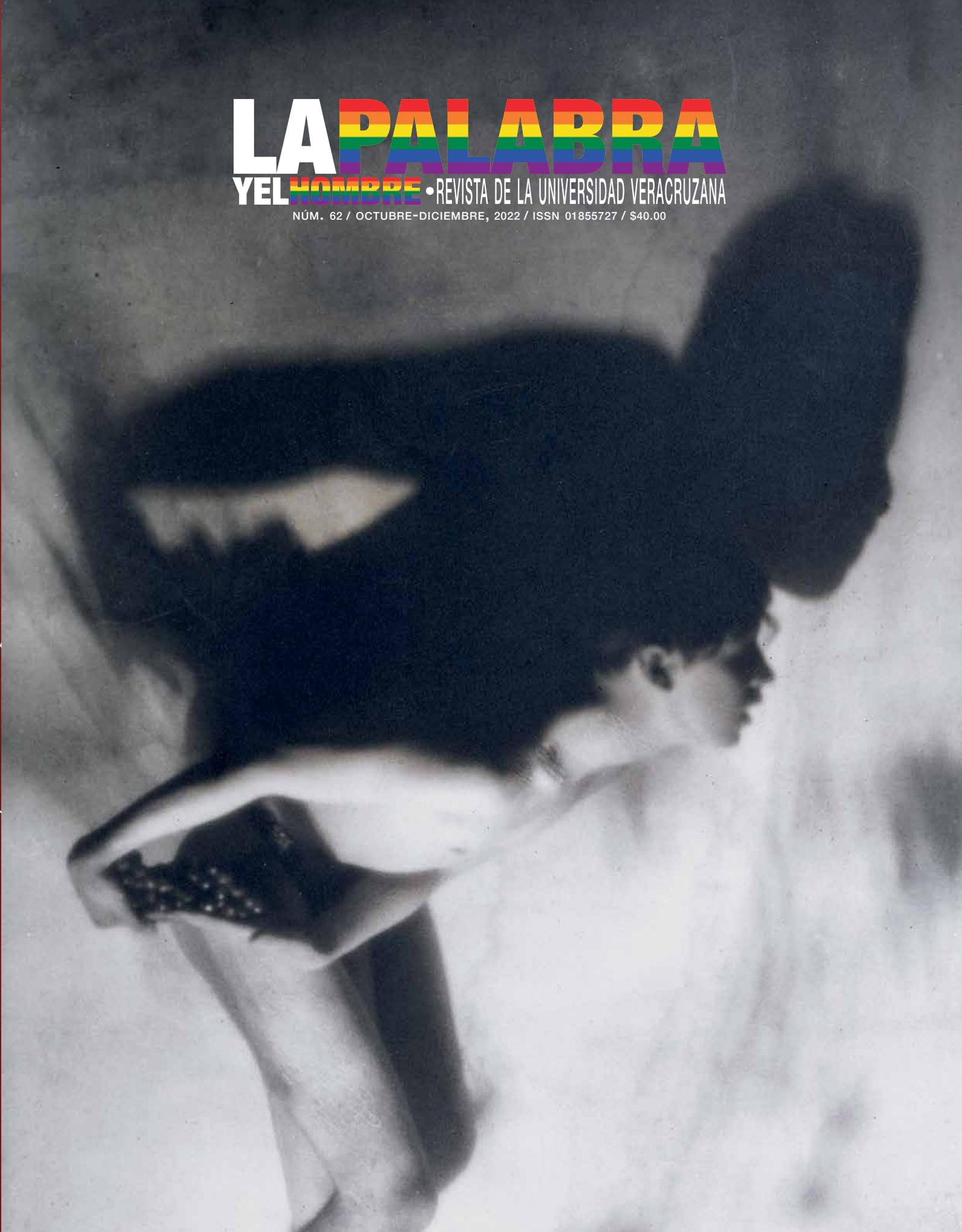


# LA PALABRA

Y EL HOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

NÚM. 62 / OCTUBRE-DICIEMBRE, 2022 / ISSN 01855727 / \$40.00



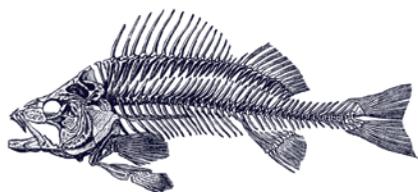


En su número de otoño, **Luvina** visita recintos literarios que trascienden los géneros y abordan las expansiones y transformaciones del cuerpo humano y social.

- ✦ José Luis Rivas
- ✦ Ingrid Solana
- ✦ Diane Williams
- ✦ Julio Estrada

✦ Arte  
Daniel Kent

EDUARDO LIZALDE  
IN MEMORIAM



## F U I M O S P E C E S

*Revista digital*

[www.fuimospeces.mx](http://www.fuimospeces.mx)

FUIMOS PECES es una revista digital de divulgación arbitrada enfocada en temas de las ciencias sociales y humanidades. Algo más: valoramos sobremanera la interdisciplina.

Creemos que en cada ejercicio creativo, algo dentro del escritor y el lector se mueve, algo que nos ha hecho distintos a lo largo del proceso evolutivo desde que fuimos peces...

¡Colabora con nosotros!

[revista@fuimospeces.mx](mailto:revista@fuimospeces.mx)

# LA PALABRA Y EL HOMBRE

## EDITORIAL

Los números de publicaciones periódicas dedicados a un tema concreto suelen ser muy enriquecedores, porque facilitan al público el acceso a diferentes acercamientos teóricos y metodológicos sobre el asunto que tratan y, por consecuencia, a narrativas diversas, las cuales rivalizan o se complementan entre sí.

Esta edición de *La Palabra y el Hombre*, destinada al abordaje de representaciones de lo queer, no solo destaca por lo dicho anteriormente; también sobresale por abordar un tópico que ha tratado de ser invisibilizado a partir de posicionamientos que se niegan a reconocer la diversidad y dignidad humana.

Es desde la poesía, el relato, la entrevista, la biografía y el abordaje analítico de novelas, de propuestas cinematográficas y de obra plástica, así como de la exposición de aportes teóricos que hunden sus raíces en estudios históricos, culturales, antropológicos, filosóficos, politológicos y pedagógicos, como las y los lectores de *La Palabra y el Hombre* tienen una oportunidad de inmersión en el mundo de la diversidad sexo-genérica y de su imbricación con los ámbitos social, económico, cultural y político. De sumergirse en una realidad que ha sido negada, vilipendiada o de plano criminalizada, sobre todo a partir de que el pensamiento teológico se instauró como hegemónico en la cultura occidental, con la consiguiente imposición en los territorios por ella colonizados.

La lectura del conjunto de textos que propone este número contribuye a en-

tender por qué la lucha por los derechos humanos de las personas lesbianas, gays, bisexuales, transgénero, transexuales, travesti, intersexuales, asexuales, demisexuales y pansexuales, entre otras expresiones de la sexualidad humana no normativas, es una disputa por el reconocimiento de la dignidad intrínseca de todos los seres humanos, la cual es pilar de la libertad, la justicia y la paz, tal como afirma la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948).

Asimismo, contribuye con la humanización tanto personal como del prójimo, en la medida en que las lecturas se lleven a cabo con apertura y ejercitando la capacidad humana de ponerse en el lugar del otro. La empatía con los temores, anhelos, afectos, sufrimientos, convicciones y, en general, toda la gama de experiencias humanas que se acopian en esta publicación, es condición para reconocer y aquilatar la valía de los textos que la integran, porque solo a partir de la empatía es posible comprender la profunda injusticia que implica la negación de derechos al colectivo de personas de la diversidad sexo-genérica y a sus familias.

Con esta edición, la revista más emblemática de la Universidad Veracruzana hace patente su vigencia y contribuye tanto al beneficio de la sociedad como a la efectiva realización del derecho humano a la educación superior. Enhorabuena. **LPyH**

JAQUELINE DEL CARMEN JONGITUD ZAMORA

# núm. 62

## SUMARIO octubre-diciembre, 2022

**Coordinación de número:** Víctor Saúl Villegas Martínez

**Coordinación de imagen:** Jimena Rodríguez Morandín  
y Leonardo Rodríguez

## LA PALABRA

- 6 **Jonathan Rico Alonso:** El mayate en *Temporada de huracanes*, de  
Fernanda Melchor
- 12 **Margarita Victoria Salazar Canseco:** Poemas
- 14 **Héctor Justino Hernández:** El nombre junto al fuego
- 16 **Sergio Coto-Rivel:** Sexo y espiritualidad en la novelística de José  
Ricardo Chaves
- 21 **Mariana Saynes:** Poemas
- 22 **Gaddiel F. Ruiz Rivera:** El animal íntimo: bios y transmasculinidad  
en tres poetas puertorriqueños
- 27 **Daniel Nizcub Vásquez Cerero:** Poemas

## ESTADO Y SOCIEDAD

- 29 **Carlos Alberto Leal Reyes:** Teoría queer: una aproximación
- 33 **Luis Romani:** Peligroso el orgullo: encuentro con Jazz Bustamante
- 37 **Anahí Aguirre:** Yo soy una persona trans

## DOSSIER

- 49 **Librado García Smarth:** El arte de las sombras
- 63 **Brenda Ledesma:** Gestualidad de fantasía

## ARTE

- 43 **Abel Cervantes:** Lía García o el arte de poner el cuerpo
- 46 **Jorge Luis Peralta:** El cine argentino, de lo gay a lo queer
- 67 **Meloddye Carpio Ríos:** Poéticas de resistencia sudamarika
- 72 **Raciel D. Martínez Gómez:** La fabulosa historia del cine LGTBQ+

**Imagen de portada:** Librado García Smarth: Sin título, ca. 1920.  
Col. Museo de la Fotografía, Moscú

**Imagen de contraportada:** Johnnie C'alladhan. *Redrum (Memories of false  
achievements)*





Antilope: Autorretrato con juguetes



Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial

## ENTRE LIBROS

- 77 **Víctor Saúl Villegas Martínez:** *El feminismo queer es para todo el mundo*, de Gracia Trujillo  
79 **Joel Ovando Valdés:** *Sodomías hispánicas. Estudios culturales sobre géneros y sexualidades (siglos X al XVII)*, de Rafael M. Mérida Jiménez  
80 **Leticia Cortés Flores y Lino Daniel:** *Sin ganas en Ghana y otros relatos*, de Jorge López Páez  
83 **Diana Isabel Hernández Juárez:** *La fiesta del dolor y otros cantos*, de Odette Alonso

## MISCELÁNEA

- 85 **Diana María Chen Rodríguez:** *La monstruosidad de lo queer*  
87 **Artistas de interiores:** Antilope, Helena Neme, Johnnie C'alladhan, Luis Enrique Pérez





**LA PALABRA**

# PRESENTACIÓN

## Víctor Saúl Villegas Martínez

El movimiento y la teoría queer surgen como una respuesta al anquilosamiento en el que habían caído numerosas luchas vinculadas con el activismo de las disidencias sexuales en la década de los ochenta, cuya razón de ser se había colocado ya en un ámbito institucional, alejándose gradualmente de una comprensión más amplia que diera cabida a numerosas identidades mantenidas aún al margen. Por ello, la identidad gay, que había ganado ya un espacio en el seno de las discusiones políticas, se transforma en una pauta de asimilación de las reglas planteadas por la heteronormatividad, lo cual sucedió de un modo similar en el plano de los movimientos feministas.

