Un dato elocuente quizás sea que Jorge Gumier Maier, curador de la Galería del Rojas y figura central de esa escena, no lo haya incluido en su texto de 1995 sobre artistas que vivían con sida —una omisión que evidencia el silencio que rodeaba la enfermedad fuera de ciertos circuitos. García Sáenz compartía una vida atravesada por el virus, compartía la ciudad en su efervescencia democrática, compartía la generación. Lo que no compartía era el lenguaje. Otra omisión, quizás mayor, es la ausencia de su obra

¹ Ejemplos notables son José Leonilson (Fortaleza, 1957–San Pablo, 1993), que vivió con sida, y Belkis Ayón (La Habana, 1967–1999). Ambos introdujeron referencias religiosas en sus obras desde registros muy distintos: Leonilson incorporó la simbología cristiana de manera sutil y conceptual, mientras que en la obra de Ayón las creencias de la hermandad Abakuá le permitieron construir un repertorio de temas propios y de alcance universal.

² La Galería del Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires funcionó entre 1989 y 1996 bajo la dirección de Jorge Gumier Maier. El espacio se convirtió en uno de los centros más influyentes del arte argentino de los años noventa, promoviendo una tendencia asociada a lo *camp* y la cultura gay, en abierta disidencia con los lenguajes del arte conceptual y neoexpresionista de la época.

en el libro *Artistas argentinos de los 90* (1999) publicado por el Fondo Nacional de las Artes, hasta el momento la mayor publicación sobre el período que reproduce las obras de los artistas que definieron la época.

En este texto, me propongo dar cuenta de una biografía que permite comprender al artista y, al mismo tiempo, ampliar el horizonte de representación del período. El recorrido por su vida y su obra es también una revisión de aquello que el canon de los noventa dejó de lado. En el centro de esa revisión hay un interrogante que tiene que ver con la enfermedad y la reserva que encontró en las imágenes frente a lo que no podía enunciar de otro modo.

2

Santiago García Sáenz nació en Buenos Aires en 1955, misma ciudad donde falleció en 2006, un día antes de cumplir 51 años. Su obra, desarrollada principalmente entre mediados de los años ochenta y comienzos de los dos mil, se caracteriza por una intensa exploración de la espiritualidad a través de una pintura de fuerte impronta narrativa y simbólica.

En sus imágenes conviven escenas de revelación mística, figuras masculinas y leyendas devocionales del evangelio y otras paganas. Lo sagrado y lo cotidiano se fusionan en una misma experiencia. Para García Sáenz, esta búsqueda no fue lineal, sino un proceso lento y a veces contradictorio en el que dos fuerzas se entrelazaron: la conciencia de su finitud, a partir del diagnóstico de su enfermedad, y su creciente catolicismo. En ese arco de tensión comenzó a tomar forma su imaginario.

Santiago García Sáenz se crió en los contornos de una familia de clase alta y católica. La niñez y adolescencia estuvieron marcadas por los códigos de una clase que, lejos de ser restrictiva con el hacer creativo, fue un punto de partida. Con cinco años ya tomaba clases de arte en el Instituto Santa Ana de Bellas Artes de la ciudad de Buenos Aires y fue ahí donde conoció la obra de Maurice Denis, pintor simbolista fundamental para la renovación de la pintura religiosa.³ Su abuela, María Susana Bosch, formada en París, lo acercó al mundo del arte y a una idea de la bohemia intelectual de la primera mitad del siglo XX. Este acceso temprano se amplió con estudios de arquitectura y con maestros de pintura activos en Buenos Aires como David Heynemann y el surrealista José Luis Moraña. Sus elecciones salieron de la norma familiar, pero fue ese mismo núcleo el que posibilitó su formación y las herramientas sociales para generar relaciones y amistades influyentes.

Entre fines de los años setenta y comienzos de los ochenta, Santiago García Sáenz realizó una serie de dibujos sobre cuadernos y hojas de estudio (Villanueva, 2017). En ellos conviven la vida palaciega y situaciones comunes atravesadas por el humor y el surrealismo. Estos dibujos responden a un gesto más inmediato donde el artista ensayaba imágenes, relatos y obsesiones que más tarde aparecerán transformadas en su obra.