La asimilación gradual de las estrategias de poder emanadas de un discurso hegemónico de las identidades sexo-genéricas va a provocar, de modo inminente, explosivo y contestatario, una respuesta de aquellos sectores mantenidos al margen de estos debates, tales como los correspondientes al ámbito del trabajo sexual, el sadomasoquismo y el VIH/sida, entre otros. Esta respuesta fue, *grosso modo*, lo que ahora nosotros denominamos activismo queer y que ha impactado los estudios al respecto de las corporalidades, el género y la sexualidad.

Ahora, a más de treinta años de este enfrentamiento y lucha contra la asimilación de pautas heteronormativas, homonormativas, dicotómicas y lacerantes contra los diferentes cuerpos que habitan en nuestro entorno, la teoría queer continúa siendo una herramienta analítica que permite acercarnos a la cultura y al cuerpo desde una mirada deconstructiva, la cual puede llevarnos a la contemplación de las numerosas aristas que intervienen en la conformación de los sujetos. Sujetos que hoy en día siguen padeciendo los embates de un castrante discurso neoconservador y clasista que, para disminuir –sin fundamento, claro está– el peso de estos debates y luchas políticas, los denomina “ideologías”, haciendo creer que la teoría queer impulsa un proyecto destructivo contra las infancias –o las familias–, sin tomar en cuenta que es el mismo pensamiento heteronormativo –con su respectiva carga de hegemonía e intolerancia– el que genera dolorosos trances en dicha etapa de las diversas poblaciones.

En este sentido, los estudios queer buscan una desestabilización del patriarcado y la heterosexualidad normativa, puntas de lanza de una crítica hacia cualquier intento de hegemonizar conductas sexo-genéricas. Cabe recordar en este punto que el fundamento de lo queer no es acabar con la heterosexualidad ni con la familia tradicional, sino reconocer que pueden coexistir otras identidades y formas de agrupación humanas, en donde tienen cabida tanto las sexualidades hetero como las disidentes. Así, podemos imaginar lo queer como un gigantesco paraguas donde habitan múltiples identidades sexo-genéricas bajo la consigna de no crear jerarquías que resten derechos a un individuo frente a otro. **LPyH**

# EL MAYATE

## en TEMPORADA DE HURACANES

### de FERNANDA MELCHOR

Jonathan Rico Alonso

El mayate nos recuerda a los bajos fondos, a lo que sabemos que está allí pero no mencionamos, a lo que existe en el subterráneo, a lo escatológico. *Mayatl*, voz de origen náhuatl, refiere al “escarabajo de distintos colores y de vuelo regular”, al decir del *Diccionario de la lengua española* de la RAE, que suele andar entre las heces...

¿El mayate nace o se hace? El mayate nace en tierras nacionales que sofocan a sus habitantes con su sol veraniego y su tajante separación de clases: Veracruz, Tabasco, Guerrero, Oaxaca y la Ciudad de México producen día a día este bien o servicio para el resto del país y para consumo local. El mayate, luego de haber nacido en la pubertad o en la adolescencia, se forja en espacios públicos y de convivencia masculina como cantinas, plazas, tugurios, calles y canchas de fútbol; el mayate, antes de recibir su primer pago, es instruido por los hombres de mayor edad, quienes ufanos, y a veces entre burlas y albures, le relatan anécdotas y le transmiten sus enseñanzas y consejos varios. El ma-

yate no aparece de la nada, no es generación espontánea, sino producto de necesidades fisiológicas, de convivencia y afectos de hombres que no besan a mujeres.

Como si existiera un condicionamiento tanto por su etimología como por su contexto sociocultural, el mayate nos recuerda a los bajos fondos, a lo que sabemos que está allí pero no mencionamos, a lo que existe en el subterráneo, a lo escatológico. *Mayatl*, voz de origen náhuatl, refiere al “escarabajo de distintos colores y de vuelo regular”, al decir del *Diccionario de la lengua española* de la RAE, que suele andar entre las heces durante la temporada de lluvias; complementa así una definición proveniente de la cuenta pornográfica *Mayatitos*, inscrita en Twitter.

Así pues, si al mayate se le busca únicamente en los lexicones, se le encuentra de manera escueta y sucinta: o como insecto o como hombre homosexual, esta última acepción, usada coloquialmente en algunos estados de México; pero si se le busca en la comunidad LGBTTI+, en las zonas costeras y entre pueblos, barrios o cualquier otra localidad marginada y se le mira como disrupción en la masculinidad mexicana, su concepto se permea de matices, y estos a su vez se bifurcan al grado de obligarnos a crear una taxonomía del propio mayate. ¿Qué es, entonces, un mayate y cómo incluirlo en el abanico de masculinidades?

Más allá de ser una llana expresión popular que designa a aquel sujeto que “intercambia favores sexuales por bienes materiales”, según nos afirma Guillermo Rivera Escamilla, el mayate “es el término que emplean las jotas para denominar a los hombres que, sin ser femeninos ni considerarse homosexuales, tienen relaciones sexuales con otros hombres” (2008, 225), adoptando, para esto, el rol activo, de acuerdo con Annick Prieur.

Al unísono de estas explicaciones añado lo dicho por la activista Jazz Bustamante:

Mayate: dícese del hombre que tiene relaciones sexuales en rol activo con otros hombres, pero que aparenta llevar una vida 100% heterosexual... [sic] Es decir, disfruta tener relaciones sexuales con personas de su mismo sexo en el rol de activo, pero en sus relaciones sexuales, emocional[es] y afectiva[s] solamente se enamoran de mujeres (2020, párr. 5).

Y en voz de los trabajadores sexuales, de los acompañantes, de los que hoy se autodenominan *escorts*, agregamos que:

Nacido en la necesidad y seducido por la putería, el mayate no es más que aquel reflejo de lo que se tiene que hacer para sobrevivir. [...] El mayate vive en “la cultura de la vivez”, en esa en la que “se hace poco y se gana mucho”. Esa misma cultura es la que marca sus puntos fuertes y puntos débiles.

El mayate, como buen hombre, lleva vida de hetero, sin pluma, siendo producto 100% nacional; es alegre, vivo, dicharachero, cabrón, entrón, machista, mujeriego, cachondo y banda (Zcort 2015, párr. 1-4).

En este sentido, la configuración del mayate o *miami* –deformación y eufemismo en boga– se antoja clara y concisa: el mayate solo es activo, con orientación heterosexual y de apariencia viril; sin clarosucos, no puede permitirse los viajes de ida y vuelta (tomar los roles de pasivo y versátil o ínter), ni afeminamientos en sus modos y gestos y no puede ser partícipe en actividades del ambiente gay. Menos aún puede enamorarse de otros hombres o de transexuales, transgéneros y travestis, quienes son sus clientes asiduos. Las limitaciones socioafectivas de los miamis son varias y además son pocas sus ganancias materiales y económicas; comúnmente continúan en la precariedad. La mínima violación de estos límites podría traerles consecuencias graves: ser tildados de jotos, chotos o putos; ser agredidos verbal y psicológicamente, incluso ser excluidos de los grupos de convivencia, de círculos familiares y de amistades o perder la totalidad de sus privilegios como varones buga (heterosexuales).

Cabe mencionar que el mayate, primo lejano del cacorro colombiano y del bugarrón cubano, ahora es valorado positivamente por miembros de la comunidad



Luis Enrique Pérez: Sin título

LGBTI+, en particular por los gays-homosexuales, quienes exaltan sus cualidades físicas y anímicas. Las nuevas connotaciones positivas parten de la imagen masculina, brusca, informal y fuerte que proyectan los mayates, las cuales lo relacionan con el chacal. Su apariencia viril y su rol sexual activo se oponen a los del homosexual afeminado, frágil, falso, superficial y pasivo, que ha sido objeto de menosprecios y de burlas dentro y fuera de la propia comunidad. En

síntesis: se exalta la cuadrilla de varoniles y activos y se desprecia la de afeminados y pasivos.

Asimismo, es necesario apuntar las dos acepciones de la palabra *mayatada*: por un lado alude a un conjunto de mayates, aquel grupo de amigos que suelen penetrar o dejarse hacer sexo oral a cambio de una retribución; por el otro, a la relación entre un mayate y su cliente, amigo, patrocinador, padrino, etc., es decir, de aquel individuo, ora identificado como

mujer trans ora como homosexual, que paga con dinero o en especie los servicios sexuales del miami:

Es un acuerdo sin palabras, es un trueque, es un intercambio de favores. Es algo que no se dice, de lo que no se habla, pero de lo cual los dos salen beneficiados y los dos entienden su parte. Uno no raja y el otro no habla. Uno se desahoga y el otro se satisface. Uno tiene la necesidad y el otro la accesibilidad (2016, párr. 3).

*Temporada de huracanes* (2017) nos muestra al mayate veracruzano, el de tierra caliente, con instrucción básica interrumpida, sumergido en la pobreza, integrante de bandas, de familias disfuncionales y de violencia perenne; el mayate drogadicto, alcohólico, paupérrimo, agresor, violador y amante de chotos y vestidas; el que vive –según Perla Grinelli (Lady Audios)– en las localidades de La Pepehua, Los Robles, Medellín, La Mocarraca, Paso del Toro y El Tejar; y en la novela, en La Matosa, que en el nombre lleva la sentencia de sus habitantes.

Este tipo de mayate no irrumpe en la historia de la novela ni surge de la nada, sino que es producto del medio que lo rodea, como si se recordara a los protagonistas del naturalismo francés y del realismo hispanoamericano decimonónicos, así como del realismo sucio del siglo xx (primo hermano de *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez, 1999), quienes no ascienden socialmente, viven en la precariedad, son tratados con total crudeza y tienen un final trágico.

La prosopografía del mayate literaturizado va acorde con el mundo en decadencia, hostil y violento que se narra en *Temporada de huracanes*:

Lampiños todos, correosos como sogas todos, los músculos de sus brazos y sus piernas y sus vientres estrujados por el trabajo y el sol abrasador [...], las espaldas relucientes en su lustre de cuero bruñido; brillantes y prietas como el hueso de tamarindo, o cremosas como el dulce de leche o la pulpa tierna del chicozapote maduro. Piel color canela, color caoba tirando a palo de rosa, pieles húmedas y vivas (26).

Un detalle, un atributo interno o una particularidad corporal, lo que más resalta de su cuerpo y le proporciona belleza o atractivo, debe suplir cualquier carencia o anular los defectos; en el caso de Luismi son sus ojos negros, “bien negros, pero dulces, coronados de pestañas larguísimas que le daban un aspecto soñador a pesar de la fealdad de su rostro” (117). Aquella cara con mejillas llenas de granos y dientes chuecos; sin oficio ni beneficio, pareciera que tampoco pudiera conseguir mucho en la vida: no trabaja y había dejado inconclusa la secundaria; era drogadicto y alcohólico y no colaboraba en los quehaceres del hogar; ni siquiera el narrador ni los otros personajes evocan su nombre real.

El mayate de *Temporada de huracanes* no es anunciado por su nombre completo, solo por su apodo: Luismi, que lo identifica, primero, con su talento para cantar y, enseguida, con el anonimato casi absoluto, el del que lleva otra vida: la que no suele nombrarse; asimismo, lo relaciona con la vida precaria, popular y alejada de la oficialidad, del Registro Civil, dentro de la que sobreviven muchos otros personajes: Barrabás, Munra, Willy, Lagarta, el Abuelo, las Güeras, el Mutante, la Borrega, la Negra, la Bruja Chica y la Bruja Vieja. El alias no funciona únicamente como apreciativo, sino como cancelación



de la identidad real, como animalización y como hipérbole del atributo más notorio del sujeto: Luismi, porque posee una voz como la del cantante Luis Miguel.

Lo que también se calla son los actos sexuales no heterosexua-



Johnnie C'alladhan: *Ego*

les: los muchachos “agradecían el silencio casi absoluto” (29) de la sombra, la Bruja Chica, porque solo era “carne contra carne y poco de saliva en la negrura hermosa de la cocina o en los pasillos decorados con imágenes de mujeres des-

nudas” (ibíd.). La oscuridad de la casa y el velo que cubre el rostro de la hechicera trazan la discreción buscada por el patán que presumía: “Y ni siquiera tuve que verle la cara” (ibíd.). Porque los mayates tienden a cerrar los ojos, a imagi-

narse mujeres cisgénero, y lo hacen en la lobreguez “o en los baños de las cantinas y los antros de la carretera” (47), pero no donde los putos que “hacen sus cochinas, como los perros, a plena luz del día” (48).

**El abordaje, es decir, bajo qué estímulos, condiciones o requisitos se llega a la negociación entre el mayate y el interesado o la interesada, se lleva a cabo por tres vías: mediante el vicio del mayate, por necesidad económica o cuando se requiere de un favor. Existe la vía del “desahogue”, pero se silencia en público; la mayatada lo calla.**

Además, los mayates no besan ni dejan tocarse sus nalgas ni se enamoran de otros hombres; por estas razones Luismi había dejado de ser uno de ellos. Tenía dos amantes y se había enamorado de uno; había cavado su propia tumba: la Bruja Chica y su “amigo”, el ingeniero, “el ruco panzón y medio calvo que trabajaba para la Compañía Petrolera y que todos los viernes saliendo del trabajo se aparecía en El Metedero para sentarse con Luismi a beber whisky” (186).

En una ocasión Brando –sin n final y quien tenía nombre de fresa y mayate, como solían decirle en mofa los del círculo de la banca con quienes pasaba horas de ocio– había visto a Luismi besar-se y fajarse con la Bruja; en otra, lo vio con el ingeniero: “en lo oscuro como una parejita de amantes clandestinos, con las bocas bien pegadas y los ojos cerrados y las manos del ingeniero sabroseando el culito del pinche Luismi con la lujuria de quien le agarra las nalgas a una vieja (ibíd.).”

Sí, como aseguraba toda la banda: el Luismi “es un pinche choto de mierda” (186-187). “Porque una cosa era dejarse querer por los putos, dejarse invitar unos tragos y una chela y ganarse un quinientón por soportar sus puterías, o incluso por cogérselos un rato por el culo o por la boca, y otra cosa era ser un puerco asqueroso como el pinche Luismi” (185).

El abordaje, es decir, bajo qué estímulos, condiciones o requisitos se llega a la negociación entre el mayate y el interesado o la interesada, se lleva a cabo por tres vías: mediante el vicio del mayate, por necesidad económica o cuando se requiere de un favor. Existe la vía del “desahogue”, pero se silencia en público; la mayatada lo calla; confesarlo sería aceptar que se prefiere a los homosexuales que a las mujeres heterosexuales. Quitarse las ganas “verdaderas” solo es posible con mujeres cisgénero.

En La Matosa, localidad donde se desarrolla gran parte de la trama de *Temporada de huracanes*, los vicios de los mayates son las drogas –cocaína, marihuana, pastillas y otros– y el alcohol –particularmente la cerveza–; asimismo, su principal “aprieto” es la falta de dinero:

... la Bruja siempre estaba invitando las chelas y el alcohol, y a veces hasta las drogas, con tal de que la banda se quedara en su casa; [donde ella] un señor de cuarenta o cuarenta y cinco años de edad en aquel entonces, vestido con ropas negras de mujer, y la uñas bien largas y pintadas también de negro, espantosas [...], maquillado de fantasía y hasta se ponía pelucas de colores con brillitos (177-178).

Hacia imitaciones de cantantes femeninas; interpretaba canciones románticas como si ella fuera una de aquellas mujeres, que hasta los “muchachos de las rancharías cercanas, aunque también uno que otro ruco medio afeminado salido de quién sabe dónde, se quedaban todos como pendejos mirándola, como extasiados” (179).

La mayatada –integrada por los hombres con quienes Brando solía reunirse para pasar el tiempo, beber, fumar y drogarse– proporciona las razones o los motivos por los cuales sus miembros platican y tienen sexo con los afeminados y travestis: aquéllos “transaban con las locas a cambio de dinero, dinero para comprar alcohol y drogas, pero a veces también por puro desmadre, por el gusto de cogerse a los putos que bajaban en oleadas a Villa durante las fiestas carnestolendas” (176). Elogian, además, la buena calidad de felaciones que les hacen y las cantidades de dinero que les proporcionan las locas: “te hacen una chambota y encima te dan varo y te invitan la peda” (ibíd.). Dinero fácil, placer carnal sin coqueteo y adquisición de drogas y alcohol crean mayates.

Es así como, en su calidad de macho, el mayate se ve a sí mismo como el triunfador, el macho calado, el que no ha dejado de ser hombre, el varón que recibe todo tipo de placeres: sexuales, económicos, lúdicos y materiales. Visto desde la perspectiva de la mayatada de Luismi, Brando y sus amigos, el mayate no da para recibir, sino que solo es beneficiado; satisface sus principales gustos y lleva a cabo deseos inmediatos. Pero este estilo de vida, o práctica social tolerable dentro de ciertas minorías masculinas, dura poco: la juventud, puesto que los clientes o los padrinos del momento buscan casi siempre “carne joven y reata fresca” (ibíd.). El giro de la moneda o la venganza, si se desea llamarle

así, llega en el instante cuando “la bola de rucos panzones y amanerados [ ... ], los rucos feos y medio chiflados” (176) únicamente solicitan los servicios de los mayates jóvenes.

Mayate, recuerda: *Collige, virgo, rosas; Carpe diem; Tempus fugit*; aprovecha los frutos de hoy, la solidez de tu pecho y de tus piernas; la ausencia de dolor corporal; los halagos, los piropos y los obsequios varios; las frescuras de tu único bien, de tu único atributo nacido en el vientre materno. Todo por servir se acaba, y acaba por no servir.

La construcción temática y narrativa de la obra de Fernanda Melchor está basada en la etapa decadente de La Matosa y de otros pueblos veracruzanos; sus habitantes no pueden salir de él, pero sí entrar para jamás escapar; las traiciones, las mentiras, la violencia, el hastío, la hambruna, la falta de lluvias, los políticos corruptos, el transfeminicidio, el estupro, las relaciones afectivas fallidas, la desesperación, las promesas incumplidas, el machismo, la drogadicción, la comida insalubre y la fealdad son el pan de cada día servido recién salido del horno. Ni los personajes ni el pueblo en sí pueden permitirse algo de bondad, de esperanza ni de belleza, porque tienden a destruirla: “Lagarta, por ejemplo, nunca pudo olvidar la noche en que la abuela la peló con las tijeras de descuartizar el pollo” (46); su cabello era lacio, abundante y negro, lo único bonito que poseía y que era envidia de muchas; no como el pelo de los otros habitantes: “pelos duros y crespos que

**Mayate, recuerda: *Collige, virgo, rosas; Carpe diem; Tempus fugit*; aprovecha los frutos de hoy, la solidez de tu pecho y de tus piernas; la ausencia de dolor corporal; los halagos, los piropos y los obsequios varios; las frescuras de tu único bien, de tu único atributo nacido en el vientre materno. Todo por servir se acaba, y acaba por no servir.**

aparentemente todos en La Matosa tenían” (116).

Al final de la historia, el lector llega a la conclusión de que Luismi, de quien más se dice y se cuenta en la novela, ha dejado de ser mayate a los ojos de sus exámenes. Su verdadera carencia, la afectiva, ha sido aparentemente cubierta por dos amantes: la primera muerta (La Bruja Chica) y el segundo casi ausente (el ingeniero); el dinero y la droga ya no son prioridad. El lector sabe también que los mayates pueden dejarse querer y ser deseados por otros hombres, pero no pueden, como Luismi, llegar a besarlos por placer y menos a amarlos. El de la voz como Luis Miguel ha transgredido las reglas de la mayatada; ha violado los códigos de la conducta masculina de La Matosa; ha olvidado “el favor” o el pago en especie y se ha enamorado de una persona de su mismo sexo. **LPyH**

#### REFERENCIAS

Bustamante, Jazz. 2020. *Aflorismos disidentes: ¿Mayate? ¿Maricón? ¿Machorra?* Sobre la terminología que señala a la comunidad LGBTTI. Acceso el 3 de agosto de 2020. <https://veracruz.lasillarota.com/opinion/columnas/aflorismos-disidentes-mayate-maricon-machorra/356263>.

- Melchor, Fernanda. 2017. *Temporada de huracanes*. México: Penguin Random House.
- Prieur, Annick. 2008. *La casa de la Mema. Travestis, locas y machos*. México: UNAM.
- Zcort [sic seudónimo no identificado]. 2015. *¿Qué es un mayate?* Acceso el 25 de julio de 2020. <http://elblogdelmayate.blogspot.com/2015/>.
- 2016. *El origen de la mayatada*. Acceso el 3 de agosto de 2020. <http://elblogdelmayate.blogspot.com/2016/03/>.

**Jonathan Rico Alonso** es docente e investigador. Ha sido asistente y becario en diferentes institutos y ha publicado en diversas revistas. En 2020 formó parte del comité organizador del Tercer Congreso Internacional de Estudios de Género y Teoría Queer.

# POEMAS

## Margarita Victoria Salazar Canseco

### KLIMT NO TIENE LA CULPA

En el Museo de Arte de Lille  
ella compró un calendario de Gustave Klimt  
con doce pinturas impresas.  
Me lo envió con esta nota:  
“Para que cuentes los días  
que faltan para vernos”.

Días que no llegarán.

Ahora, en ese calendario,  
tacho los días que no hay dolor.  
Cuento, en los días klímticos,  
el mal que me hago al pensar en ella.  
Marco el lugar donde no la he soñado  
o la culpa tan terrible que me despierta el soñarla.

Hoy amanecí con menos amor,  
le digo en el día siete a Klimt  
y *La Dame à l'éventail* se ríe.  
Entonces explico:  
–Anoche, en mi sueño, nos peleamos.  
y *La Dame* abre más sus ojos.

Hoy tampoco escribió,  
le anoto a Klimt con un tachecito en su día veinte  
y Danaé se despierta desde su óleo sobre tela,  
guiña y vuelve a dormir;  
quiso recordarme que hay más de noventa  
marcas en el calendario desde que empecé  
a contar los días con su olvido.

Cuando quise deshacerme de todo lo suyo  
comencé por Klimt, lo miré desde el estante  
en que seguramente estuvo colocado en Lille.  
Quise tirarlo, regalarlo, quemarlo, romperlo,  
pero... ¡Klimt no tiene la culpa!