³ Maurice Denis fue autor de *Historia del arte religioso* (1939), ver Cuello, 2021, pp. 148–161.

Por ese entonces, la sociabilidad del artista estaba en el Barrio Norte de la ciudad, entre galerías, coquetas calles y discotecas. En 1977, con tan solo 22 años, exhibió en la Galería Lirolay que si bien estaba lejos de ser un espacio de la vanguardia como lo fue en los años sesenta, comenzaba a darle lugar a artistas como Guillermo Kuitca y Alejandro Kuropatwa. En los años que siguieron, García Sáenz mostró su obra en Christel K, una pequeña galería ubicada en Recoleta que pertenecía a Christel Küker, compañera del taller de Moraña. Ahí también exhibió su obra Jorge Gumier Maier, quien mostró unas esculturas de yeso inspiradas en sus amantes. En una Buenos Aires en dictadura, donde los artistas se replegaron en los talleres y sólo exponían en las galerías de arte comerciales, una diversidad de jóvenes se abría paso.

En 1982, Santiago García Sáenz comenzó a trabajar en la galería de Ruth Benzacar que vivía en la casa que había pertenecido a su abuela, también en el mismo barrio. Si bien la pintura de Santiago García Sáenz se mantuvo al margen de los relatos oficiales del arte argentino, ya sean los temas de la pintura nacional, los modernismos y las tendencias del arte contemporáneo, formar parte de un espacio paradigmático como Ruth Benzacar lo conectó con un modelo de artista sólido, abocado al desarrollo y gestión de su obra.

Para un veinteañero como García Sáenz fue un aprendizaje tener contacto directo con los artistas de la galería que en aquellos tempranos ochenta comenzaban a ser incluidos en las páginas de la historia del arte y poseían mayor circulación en el mercado. Fue natural también vincularse a figuras que habían sido centrales en los museos y la crítica de arte del país durante los años setenta y ochenta —Samy Oliver, Samuel Paz y Guillermo Whitelow—, cuya mirada sobre su obra fue generosa y rigurosa, aunque se ejercía desde un lugar que ya no era el centro de la renovación artística. En otro plano, sus amigos Clorindo Testa, Nicolás García Urriburu y Josefina Robirosa fueron interlocutores válidos para el crecimiento de su pintura.

Gracias a la cronología de Bárbara Golubicki (2021), sabemos que Santiago García Sáenz frecuentaba discotecas de la noche porteña como Experiment, New York City y una discoteca gay, exclusiva, llamada Too much, aunque su sexualidad la vivió en la mayor reserva posible. Lo que se sabe es fragmentario y aparece de manera oblicua en su obra. Fue en el bullicio de los años ochenta donde el artista abrazó activamente el catolicismo. Como él mismo recuerda, en 1986 una crisis existencial, producto de las adicciones, lo llevó al rezo y a dejar atrás la noche. La oración fue un mantra capaz de darle paz, y el Evangelio según San Juan, una enseñanza que lo iba a acompañar durante toda su vida para salvarse a sí mismo en lo espiritual.

En estos años, Santiago García Sáenz inició la serie *Te estoy buscando América* (1986-1992). El tema de su obra comenzaba a perfilarse, aunque su lenguaje todavía no encontraba una forma propia. Como muchos artistas que trabajaban en Buenos Aires por esos años, tomaba elementos del neoexpresionismo, la moda dominante. Sin embargo, en estas pinturas, con óleo y esmalte, ya aparece una idea que lo acompañará hasta el final: la búsqueda de un mundo perdido — o un mundo nuevo— donde las personas entran en comunión con la naturaleza, lo ancestral y la religión. Las composiciones —de gran formato, colores vibrantes y fuerte expresividad— reúnen en un mismo plano lo indígena y lo criollo. Con el tiempo, García Sáenz abandonó el neoexpresionismo en favor de una pintura más sencilla y enraizada en lo popular.