Sabía que Klimt no podría darme días futuros  
–como a los alcohólicos–,  
sino días terminados.

Hoy no la mencioné.  
Hoy no pienso más en ella.  
Hoy no la maldigo.  
Hoy me perdono.

#### SUEÑO NÚMERO 9

Desnudas,  
las dos salimos de mi cama,  
avanzamos de puntitas por el patio.  
Tú,  
te fuiste a tu cuarto,  
impenetrable, muda y sonriente;  
yo,  
volé hacia las estrellas  
suave, incierta y palpitante.  
Y aún esta distancia permanece.

#### SOLA

Esta tristeza que me atraviesa los huesos  
como si hiciera frío.  
Esta soledad dentro de mí.  
¿Cuándo fue que te llevaste todo esto mío?  
Me hubieras dejado solo una pequeña parte,  
porque no se puede vivir así, como despojo.

# EL NOMBRE **junto** al fuego

**Héctor Justino Hernández**

**L**a habitación que rentaba, más una zahúrda que un aposento, olía al ácido tufo del temor. La Chata iba de la puerta al fondo y de regreso en un vaivén interminable. ¿Acaso vendrían por ella esa noche?, se preguntaba, ¿la habrían denunciado también? Si caía frente al tribunal de la Inquisición nadie podría ayudarla, ni siquiera el sargento. Porque él, como peninsular, gozaba de ciertas atenciones que la Chata jamás tendría; y por supuesto que no iba a poner en juego su carrera militar solo por salvarla, de eso estaba segura. No se lo hubiera reprochado ni mucho menos.

Su sargento. Apenas dos noches atrás lo vio cerca de San Lázaro, en una de las partes que estaban ya casi saliendo de la ciudad. Se encontraron en el monte, a la vera de una senda, y después se fueron juntos, caminando por las sombras, hasta su vivienda, donde lo dejó cabalgarla. De solo recordarlo, sintió una extraña alegría.

Afuera, un grupo de personas pasó por la calle. De inmediato su cuerpo se preparó para una irrupción carcelaria. Imaginó a los soldados, allanando el piso de su hogar, rompiendo el brase-ro, destrozando su petate, listos para llevarla a rastras. Pero el gru-

po continuó de frente, sin siquiera rozar su puerta.

Decían en las calles que Cotita había dado más de cien nombres, que la lista se alargaba entre folios y folios de papel. Otros decían que eran más de mil. La Chata ya sentía la condenación eterna y el fuego, no del Diablo, sino de la hoguera encendida por el señalamiento del tribunal. De pronto, un golpecillo suave, casi inaudible, se escuchó en su puerta trasera, la que daba al patio donde tenía sus gallinas. Reconoció en el ruido y en la quietud de los animales una presencia esperada. Preguntó en un susurro la identidad del visitante y recibió como respuesta la voz de su sargento. Corrió a abrir para recibirlo.

Vestido con una casaca oscura, algo vieja, entró en la estancia y la miró. Bastaron algunas palabras para comprender que ambos conocían las noticias y temían por igual. Hasta ahora los arrestos se habían ceñido a las clases bajas, pero de un momento a otro cualquiera podía verse involucrado. Otro grupo de gente, tal vez animada por el alcohol, pasó afuera cantando algunas coplas licenciosas. Luego de un momento en el que se dijeron palabras de mutuo cariño, su sargento le contó algo

que ella no sabía por haberse encerrado desde la mañana: las sentencias estaban dadas, a Cotita, Señora La Grande y otras las iban a quemar al amanecer.

Bastó un segundo para que Chata se decidiera a salir para no dejarlas solas, al menos en la distancia. Se acercó a su amante y lo abrazó en un intento por aminorar su angustia. El sargento le correspondió con un beso. Sus bigotes se unieron con el encanto de quien busca un consuelo en el otro.

Al poco rato, Chata encendió una vela, avivó el fuego y preparó un atole. Después, se sentó en el piso y echó algunas tortillas en el comal.

Una presión en el pecho que la hacía sentir al borde del llanto se le aposentó bien hondo: temía por el castigo de sus amigas. Pero no quiso hacérselo saber al Sargento para no preocuparlo. Terminó de hacer el desayuno y después comieron en silencio.

Salieron cuando ya el sol se asomaba en las montañas y el Valle de México dejaba atrás las tinieblas. Trataron de caminar juntos, pero no demasiado cerca, de modo que, quien los viera, pensara en ellos como en amigos nada más. Chata había dejado por un momento su nombre junto al fuego y volvió a llamarse Santiago.

Por las calles empezaron a discurrir grupos animados de gente, algunos bebidos, otros simplemente llenos de curiosidad. Se dirigían a la cárcel donde tenían a los sométicos para verlos salir y conocer, de una vez por todas, a quienes atentaban contra la naturaleza y contra Dios. La ciudad se despezó y las personas comenzaron a formar corrillos frente a las cantinas, las estancias y los vecindarios numerosos. En algunas partes se respiraba un ambiente celebratorio que resultaba en risas, bromas y juegos. Las altas construcciones, con sus techumbres rojas, los palacios de importantes comer-

ciantes y nobles con cargos públicos, las tiendas de criollos, todas las puertas y ventanas, se agitaron con la llegada del día.

La Chata, con su disfraz de hombre que a ojos de otro parecía su ropa de diario, y el Sargento, con su traje deslavado por el uso, atravesaron rumbo a la cárcel la cada vez más compacta afluencia. Trataban de comunicarse con la mirada, sin hablar demasiado para que no fueran a descubrirlos en un mal movimiento.

Cuando el sol ya estaba en su cenit, las sacaron en procesión por las puertas principales. Allí estaban Cotita y Señora con la frente en alto, hechas un remiendo de lo que eran, pero firmes aún. Detrás, las otras, que no parecían tan seguras de sí mismas, y avanzaban con el peso de la tortura y las cadenas, las seguían de cerca. Desde el primer momento la muchedumbre prorrumpió en carcajadas, gritos o espanto. No podían ser personas tan normales.

Chata las siguió en su procesión a lo largo de las calles hasta San Lázaro, mientras los insultos, los escupitajos y las porquerías llovían sobre ellas. Sus compañeras, sus conocidas, sus amigas. Quiso acercarse al Sargento, pero este, impertérrito, con la mirada a veces fija al frente, a veces baja, continuó avanzando con la multitud.

Algunas iglesias comenzaron a tocar sus campanas y, por un momento, poco antes de llegar a su destino, se sintió como en la Pascua, en pleno Domingo de Resurrección. Casi esperaba ver a sus amigas convertidas en disciplinantes y a ella, ataviada como un canónigo, lista para guiarlas hasta la catedral.

En la plaza de San Lázaro, los atajos de leña aguardaban. Cuando al fin llegaron, las quince fueron conducidas una a una hasta sus respectivos lugares.

A lo lejos, las montañas aguardaban silenciosas, mas allí el griterío y la profusión de personas era



Helena Neme: *Cucharita*

insuportable. Chata escuchó cómo los supremos del tribunal leyeron en voz alta las sentencias ante una multitud poco atenta a los discursos. A ellas no se les permitieron palabras finales. Una vez que los dignatarios guardaron silencio, se procedió a encender la leña.

Allí, entre la multitud atiborrada, frente al horror de la muerte por fuego, Chata quiso retroceder, pero no pudo. Miró a su alrededor en busca de una salida y descubrió al Sargento a su lado. Firme, dispuesto a no cerrar los ojos. Ella, en cambio, sí lo hizo y bajó la cabeza, confundida, aterrada. De pronto,

un dedo rozó su mano y se enganchó en los suyos. Era el calor que necesitaba, la misiva de que no estaba sola. El Sargento, arriesgándose a ser visto, le mandaba una señal de su presencia. No abrió los ojos, pero escuchó los gritos, tuvo miedo, pero también la convicción, muy en el fondo, de que al menos por ahora no irían tras ella. **LPyH**

**Héctor Justino Hernández** (Córdoba, Ver., 1993) es autor de *Dimorfismo* (2019), *La máscara de Miguel* (2021) y *La isla que nos llama* (2021).

# SEXO y espiritualidad en la novelística de José Ricardo Chaves

Sergio Coto-Rivel

## Introducción

La obra del escritor costarricense radicado en México José Ricardo Chaves (1958) nos proporciona un material sumamente importante tanto desde la escritura literaria como desde el estudio crítico del desarrollo e impacto del pensamiento teosófico en los escritores latinoamericanos. Sus novelas presentan una cantidad considerable de elementos místico-esotéricos de maneras más o a veces menos veladas y que dirigen al lector por medio de una serie de pistas y de símbolos de riqueza intertextual. Muchos de estos símbolos constituyen verdaderas claves de lectura de los textos en cuestión, llevándolos a dimensiones más allá del realismo que puedan aparentar en algunos casos.

El trabajo de Chaves presenta justamente un doble interés, ya que los estudios teóricos del crítico nutren igualmente las temáticas ampliamente desarrolladas en su trabajo literario, lo cual nos permite realizar una lectura desde diferentes perspectivas de y con su obra. Esto lo podemos ver de forma particular en sus estudios dedicados a la litera-

tura fantástica del siglo XIX y su posterior relación con la influencia de los escritos de Madame Blavatsky y con otros textos teosóficos. Así entonces, y de manera general, podemos identificar en la obra novelesca de Chaves dos grandes temas que se encuentran íntimamente relacionados o que se manifiestan en muchos casos uno en función del otro; se trata precisamente de una doble iniciación o formación del personaje desde la sexualidad y desde la espiritualidad.

## Teosofía y sexualidad

Las relaciones entre el surgimiento de discursos esotéricos contemporáneos durante la segunda mitad del siglo XIX, particularmente el caso de la Sociedad Teosófica, con movimientos de reivindicación de género no son meramente azarosas. El hecho de que veamos en los textos de Chaves una vinculación directa entre reivindicación de subjetividades homosexuales y acercamiento a elementos místicos y ocultos hace referencia inevitablemente a la historia misma de la Sociedad Teosófica y sus múltiples acerca-

mientos al estudio de la espiritualidad oriental. Las relaciones entre teosofía y sexualidad revelan una historia compleja de vínculos entre espiritualidad y sexualidad que toman distintos rumbos en las diferentes ramas de la Sociedad y en su evolución.

De acuerdo con Joy Dixon (1997) en un estudio sobre sexología, sexualidad oculta y subjetividad en la Sociedad Teosófica, no solo los discursos científicos y psicológicos tuvieron un impacto considerable en la configuración de nuevas identidades de género, sino que también las creencias místicas de ciertos grupos fueron determinantes en el reposicionamiento o surgimiento de identidades homosexuales. No podemos presentar a la Sociedad Teosófica en sus inicios o bajo la dirección de Annie Besant como una organización que promoviera conductas homosexuales de manera abierta (lo vemos en la condena explícita que hacen durante el juicio de Oscar Wilde), sino que, dentro de sus preceptos, podemos identificar una manera distinta de pensar las relaciones de género en las que se evidencia la artificialidad de la diferencia y la necesidad que tendría el alma de reencarnar en cuerpos tanto masculinos como femeninos para alcanzar un mayor nivel de sabiduría. Es necesario señalar que desde sus inicios la Sociedad Teosófica representó un espacio privilegiado en el que las mujeres podían desarrollar no solamente su curiosidad espiritual, sino también un trabajo activo dentro de su estructura.

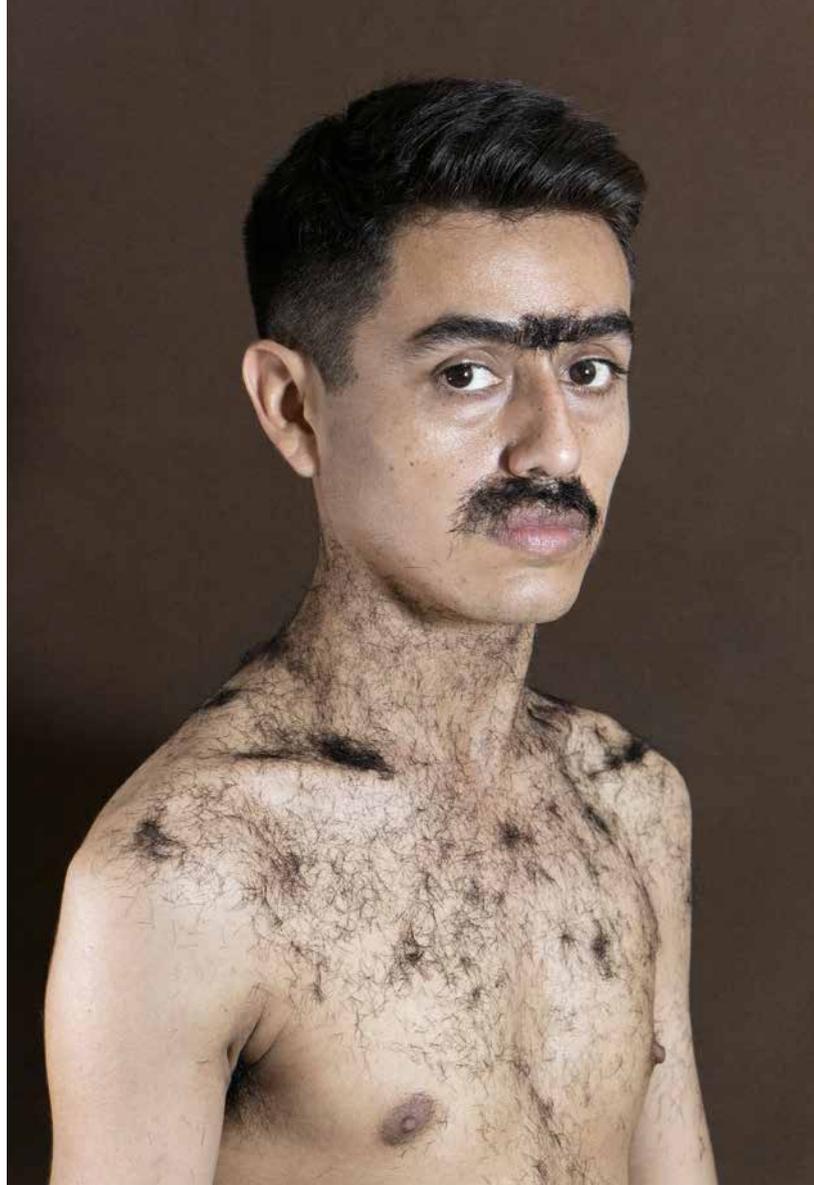
## El ciclo josefino y las iniciaciones eróticas

En su novela *Faustófeles* (2009), Chaves agrega un *post-scriptum* en donde desarrolla algunas claves esenciales de la que él mis-

mo llama su trilogía josefina, es decir las tres novelas que sitúan su espacio geográfico en la capital costarricense. Esta ubicación es caracterizada de manera sumamente diferente en dichos relatos, debido, en especial, a una variación en el nivel de referencialidad de estos. El primer caso lo encontramos en *Los susurros de Perseo* (1993), en la medida en que el espacio urbano puede ser identificado por el lector a pesar de que no se encuentran referencias claramente definidas sobre los lugares descritos; así entonces, San José es aquí más una ciudad sugerida y difusa. Por otro lado, tanto *Paisaje con tumbas pintadas en rosa* (1998) como *Faustófeles* sitúan el espacio narrado de manera mucho más clara, lo cual permite a sus personajes un recorrido constante y determinado, especialmente en un sector de la ciudad de San José.

Ahora bien, al acercarse a la estructura narrativa y sus personajes, vemos que son precisamente los tópicos de la novela de formación de personaje o incluso del rito/relato iniciático los que organizan el relato en las tres novelas. Este hecho es sumamente significativo, ya que pone de relieve un elemento esencial: el pasaje hacia la edad adulta y por ende los discursos asociados a la masculinidad y a la hombría.

Un hecho particular, sin embargo, es que este proceso de aprendizaje y exploración de la sexualidad implica en las novelas de Chaves no solo un descubrimiento del homoerotismo, sino también la entrada en un mundo de símbolos y elementos mágicos, esotéricos o premonitorios para sus personajes. En este caso, la exploración del deseo se presenta íntimamente ligada a una espiritualidad diferente de la tradición católica imperante en el país, lo cual incluye una diferencia más o en ciertos casos una marginalidad



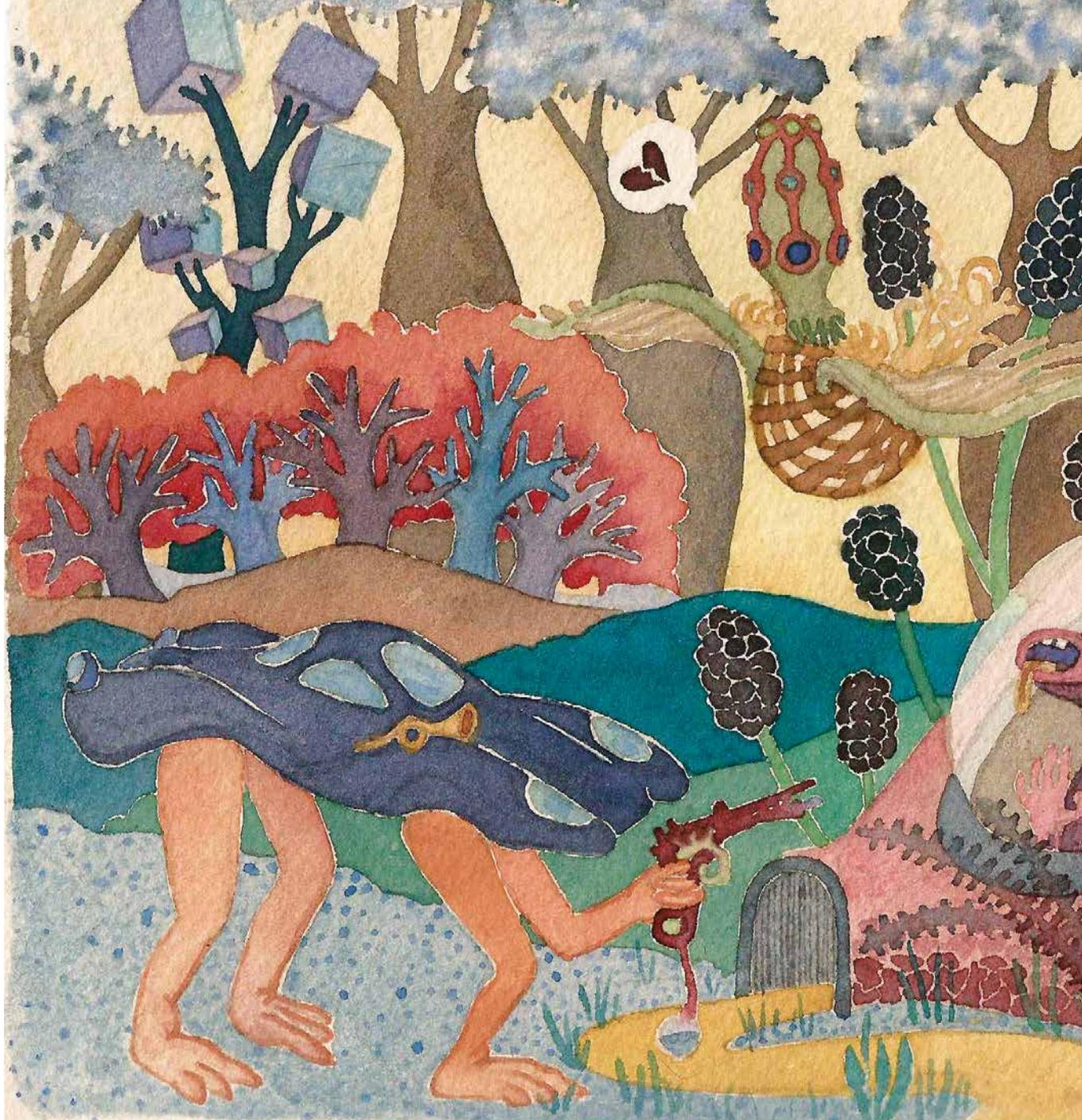
Luis Enrique Pérez: Sin título

que se agrega a la de la sexualidad. La formación del adolescente hacia la etapa adulta implica una demostración por medio de toda una cantidad de elementos simbólicos de las características ligadas a la masculinidad tradicional imperante en el contexto en el que se desarrolla la historia.

Un ejemplo claro de este sistema lo encontramos en Luciano, protagonista de *Los susurros de Perseo*, joven que asiste a un colegio católico de la capital y que se encuentra en un momento de transición esencial. A pesar de que Luciano no participa directamente de la vida religiosa de su colegio, la historia narrada se encuentra

llena de simbolismos tomados de tradiciones míticas diferentes que dejan percibir un trasfondo esotérico fuerte en el estilo narrativo. Es el caso del simbolismo mítico de Perseo, el cual se muestra como una fuente de excitación y al mismo tiempo de descubrimiento para el joven protagonista: “En una ocasión el contemplar el Perseo de Cellini le brindó una extraña excitación, en que al encanto que ejercía la belleza del cuerpo del héroe, se añadía el hechizo de la cabeza autónoma, escurriente, de la mujer monstruosa” (2008, 44).

En este caso el mito de Perseo, así como el horror producido por la cabeza de Medusa, se reducen



Antílope: Auxilio

a su representación artística en la escultura de Cellini, en la que los rasgos viriles son privilegiados ante la representación monstruosa de lo femenino. La imagen del héroe griego lleva entonces al protagonista hacia el placer sexual al observar sus músculos finamente trabajados por el escultor y también, y más importante aún, hacia el recuerdo de un evento ocurrido en la infancia, en el que la ob-

servación de su hermano mayor le produce la misma sensación que culmina en un orgasmo.

Es interesante notar que a lo largo de la novela el narrador introduce constantemente una visión y una cantidad de descripciones que podríamos calificar de esotéricas en la medida en que es especialmente en este nivel donde las explicaciones y las simbologías místicas entran en juego. Las referencias a la

masonería, a la teosofía, a círculos místicos o a interpretaciones simbólicas y mitológicas son constantemente sugeridas por esta voz que organiza el relato. De esta manera vemos intervenir en distintas ocasiones las imágenes relacionadas con Perseo y la comparación con un descubrimiento homoerótico en el personaje y, al mismo tiempo, con el hecho de alcanzar una etapa de su formación.