Ese viraje hacia otro tipo de pintura coincidió con un acontecimiento que cambiaría su vida. No se sabe con exactitud, pero todo indica que 1988 es el año en que se enteró de su diagnóstico de VIH positivo. Por entonces, una enfermedad sin cura, una sentencia de muerte que caló profundo en los jóvenes que, tras la dictadura militar, comenzaban a vivir en libertad. Si bien los primeros casos registrados en Argentina datan del año 1982,⁴ fue hacia 1988 cuando el virus comenzó a adquirir mayor notoriedad. Miguel Abuelo, líder del grupo musical *Los Abuelos de la Nada*, y Federico Moura, líder de *Virus*, fallecieron de causas relacionadas al sida. En paralelo, la Organización Mundial de la Salud estableció el 1 de diciembre como Día Mundial del SIDA, y el Ministerio de Salud creó la campaña “Por la vida, contra el SIDA” (López Perea, 2022). El virus fue una experiencia ominosa, sobre todo para las personas gay. Agudizó la discriminación hacia formas impensables.

Ese mismo año, Santiago García Sáenz inició una búsqueda para alejarse de la ciudad y encontrar la paz. Por recomendación del artista Líbero Badii, viajó por el Norte del país y Bolivia. En el viaje se encontró con la artista Liliana Maresca, que también se había enterado de su diagnóstico pocos meses antes, y continuaron viajando juntos. La amistad entre ambos se forjó. Las dos fuerzas que mencioné al comienzo de este texto se unieron: la conciencia de su finitud y, en esa relación límite con la vida, su apoyo en la fe católica.

En 1990, tuvo lugar una exposición de los dos artistas en la galería Centoira de Buenos Aires que con el tiempo se volvió de importancia para entender las transformaciones en la obra de García Sáenz. El gesto expresivo y el formato grande fueron abandonados. La furia de los rojos dio paso a un uso preciosista del color — que revela su admiración por los maestros del Renacimiento—. De ahora en más, las superficies fueron veladas, brumosas como en los sueños. Exhibió pinturas medianas, también de la serie *Te estoy buscando América*, en las que aparecen revelaciones de la Virgen, pesebres, paisajes y pueblitos. Las figuras, pequeñas y en grupo, se sitúan frente a la inmensidad de la creación. Lo divino se encarna también en la naturaleza.

A medida que avanzó la década, su camino en la religión se profundizó. Su salud por etapas fue muy frágil. La soledad del enfermo y de quien reza fue una constante en sus imágenes.

Además de estos viajes, que produjeron un conocimiento de los pueblos del Norte, Santiago García Sáenz volvía una y otra vez al campo de la familia, llamado Namuncurá. Otro viaje fundamental, también en 1990, fue al Paraguay, donde realizó exposiciones en el Museo del Barro de Asunción y visitó el Monasterio Benedictino Tupäsy-María, un templo silencioso de arquitectura vernácula en la localidad de Santiago de Apóstol, Misiones, al que asisten peregrinos de todas partes.

En Paraguay, también estrechó amistad con Carlos Colombino, artista cuya

⁴ Según el archivo de la Fundación Huesped, los primeros casos de VIH fueron identificados en el Hospital Juan Fernández de la ciudad de Buenos Aires; véase: <https://archivo.huesped.org.ar/institucional/nuestra-historia/>

obra articuló la experimentación formal con el compromiso crítico hacia la historia y la identidad. Fundador del Museo del Barro y divulgador de las artes populares e indígenas, Colombino propuso una mirada expandida del arte que sin duda incidió en García Sáenz. Los viajes al interior de Paraguay, especialmente en la zona fronteriza con Argentina y Brasil, marcaron otro punto decisivo en su obra. El artista se refirió a esta experiencia como “conocer a Dios a la paraguaya” (García Sáenz, 2005, p. 73), un Dios con raíces jesuíticas, franciscanas y benedictinas.