Un ejemplo bastante diferente pero también rico en su elaboración de un trasfondo místico lo encontramos en la segunda novela del ciclo. Las referencias que podemos encontrar son mucho más veladas y escasas en *Paisaje con tumbas pintadas en rosa*, segunda novela de Chaves; sin embargo, se encuentran presentes y cargadas de un sentido fuerte dentro del relato. Al igual que en la primera novela, encontramos

una estructura organizada a partir de la formación del personaje en el descubrimiento de una sexualidad diferente, con la particularidad de que se trata del contexto específico de los años ochenta y la llegada del sida a Costa Rica.

En este caso, Óscar, joven universitario, explora su sexualidad y la camaradería dentro de una comunidad altamente marginada. La primera de estas referencias requiere un cierto conocimiento de la historia literaria costarricense, ya que alude al poeta Roberto Brenes Mesén, teósofo reconocido, quien desarrolla en su poesía un misticismo inspirado en su experiencia teosófica. El protagonista evoca su poesía y recuerda algunos de sus versos, los cuales llegan como elementos proféticos dentro del relato. El poema de Brenes Mesén anticipa los eventos posteriores que se identifican con la “plaga misteriosa” que comienza a azotar a la comunidad gay de manera particular. El poema es entonces en su reelaboración una de las primeras advertencias o anuncios de la muerte. Más adelante el protagonista tiene una experiencia místico-erótica la cual revela igualmente la tragedia que se avecina, pero de una manera mucho más intensa. En este caso es aún más claro el vínculo directo entre homoerotismo y misticismo, por medio de la ingesta de hongos en la montaña: “Óscar sintió el impulso de extender su mano y arrancar el falo dorado. Así lo hizo. Su mano tembló ante el contacto con la textura vegetal. Al verlo sobre el fondo blanco de su palma, Óscar pensó en un pene desprendido de su base, en un falo erecto pese a estar separado del cuerpo (96)”.

La experiencia con los hongos se presenta como un evento esencial dentro de la diégesis de la novela, ya que marca el momento en el que los contagios aumentan, así

como el miedo de la población y los actos discriminatorios. Óscar tiene entonces una visión de un coloso de humo que come hombres; el protagonista se reconoce en cada uno de ellos, lo cual le produce una sensación de horror. Esta visión no podría ser leída simplemente como un efecto delirante de los hongos alucinógenos, sino –y siguiendo de esta manera las pistas esotéricas de la narrativa de Chaves– como un elemento más del sistema de símbolos esotéricos de su obra, en este caso el símbolo inicia con el erotismo entre el hombre y la tierra –hongos como penes–, el cual da paso a la visión del horror de forma posterior.

A pesar de que *Paisaje con tumbas...* puede ser caracterizada como la menos mística de las novelas o al menos de manera directa, es la que se ocupa –de una forma nueva en la literatura costarricense– de la cuestión gay y en particular del contexto de los años ochenta. En esta, la formación del personaje y su iniciación pasa por la necesidad de sobrevivencia ante la plaga, representada en la visión del protagonista como un gran coloso de humo que se propaga.

En la última parte de esta trilogía, con *Faustófeles*, encontramos nuevamente la estructura de novela de formación de personaje adolescente desde una perspectiva ahora mucho más mística, o al menos que utiliza de manera más abierta las referencias ocultistas. Fausto, protagonista del relato, vive con sus tías en Tibás y es especialmente una de ellas quien lo inicia en el estudio y las prácticas teosóficas. Su formación intelectual pasa inevitablemente por los textos de Madame Blavatsky y las discusiones y reflexiones desarrolladas en la sede josefina de la Sociedad. De esta manera, Chaves recrea en el contexto costarricense el mito de Fausto, uno que crece

dentro de las enseñanzas teosóficas y que se interesa ampliamente en sus principales maestros y mensajes. El Fausto josefino de Chaves funciona igualmente para retomar toda una historia cultural de la Sociedad Teosófica en Costa Rica, que tuvo un papel esencial en la vida política y artística del país; se habla entonces de sus principales adeptos como Brenes Mesén, entre otros.

A lo largo de la novela asistimos a la formación de Fausto Chavarría esencialmente en dos niveles, por un lado la experiencia amorosa y sexual y, por otro, la acumulación de saberes en el ámbito de la Teosofía. Es además interesante destacar que este segundo nivel, más espiritual, implica también un recorrido histórico detallado de la historia de la Sociedad Teosófica en Costa Rica, sus miembros principales, los escritores, artistas y políticos relacionados con ella y especialmente la evocación constante de este pasado prestigioso, “verdadera retahíla necronomicon de hombres y mujeres ya idos del San José tinoquista de 1917” (2009, 38).

La sucesión de símbolos esotéricos, referencias a la literatura gótica, a personajes históricos teosóficos y espiritistas, así como a la historia de esta parte del esoterismo occidental, hacen que la novela en general y su protagonista en particular puedan ser leídos como un conjunto variado de claves y símbolos que forman parte de una tradición mística, o como lo llama el narrador en la cita anterior: “el aire espeso de la tradición ocultista”; incluso la ciudad de San José se llena de estas referencias en su espacio y en su fauna urbana.

*Faustófeles*, a pesar de ser la novela más cargada de un contexto histórico e ideológico relacionado con la teosofía, es también la que deja

más de lado la cuestión homosexual, ya que esta es solamente mencionada en un hecho ocurrido en el colegio de Fausto: el suicidio de un compañero de clase que era gay. La formación del personaje de Fausto se da en cierta manera fuera de la norma por medio del aprendizaje junto a una mujer mayor, relación en la cual se hace constantemente referencia a las ideas de reencarnación vehiculadas en la teosofía y la necesidad del alma de aprender diferentes experiencias en los cuerpos masculinos o femeninos. *Faustófeles* se encarga también de poner en el centro una alteridad espiritual costarricense, más allá de la tradición católica e incluso evangélica que ha cobrado tanta importancia recientemente, y es precisamente esta característica la que sobresale en la novelística de Chaves a partir de un reposicionamiento del otro. Podemos ver entonces, claramente, una alteridad esotérica como vía del conocimiento para los personajes en los diferentes relatos, así como en muchos casos la alteridad sexual como una manera de reconocimiento de la subjetividad.

## Conclusiones

En este breve recorrido por la novelística de Chaves, la dimensión esotérica relacionada con una sensibilidad homosexual se hace presente de manera constante en diferentes niveles de la narración, tanto en sus personajes como en las situaciones y contextos descritos o la diversidad de símbolos que aparecen en los textos. Esto lo constatamos de diferentes maneras en la trilogía josefina, donde la formación del personaje, el descubrimiento de la sexualidad y el despertar espiritual se conjugan como parte de una formación hacia la edad adulta. Podemos recordar la propuesta que encontramos en

*Los susurros de Perseo* con respecto a la novela como género vista por el personaje de Bruria, quien considera que novelar es no-velar, como una manera de “descorrer el velo, descubrir, develar” (2008, 224); así entonces, la lectura debe realizar ese descubrimiento en el texto por medio de claves y símbolos y su interpretación. La acción de develar incluye también y de manera particular la dimensión sexual y especialmente homosexual en las novelas de Chaves, la cual no necesariamente se da desde una perspectiva realista, sino que incluye constantemente aperturas a su dimensión esotérica que presenta la relación con distintos planos o la transformación del ser. **LPyH**

## REFERENCIAS

- Chaves, José Ricardo. 2008 [1993]. *Los susurros de Perseo*. San José: Uruk.
- 1998. *Paisaje con tumbas pintadas en rosa*. Heredia: EUNA.
- 2009. *Faustófeles*. San José: Uruk.
- 2013. *México heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y principios del siglo XX*. México: Bonilla Artigas.
- Dixon, Joy. 1997. “Sexology and the Occult: Sexuality and Subjectivity in Theosophy’s New Age”, *Journal of the History of Sexuality* 7 (3): 409-433.
- 2001. *Divine Feminine: Theosophy and Feminism in England*. London: The Johns Hopkins University Press.

**Sergio Coto-Rivel** es doctor en Estudios Iberoamericanos por la Universidad Bordeaux-Montaigne y miembro del laboratorio de investigación CRINI. Actualmente es profesor catedrático de literatura latinoamericana en la Universidad de Nantes, Francia, y trabaja sobre estudios culturales centroamericanos, género y masculinidades.

# POEMAS

## Mariana Saynes

### EN LO OSCURO

Párvula y ciega  
me asomo cautelosa  
por tu entrepierna

### CONFESIÓN

Desde que te conozco  
le he dicho a la oscuridad  
que haga un hueco para la luz.  
Un ave me ha dicho que es tiempo  
de volar papalotes en el cielo  
como hacíamos antes con los abuelos.

Desde que te conozco  
he abierto las puertas de esta casa  
y he dejado salir multitud de pájaros  
que aletean tu nombre, Sirena,  
en el aire.

### MENSAJE QUE TE LLEGARÁ AL ATERRIZAR

Ojalá que la emoción del despegue  
haga que tu cuerpo recuerde  
el tiempo que estuvieron nuestras pieles juntas.  
Que las nubes, allá arriba, te cuenten  
de la vez que nos vieron abrazándonos  
a escondidas del mundo  
y algo sonrió en el universo.  
Que las estrellas, más cerca de ti,  
te digan lo que sienten mis ojos  
cuando te ven llegar a lo lejos  
y que cuando llegues a tu destino,  
al salir del aeropuerto,  
te reciba el viento  
para darte el beso que te mandé  
mientras cerraba mi ventana.

**Mariana Saynes** es originaria de Juchitán, Oaxaca. Licenciada en Lengua y Literatura Hispanoamericanas (UNACH), se ha desempeñado como gestora cultural, tallerista, artista vocal y escritora. Es cofundadora y coordinadora del Encuentro de Mujeres Poetas en el Istmo de Tehuantepec.

# EL ANIMAL ÍNTIMO: bios y transmasculinidad en tres POETAS PUERTORRIQUEÑOS

Gaddiel F. Ruiz Rivera

Para Gabriel Giorgi, la forma de lo animal se pierde junto a la del sujeto, en un espacio indeterminado de la especie (2014). Es una estrategia para los cuerpos irreconocibles, potencias corporales que cuestionan la paradoja entre tener lugar en el mundo y que el mundo les permita tenerlo.

...no sabes / que tengo un corazón de tigre en cada mano / una bestia rojiza / que morderá tu nombre.

NORGE ESPINOSA, "Burning bright"

El cuerpo cuir en la literatura como límite social de lo humano reconfigura sus signos para dialogar con las biopolíticas: aquellos patrones institucionales que le permiten o impiden vivir y morir. En estas exploraciones, los signos en torno al cuerpo se transfiguran con otros campos semánticos: lo animal, por ejemplo. El límite del significado de la especie se desfigura y crea una nueva figura en la literatura sobre la intimidad y, por consiguiente, sobre el sentido del mundo. En su libro *De la animalidad*

*no hay salida* (2011), Mara Negrón propuso la animalidad como una metáfora que altera la obra literaria desde el lenguaje, cuando este no basta para las construcciones de género y sexualidad fuera de los espacios comunes (21). Observemos cómo Negrón describe la metáfora animal en Franz Kafka a partir de algunas de sus obras, como *La metamorfosis* e "Informe para una Academia":

La animalidad no es el lugar de una libertad pura con sentido en Kafka. No es el lugar de la pureza. No se opone en su obra un espacio de sentido, el de la libertad, a un espacio sin sentido, el del servilismo humano. Ciertamente, en Kafka se está en un lugar de donde se pretende salir sin lograrlo: de la ley (2011, 37).

Esta ley es metonimia del Estado como productor de biopolíticas en torno a las formas cuir, que, en el afán del poder hegemónico de higienizar el signo de la especie, resultan formas extrañas a lo humano o a lo que ese Estado espera de la especie humana con base en los constructos de género.

Para Gabriel Giorgi, la forma de lo animal se pierde junto a la del sujeto, en un espacio indeterminado de la especie (2014). Es una estrategia para los cuerpos irreconocibles, potencias corporales que cuestionan la paradoja entre tener lugar en el mundo y que el mundo les permita tenerlo. Al contar la experiencia cuir y vital de ese cuerpo sin lugar, también se abre el camino para hablar de bioprocesos desde la metáfora. La figuración de lo animal trastoca el binarismo en torno a naturaleza/cultura y animal/humano a una nueva configuración. El resultado estético es una obra que problematiza "lo normal" desde el cuerpo como intimidad o extrañeza para la identidad de quien lo encarna.

En las letras hispanoamericanas, contamos con ejemplos en verso y en prosa: la metáfora del acuarismo en *Salón de belleza* (1994), de Mario Bellatin; la transmogrificación animal que narra el personaje Molina a Valentín en *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig; el sujeto deshecho y desalado en el poema "Vestido de novia", de Norge Espinosa del 1989; el sacrificio del niño-pato en *La patografía* (1998), de Ángel Lozada; la figuración del lagarto en los versos de Moisés Agosto Rosario, en *Inmunología poética* (2010); o la maternidad lésbica migrante por medio de las tortugas en *Caparazones* (2011), de Yolanda Arroyo Pizarro.

En esta lectura, analizo la estética de lo animal en poemas de tres escritores boricuas de experiencia transmasculina: Raquel

Salas Rivera, Pó Rodil y Kelly Daniel Díaz. En esta muestra de poemas denoto el vínculo de la metáfora animal con la reflexión sobre vivir/morir, un salto a dar del signo en la experiencia transmasculina que habla desde el cuerpo, desplazando la autobiografía por una reflexión más contundente sobre el sistema cultural que impuso las epistemes de género y contra los que estos poetas se pronuncian.

## La transmogrificación animal: dos poemas de Raquel Salas Rivera

La palabra *transmogrificación* significa transformación a una forma alterna o extraña, a otra sustancia semántica desde el cuerpo en el caso literario. Observemos el siguiente fragmento del poema “buchipluma”, de Raquel Salas Rivera: “si te pones ancha es porque te elevas al suelo / tus plumas ahora gruesas como si las sudaras por el pecho / gritamos como bronca tu machiplumeo” (2018, 22). El poeta titula el texto con un término que, en la cultura popular puertorriqueña, se refiere a un hombre que incumple su palabra, por lo tanto, al que se le cuestiona la masculinidad señalándole desde el vocativo como un ave incorporea que es solo buche (voz) y pluma (imagen/fachada), justamente dos palabras que se vuelcan en la poesía. Lo animal abre la metáfora, ensanchando el pecho del sujeto volador amado de cuya voz en grito obtenemos una nueva identidad: machiplumeo.

*Butch* o su hispanización, bucha, es comúnmente usado en Puerto Rico para referirse en forma despectiva tanto a las lesbianas como a los hombres trans. El poema troca “buchi” por “machi” y, con esto, carga un significado

de reafirmación de la masculinidad del sujeto amado. Aleja el signo de “butch” o “buchu” por “macho”, con el que se reafirma la masculinidad. La intimidad atraviesa esta reafirmación de la identidad sexual en un erotismo audaz que figura al amado como un gallino “ciclístico” de “chalecos y corbatas”. Con la figuración animal, Salas Rivera transfigura el lenguaje en un espacio para apropiarse y cuestionar significados culturales profundos que desde el acto de nombrar ya no excluye, sino que abraza al sujeto cuir que evoca. Este poema pertenece a *elegía* (2018), un libro duelo que rinde homenaje a Iván Trinidad Cotto y a las personas que murieron en la masacre de Pulse el 12 de junio de 2016, donde 23 boricuas fallecieron.

El poema “notas sobre las temporadas”, de Salas Rivera, pertenece a la primera parte del tríptico *x/ex/exis* (2020), libro cuya dedicatoria lee así: “para los leones del zoológico de mayagüez que esperan la transmogrificación en cautiverio”. En este poema el sujeto lírico deviene prosaico y comparte al lector una carta a dichos leones:

sé que en estos momentos son leones y llevan mucho tiempo en el calor, pero cuando sean culebras, no habrá verja que los contenga. tendrán que ponerlos en una jaula de cristal. a esta jaula le llaman pecera. decorarán la jaula con piedras. ya no podrán rugir. pero, tranquilos, que cuando sean arañas, podrán salir de la pecera. subirán hasta el techo. quizás les tome varias semanas encontrar la ventana, pero en el ínterin, comerán mosquitos, pues estos abundan (2).

La institución devenida prisión del ser y del cuerpo reconstituye nuevas formas minerales –jaula,

cristal, pecera, piedra–, para un ambiente contenido donde sobrevivir parece imposible sin devenir una nueva forma y, a su vez, devenir una nueva forma parece imposible sin sobrevivir largo tiempo en tales condiciones. El sujeto lírico exclama saber “lo que es esperar la transmogrificación en cautiverio”. En la enumeración final del poema, la experiencia del cambio y el cautiverio del león y el sujeto lírico se funden:

Fuera de la pecera, hay un cuarto. fuera del cuarto, hay un zoológico. fuera del zoológico, hay un pueblo natal. fuera del pueblo natal, hay una colonia. fuera de la colonia, hay un imperio. fuera del imperio vive el rey de las temporadas. Si matas el rey, matas el juego (2020, 2).

Esta gradación del espacio deviene mapa para revelarse irreverente al juego del rey de las temporadas que supera al del imperio. Viendo la colonia y el imperio como la relación entre Puerto Rico y Estados Unidos, el rey de las temporadas como representación del Patriarcado es una constelación cultural compleja que afecta y controla lo íntimo: el género, la especie y el espacio que el cuerpo habita.

## La amistad como lugar: tres poemas de Kelly Daniel Díaz

Tres poemas de *Ocean Park* (2019), de Kelly Daniel Díaz, vienen al tema: “De lo que nunca escribo”, “Comerío” y “Ocean Park”. El título y su portada, un sofá a la sombra de una palmera, evocan el balneario capitalino homónimo. En “De lo que nunca escribo”, el hablante lírico exclama, por medio del desplazamiento al margen, ele-

mentos a los que ya no pertenece o cuyo lugar ya no comparte:

O quizás es la sala de Juan  
 La que en estos días me protege  
 De pensar en cosas  
 A las que ya no pertenezco  
 Si leíste los libros que te regalé  
 Si mi familia algún día me va a llamar  
 Si mi padre en el más allá  
 Realmente aprobaría  
 Lo que decidí ser (25).

Esa no pertenencia desplaza al hablante, hombre trans, del reconocimiento de la Ley de la familia y del Padre, amado y ausente, y a la necesidad de entendimiento de un otro por medio de la lectura. Más adelante en este poema, la amistad se reconoce como refugio para cultivar emociones y vivir: “Casi nunca lo sabemos / pero vivirse entre amigos / también es hacer el amor” (26). Esta erotización de la amistad habla de una apertura del sujeto a compartir las emociones.

La amistad como lugar seguro para cultivar el yo se reafirma en “Ocean Park”: “La amistad verdadera es un puente / hacia una de las formas más bellas / en las que el amor existe” (34). Este poema abierto al sol y la playa, con la luz de una mañana en que “nada dolía”, evoca la sanación del hablante lírico entre pares. Avistar ballenas es en este poema tan memorable como el reconocer el camino tendido por la amistad sobre el mar insondable.

En “Comerío”, vemos una reflexión sobre la muerte animal. Su primera estrofa lee: “El perro muerto / que vi hace unos minutos / tenía la boca abierta” (29). El poema deviene duelo y reflexión que testimonia la muerte de un sujeto anónimo designado “perro muerto”. Continúa la siguiente estrofa: “A veces pienso / que al desilusionarme / soy ese perro muerto” (29). Este espejismo de muerte habla de una desilusión que puede tener distintas raíces en lo íntimo del cuerpo. El cuerpo se revela en la siguiente estrofa por medio del autorretrato de perro muerto: “Un cuerpo tirado en el campo / sonrisa del sin sabor / mientras las moscas me comen / el encanto de lo poco que alcancé” (29). La figuración en cuerpo animal muerto y abandonado es una reflexión sobre algo tan duro como morir joven, y algo tan duro como lo deseable, loggable o permisible como vida trans.

## La masculinidad rosa cuir en un poema de Pó Rodil

El poema “Cuir de extraño”, de Pó Rodil, aparece en la antología *Puerto Rico en mi corazón* (2019). En este, el

autor problematiza lo normal desde el cuerpo y cuestiona la mirada social desde el término *cuir*. El énfasis del título en lo extraño de la palabra *cuir* importa. El texto inicia de este modo:

Extraño  
 para la doña del tren,  
 para tu mamá,  
 tu papá,  
 tu ex,  
 tú, un extraño para ti,  
 solo para ti (111).

La sociedad que se enumera en estos personajes es la Ley tras el interlocutor que resalta en este poema que inicia en segunda persona. El verso final resume en un “solo” sujeto –el interlocutor– al colectivo, lo que implica que el hablante lírico no es extraño a otros. Hay un colectivo, un espacio al que acudir para transformarse:

El mundo está hecho para ser cuir,  
 Pa’ uno mirar su reflejo,  
 Decidir quién vas a ser hoy.  
 No nací mujer.  
 Nunca lo fui (111).

Ser cuir es la respuesta con que el hablante se abandera para renunciar a la imposición de género de la doña del tren, tu mamá y demás personajes. El contraste entre mirar el reflejo y decidir ser hoy afirma una ruptura con el reflejo donde ahora el reflejo es la celebración de la diferencia. La transmutación transmasculina de un animal mítico escapa del marco:

No hay miedo en sobresalir,  
 en ser.  
 No hay miedo en querer ser una pluma más en  
 [una boa,  
 Rosada.  
 Odiando mi nombre,  
 queriendo orinar de pie,  
 queriendo los tacones más altos que me pudiera  
 [poner (112).

El animal cuir lírico es un cuerpo que plantea, en los versos finales, un contraste importante: la disforia para afirmarse como hombre y su deseo de performance de género no heteronormativo, pues un hombre con tacones es el ser transfigurado en esta boa rosada con plumas.

Devenir reptil y ave trastoca la estabilidad de un signo animal, de especie conocida por una híbrida, colorida, que no teme asumir forma al escapar del marco que refleja el yo interior. La especie que se desfigura



Helena Neme: *Mano a mano*

ahora configura una nueva entidad literaria que narra bioprocesos, experiencias del yo transgénero que habla en el poema. La palabra se desdobra para volverse ya no extraño sino identidad:

Quiero llenarme de escarcha,  
Llenarme de amor,  
Llenarme de querer ser yo,  
Llenarme de hacer,  
Ser cuir,  
No un extraño (113).