El valor de la mezcla le dio a García Sáenz la posibilidad de observar y aprender de dinámicas culturales no atadas por la fuerza del Estado-nación. Esta experiencia se profundizó con otros viajes posteriores a México y Ecuador, en 1992, donde entró en contacto con las culturas madre y las cosmovisiones ancestrales. Recorrió Xalapa —antigua tierra de los olmecas—, Oaxaca, Cuernavaca y distintas regiones de Ecuador. Dioses, divinidades, símbolos y naturaleza conviven en un equilibrio sincrético ajeno a una idea unívoca y anquilosada de la religión católica, en ocasiones más burguesa que cristiana. De regreso, García Sáenz llevó consigo esas imágenes y ese sincretismo. El territorio más cercano y urgente estaba en Buenos Aires.

4

Ese territorio fue el Hospital de Clínicas, donde durante 1990 Santiago García Sáenz y Liliana Maresca comenzaron a asistir como voluntarios. Acompañaban a los enfermos, a las personas desamparadas que muchas veces no tenían contención afectiva y familiar, mucho menos económica. Ambos, viviendo con VIH, sabían cómo ayudar al otro, cómo escuchar y calmar el dolor en momentos de incertidumbre. Ambos generaron obras en las que el dolor personal, casi siempre, se encuadra en traumas históricos y colectivos. Para ellos la enfermedad nunca fue motivo de victimización, sino una oportunidad para poner de relieve situaciones sociales y políticas a través del arte.

Sin embargo, esa experiencia compartida derivó en respuestas artísticas distintas. Maresca trabajó el cuerpo político, con una exposición directa que hizo de la propia imagen un acto de resistencia. García Sáenz, en cambio, desplazó esa misma experiencia hacia la figura de Cristo: un cuerpo sufriente, sí, pero mediado por la tradición, por la fe, por la distancia que otorga el símbolo. Esa diferencia no es solo formal, es una divergencia sobre cómo hacer visible lo que la sociedad prefería no ver. Pero hay algo más. Maresca podía confrontar porque había salido del silencio; García Sáenz no. Esa diferencia remite a algo que va más allá de lo estético y que el desarrollo de su obra permite entender.

Fue en ese contexto donde García Sáenz, por su parte, comenzó una de sus series más largas, *Cristo en los enfermos* (1990-2003). Los cristos aparecen recostados, multiplicados en camas de hospitales, en medio de una ruina jesuítica, en tierras que fueron lugar de guerras y grandes injusticias. Es un Cristo colectivo, víctima de la indiferencia, de la enfermedad, de las luchas por el poder y de la corrupción política. Mostrada por primera vez en 1997 en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires y, posteriormente, en el Centro Cultural de la Rivera de Asunción, la serie se presenta

como una imagen contundente —y metafórica— de lo que serían los noventa. Una década atravesada por el esplendor neoliberal del gobierno menemista, la epidemia del sida y el empobrecimiento de la sociedad.

Si bien durante estos años, la pintura de Santiago García Sáenz fue más calma, los contrastes en sus atmósferas se volvieron más fuertes: lo religioso y lo mundano, el campo y la ciudad, el mito y la modernidad. Dicotomías irresueltas que organizaron los mayores desafíos de su pintura. A la vez, en su obra se acrecentó un sentimiento de esperanza acorde con su fe. En sus palabras: “que el dolor no sea gratuito, que el dolor sirva para construir” (García Sáenz, 2005, p. 77).

5

Esa convicción fue puesta a prueba el 18 de julio de 1994, cuando un coche bomba explotó en la puerta de la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA), ubicada en el barrio del Once en Buenos Aires. Producto de este ataque terrorista, el mayor en la historia del país, murieron 85 personas y otras 300 resultaron heridas. El taller de Santiago García Sáenz, ubicado en la calle Uruburu 562, lugar de encuentro de varios artistas, se encontraba a pocas cuadras de ahí.⁵ Si la enfermedad fue un momento de autoconciencia, de abrazar la religión y conocer América Latina en toda su extensión y riqueza cultural, el atentado a la AMIA reafirmó una búsqueda donde la fe y el arte sostienen la vida frente a la violencia.

Este episodio propició otro conjunto de pinturas, *Sufriendo la intolerancia* (1994-1998). La serie finaliza con una pintura titulada con la fecha del atentado. En un lado se lo ve al artista, en la intimidad del taller, pintando un Cristo agonizante, en soledad; en el otro, la voladura del edificio, la desesperación de las personas aturcidas escapando, la estrella de David y la menorá. La luz característica de las pinturas de García Sáenz, suave, levemente incandescente, trabajada siempre a partir de una fina base de amarillo oro, se ve teñida por un humo gris que impregna toda la superficie. En el extremo, aparece Cristo sentado, cansado, casi anónimo, y arriba de él, la leyenda “sin pecado concebido”. Esta pequeña imagen dentro de la pintura no representa la garantía de redención, sino la fe puesta a prueba. El artista volverá una y otra vez sobre esta idea, donde Cristo, entre nosotros, en la ciudad, aparece desahuciado, humanizado en su pena.

6

En la obra de Santiago García Sáenz son escasas las referencias explícitas a la homosexualidad. No obstante, el erotismo y el exceso de masculinidad señalan

⁵ En 1991 Santiago García Sáenz, Marcelo Saint y José Garófalo se mudaron al taller que construyeron ellos en la planta baja de un edificio perteneciente a la Iglesia. Llamado “Rancho urbano”, el taller fue un espacio de encuentro por el que pasaron diferentes artistas a lo largo de diez años, entre ellos, Fabián Burgos, Manuel Esnoz, Magdalena Jitrik, Marcelo Zanelli y Sergio Vila.

lo latente en relación con su intimidad y un grupo de personas que lo sostuvieron afectivamente, muchos de ellos fallecidos a causa del sida. En su pintura, Cristo funciona como un símbolo del paisaje virulento de los años noventa y los primeros dos mil. En la figura cristiana del mártir subyace, además, una experiencia homosexual anterior: el camino de quien se aparta de la norma está atravesado por la soledad y la hostilidad social.

El mártir fue apropiado históricamente en clave disidente. San Sebastián, con su belleza y juventud, ocupa una posición central en esta tradición. La imagen de su cuerpo herido, atravesado por flechas, une dolor, éxtasis y deseo. En la serie *Mártires*, un conjunto de pinturas mayormente pequeñas iniciado en 1997, lo religioso se desplaza hacia un *ethos* gay que aún no logra afirmarse plenamente en el plano de la representación.

Ser gay, católico y vivir con sida es el trasfondo personal que hay detrás de las pinturas de los mártires de García Sáenz, en las que se puede ver el sufrimiento y, ante todo, imaginar la imposibilidad de contar su diagnóstico, pese a que con el tiempo, sus amigos y, posteriormente, su familia lo supieron y lo acompañaron.⁶

Al comienzo de este texto señalé la omisión del nombre de Santiago García Sáenz en el ensayo inédito de Jorge Gumier Maier, titulado *Tres artistas con sida* (1995).⁷ Más allá de que la obra del artista no formó parte del programa curatorial de la Galería del Rojas, me interesa pensar los motivos de esta ausencia. En su escrito, el curador hace referencia a la obra de Alejandro Kuropatwa, Liliana Maresca y Omar Schiliro, artistas cuyas obras eran muy diferentes, sin embargo, compartían algo primordial: el arte como respuesta al impacto del virus sobre sus vidas. Para ese momento, Kuropatwa era el único que seguía con vida. Otro de los ausentes en la reflexión de Gumier Maier fue Feliciano Centurión, que murió en 1996, y que fue uno de sus artistas predilectos, pero que eligió transitar la enfermedad en la privacidad. Al indagar en los trayectos de los artistas incluidos en el ensayo, se identifica que habían hecho pública su experiencia con el VIH.⁸ En sus prácticas, el estigma asociado a la enfermedad —entendido como la violencia simbólica que se proyecta, siempre en la esfera pública, sobre aquellos sujetos que transgreden o resultan disfuncionales a la norma social (Eribon, 2001)— no operaba como una instancia paralizante, sino que era confrontado y reelaborado a través del arte.

⁶ Según su familia, el artista contó acerca de su enfermedad a la familia entre 1994 y 1995. Es decir, casi ocho años después de su diagnóstico. Marzo de 2026.

⁷ El ensayo, aún inédito, es uno de los textos de mayor denuncia escritos por Jorge Gumier Maier sobre la emergencia del VIH. Pude consultar el manuscrito en el archivo de la escritora María Moreno en la Ciudad de Buenos Aires durante el año 2018.

⁸ Omar Schiliro hizo pública su condición VIH positiva en una entrevista junto a Jorge Gumier Maier, Alfredo Londaibere y Marcelo Pombo. Ver Hernán Ameijeiras, “La única posibilidad del arte es la evasión”, *La Maga*, miércoles 7 de julio de 1993, p. 40. Liliana Maresca dio su testimonio en el documental *Vivir* (1994) de Pablo Reyero, primer documental testimonial de personas enfermas de sida, portadores asintomáticos y familiares realizado en Argentina. Por su parte, las declaraciones públicas de Alejandro Kuropatwa sobre su experiencia de vivir con VIH fueron constantes y se acrecentaron a partir de 1996, cuando exhibió su serie *Cóctel* (1996). No obstante, un año antes había integrado la exposición *Faggots* (1995), curada por Bill Arning en la Galería del Rojas, un proyecto curatorial y activista para denunciar la desidia gubernamental y la discriminación hacia las personas VIH seropositivas.

Ninguno de estos recorridos se parece al de García Sáenz. En su caso, la estigmatización no encontró salida pública: operó hacia adentro. Dos silencios se mantuvieron sobre él, incluso en su libro autobiográfico, *Ángel de la Guarda. 50 años de dulce compañía*: su homosexualidad y su condición seropositiva. Si bien su contexto familiar y su fe católica fueron espacios sociales y del saber que incentivaron su recorrido como artista y la construcción de un imaginario propio, fueron también los espacios que cercenaron su salida del clóset (Kosofsky Sedgwick, 1990). La palabra estigma designaba algo grabado en el cuerpo —sobre esclavos o criminales— para señalar su infamia, pero en el cristianismo, los estigmas son las heridas de Cristo. Lo que excluye se convierte en signo de santidad. El mártir es precisamente quien porta ese testimonio en su cuerpo. Hay entonces una inversión semántica originaria: la misma marca de la vergüenza puede volverse gloria.

Y sin embargo, algo de esa inversión semántica opera en la serie *Mártires*. García Sáenz no pudo —o no quiso— que su homosexualidad ni su diagnóstico atravesaran el umbral de la esfera pública. Pero sí la trasladó a la pintura. Los cuerpos de sus mártires no son alegorías abstractas, sino la imagen que encontró para decir lo que su propia vida no habilitaba en otros registros.

Didier Eribon, en uno de sus libros más biográficos, *Regreso a Reims* (2015), señala que el insulto y la vergüenza se graban en el cuerpo antes de que el sujeto tenga palabras para nombrarse. García Sáenz encontró en la pintura esas palabras que no pudo pronunciar en voz alta. La serie *Mártires* es, en ese sentido, una salida del clóset diferida, una inscripción en el lienzo de lo que el armario contenía. El mártir cristiano le ofreció un lenguaje disponible, socialmente aceptado, capaz de representar el dolor y el deseo sin nominarlos directamente. A diferencia de los otros artistas, mencionados antes, García Sáenz hizo de la enfermedad y del deseo una herida que el tiempo y la mirada retrospectiva comienzan a leer.

7

En los años siguientes, la vida de Santiago García Sáenz fue puesta a prueba por las complicaciones del VIH. Una internación por cáncer de garganta en el sanatorio CEMIC de Buenos Aires lo llevó al borde de la muerte. La intemperie de una minoría frente a una epidemia se volvió una sensación generalizada ante la crisis que comenzó a acrecentarse hacia finales de los noventa. En ese umbral, la vida del artista no se retrajo, por el contrario, se intensificó gracias al afecto de sus amigos y de su familia. Fue entonces cuando produjo algunas de sus pinturas más notables, como *Intolerancia en Medio Oriente* (1999), *Mártires del Ocean* (2000) y *San Miguel en Buenos Aires* (2003), donde la riqueza visual de las composiciones está en sintonía con una narrativa compleja de referencias históricas y culturales.

De estas, *Intolerancia en Medio Oriente* (1999) es quizás la que mejor ilustra el alcance de su creatividad. Aquí no hay un Cristo que ancle el sufrimiento en la tradición religiosa ni una escena reconocible que funcione como documento histórico. Lo que domina la superficie son los cuerpos masculinos, desnudos, entrelazados entre ruinas y humo. Algunos huyen, otros danzan, otros simplemente están, con una presencia física que excede las alegorías. En esa multitud de hombres en movimiento, el erotismo

se vuelve más legible que en cualquier otra obra de García Sáenz. Paradójicamente, la catástrofe forja aquí un territorio de excepción: rodeados de tanta destrucción, los cuerpos que en otras series se nos presentan como mártires son, aquí, sorprendentemente libres.

En un cuaderno de anotaciones y dibujos, titulado *Gratitudes*, fechado entre 1997 y 2004, el artista escribió: “La esperanza de que no se vaya la vida”. En tiempos difíciles, y con un diagnóstico a cuestas, Santiago García Sáenz encontró finalmente una imagen propia que se organizó sobre su espiritualidad. Lo sagrado y lo cotidiano dieron lugar a una iconografía que anhela un mundo ideal, sin perder de vista el conflicto. Frente a una agenda global, que impuso un ritmo acelerado para el arte contemporáneo de la época, Santiago García Sáenz tomó el camino contrario, sin estridencias, pero con convicciones fuertes: hacer de la pintura una experiencia sosegada, virtuosa en su desarrollo y humana en su repertorio y las preocupaciones con el afuera.

La pregunta sobre García Sáenz hoy excede la historia del arte. Su obra dejó abierta una conversación que el arte argentino todavía no terminó de procesar: cómo articular espiritualidad y disidencia, fe y cuerpo enfermo, devoción y crítica social, sin que ninguno de esos términos cancele al otro. Su obra anticipa una sensibilidad que el arte latinoamericano fue reconociendo con el tiempo como un territorio propio y fértil. Formas de una vida interior que, lejos de replegarse sobre sí misma, encontró en los otros su razón de ser.

Bibliografía

- Ameijeiras, H. (1993, 7 de julio). La única posibilidad del arte es la evasión. *La Maga*, p. 40.
- Arning, B. (1995). Maricas: un comunicado desde los Estados Unidos. En *Faggots* (cat. exp.). Buenos Aires: Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires. [Archivo Fundación Espigas, Buenos Aires].
- Cuello, N. (2021). Una desviación sagrada. En *Santiago García Sáenz: Quiero ser luz y quedarme* (pp. 148–161). Buenos Aires: Colección AMALITA. Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat.
- Eribon, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.
- Eribon, D. (2015). *Regreso a Reims*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Fundación Huésped. (s.f.). Nuestra historia. <https://archivo.huesped.org.ar/institucional/nuestra-historia/>
- García Sáenz, S. (2005). *Ángel de la Guarda. 50 años de dulce compañía*. Buenos Aires: Editorial Argentina.
- Golubicki, B. (2021). Cronología. En *Santiago García Sáenz: Quiero ser luz y quedarme* (pp. 190–209). Buenos Aires: Colección AMALITA. Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat.
- Katzenstein, I. (2005). Conversación con Santiago García Sáenz. En S. García Sáenz, *Ángel de la Guarda. 50 años de dulce compañía* (p. 77). Buenos Aires: Editorial Argentina.
- Kosofsky Sedgwick, E. (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- López Perea, F. (2022). El VIH/sida en la prensa escrita argentina de los años 80. *Quinto Sol*, 26(2), 91–111.
- Reyero, P. (Director). (1994). *Vivir* [Mediometraje documental]. Argentina.
- Villanueva, S. (2017). Las horas menores. Hache galería. <https://hachegaleria.com/exhibicion/las-horas-menores/>