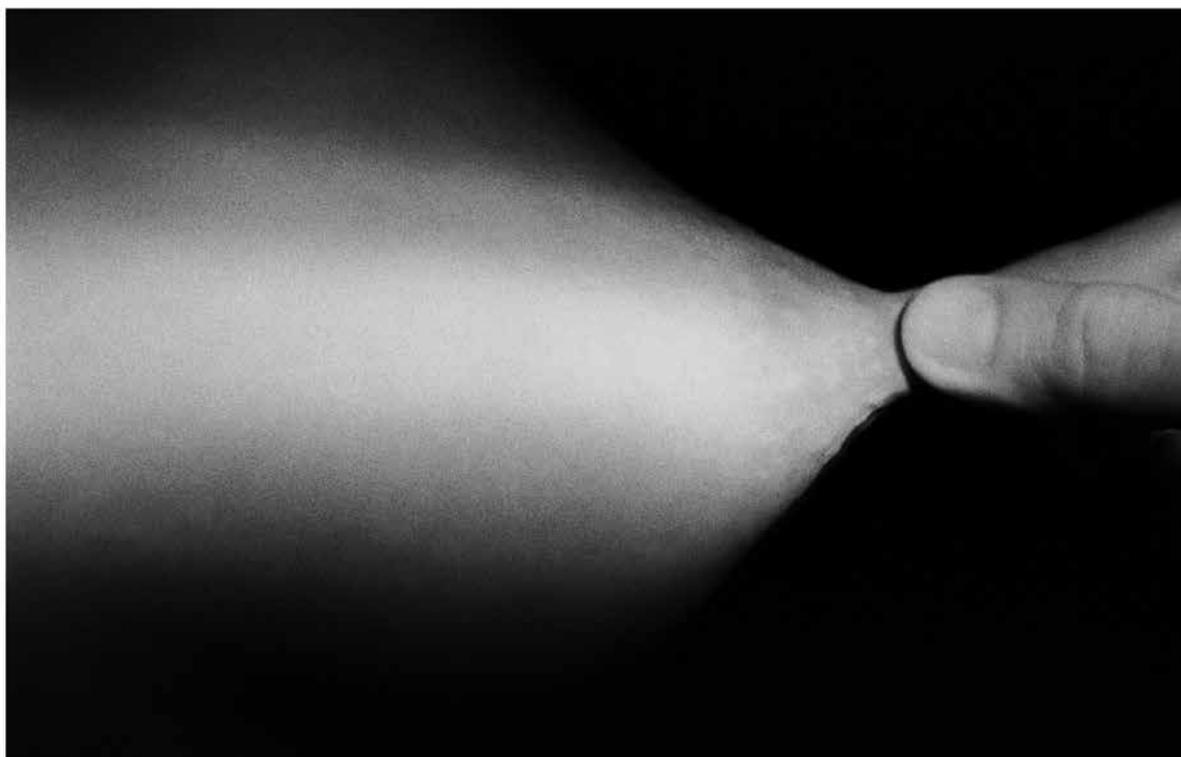
La escarcha, pluma o imagen recubre y configura el cuerpo de un hombre boa en tacones que destruye el significado de lo cuir que el título evoca. La interrogante a lo largo del poema gira en torno a su estabilidad para afirmar la identidad cuir trans masculina como una libre. También el cuerpo expone el dolor del rechazo social como visceral: “Solo soy un nombre muerto, / las tripas desilusionadas, revolcadas”. El nombre, el vocativo que identifica al hablante lírico, habla de una intimidad autobiográfica del poeta, donde la experiencia de enfrentar el nombre muerto a su vez entraña, malinterpreta y generaliza conceptos e interacciones de género que matan desde adentro al hablante lírico.

## El animal transmasculino ante el bios

La imagen de la desilusión desde las tripas del nombre muerto y la desilusión de Kelly Daniel en la metáfora de un perro muerto evocan el cautiverio al que el mundo les ha propuesto jugar, extendiendo al diálogo los versos de Salas Rivera. El rey de las temporadas, como a su vez la familia y la relación colonia-imperio, representan la Ley que deja muerto a un perro, que destripa, que fuerza a la jaula.

Como en los versos que abren esta lectura, “... un corazón de tigre en cada mano / una bestia rojiza” (Espinosa 2019, 246), el animal colectivo de estos tres poetas late contra el no lugar, reclama espacios donde el yo puede ser un cuerpo que no transmogrifica solo, que no muere al margen solo, que reconoce al otro y lo apalabra, le rinde duelo. La carta de Salas Rivera al llanto cautivo del león, además de ser una ingeniosa contraposición de espacios-palabras, comparte una metaforización del proceso de transicionar a un cuerpo más hombre que empatiza con el animal, al que la cultura le otorga una representación masculina de Poder que contrasta con su manifestación cautiva.

Una vez que se cree vencido el juego, aún late la posibilidad de estar al borde de la muerte cualquier



Helena Neme: *Dolor o placer*

día, de enfrentar la muerte del yo, reconstituirlo y, en este caso, apalabrarlo en lo animal o desde el bios. En los tres poetas, la disposición del verso libre es diversa. El verso libre de Salas Rivera se alarga en imágenes independientes en las que resemantiza términos culturales que el poeta apropia y devuelve a la cultura con nuevas connotaciones y también puede ser prosaico/epistolar. Es distinto a la estructura sintáctica encajada en versos cortos de los poemas de Díaz, donde el tono conversacional escinde el verso en imágenes cotidianas que invocan el recuerdo por medio del poema. Con una disposición versal distinta, en el poema de Rodil incluso ocurren repeticiones de verso e intervenciones gráficas como la siguiente: “la vida///// Queer///// alternativa a extraño” (2019, 112). El desplazamiento del verso corto de Rodil

en voz de tercera persona muestra en el poema un efecto performativo si interpretamos la disposición del verso como una guía dramática de su lectura.

Sin ánimos de concluir nada, celebro más que todo la presencia creciente de voces trans masculinas en Puerto Rico, pues su publicación rompe el cerco y ayuda a vencer el juego de la exclusión. Permite lugares de encuentro y reflexión que brinden a su vez la seguridad del amor y la amistad aun en la ausencia. **LPyH**

#### REFERENCIAS

- Díaz, Kelly Daniel. 2019. *Ocean Park*. San Juan: La impresora.
- Espinosa, Norge. 2019. “Burning bright”. En *Las piedras clamarán. Poesía cubana contemporánea de temas LGTB+*, editado por Jesús J. Barquet y Virgilio López Lemus, 246-247. Holguín: La Luz.

Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Negrón, Mara. 2011. *De la animalidad no hay salida*. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico.

Rodil, Pó. 2019. “Cuir de extraño”. En *Puerto Rico en mi corazón*, editado por Carina del Valle Schorske, Ricardo Maldonado, Erica Mena y Raquel Salas Rivera, 111-113. Providence: Anomalous Press.

Salas Rivera, Raquel. 2018. *elegía/elegy*. Boston: Anomalous Press.

— 2020. *x/ex/exis*. Arizona: Bilingual Press/Editorial Bilingüe.

**Gaddiel F. Ruiz Rivera** tiene una maestría en Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico. Es poeta, editor y crítico; actualmente redacta columnas sobre *cannabis* medicinal para *Revista Crónicas* y realiza por cuenta propia investigaciones literarias.

# POEMAS

## Daniel Nizcub Vásquez Cerero

### RENACER

Morí antes de saberte cerca,  
limpié mis manos con agua de la pila  
allá en aquel lejano cerro.

Partí con las flores que se llevó el río,  
observé mi reflejo sobre el agua  
y mi cuerpo fue tallado con piedras.

Mis pulmones se llenaron de otro viento,  
humo de copal,  
sangre seca de los árboles del monte.

Todo para enterrar mis manos  
y sembrarme en tierra nueva.  
Soy de otra carne,  
mi sangre es río recién nacido  
al pie del “Mogote Nube”.

Llámame por mi nombre  
y golpea la boca del cántaro,  
te pertenezco.

De no ser así,  
te entrego a mi nahual desconocido,  
mátalo o cúralo a tu manera,  
úntale hierbas,  
arrójalo a la laguna y llámalo a renacer,  
soy de fuego.

### SANACIÓN

A veces tengo nostalgia de tardes de lluvia,  
las de ahora y las sin tiempo.

Entonces tomo mis huesos rotos  
como flautas  
y suenan melodías que desconozco,  
pero florecen  
retumbando en mi pecho.

Este es mi valle deshabitado,  
repleto de pliegues desconocidos  
y tan sediento de ríos que fluyan libres  
del cielo a la tierra.

**Daniel Nizcub Vásquez Cerero** (1984) nació como migrante oaxaqueño en la CDMX. Es un hombre trans de corazón zapoteco y alma mixteca. Autor de *Poesía en Transición* (2017); incluido en: *Como si estrechara tu cuerpo. Poetas nacidos de 1970 a 1989* (2019).



**ESTADO Y SOCIEDAD**

## El concepto queer

En términos generales, la palabra *queer* en la cultura anglosajona significa: “extraño, anodino, anormal” y fue utilizada a principios del siglo xx para describir de forma despectiva a los comportamientos homosexuales de la época, siendo adoptada para distinguir a los diferentes, principalmente a los considerados como “afeminados”. La palabra deriva del alemán *quer* y significa “torcido, desviado”, haciendo referencia a las personas y grupos que por su identidad sexual fueron marginados y cuestionados por las estructuras discursivas de la heteronormatividad,<sup>1</sup> al no ser considerados como “normales” (Kosofsky 1998).

Cabe precisar que la palabra presenta varias acepciones: como sustantivo, significa “maricón”, “homosexual”, “gay”; por otro lado ha sido utilizada para designar la falta de decoro y la anomalía de las orientaciones lesbianas y homosexuales. Como verbo, el transitivo *queer* expresa el concepto de “desestabilizar”, “perturbar”, “jorobar”, y se apoya en la posibilidad de desestabilizar normas aparentemente fijas. Como adjetivo, significa “raro”, “torcido”, “extraño”.

De acuerdo con López (2008), en la década de 1920 el término era utilizado de forma habitual para describir prácticas homosexuales y se posicionó al interior de estas comunidades como una forma alternativa de autodefinición hasta la aparición de la categoría *gay*, utilizada a partir de la Segunda Guerra Mundial, adquiriendo todo tipo de connotaciones peyorativas por medio de las cuales se pretendía distinguir a los “normales” de las “locas”. Durante la década de los ochenta cobró mayor significado y fuerza, convir-

# TEORÍA QUEER: una aproximación

Carlos Alberto Leal Reyes

tiéndose en un referente cultural asociado a movimientos sociales y políticos de reivindicación.

A partir del impulso político propiciado por la cada vez mayor presencia y participación de los movimientos de “liberación homosexual”, la palabra *queer* adquirió una resignificación a finales de la década mencionada, cuando se revierte su carácter peyorativo, estableciendo una formulación a través de la cual se responde críticamente a la “cultura gay” de la época, que excluía expresiones fuera del régimen normativo desarrollado por los esquemas homonormativos (prostitutas, personas enfermas de VIH, pobres). En ese sentido, lo queer considera que conceptos como nación, raza o clase social generan las condiciones de reproducción de una realidad sociopolítica en las que la heterosexualidad se mantiene como un elemento cuasi originario en el que no pueden ubicarse alternativas más allá de la “norma” asumida como universal e incuestionable (Sierra 2009).

Este proceso de resignificación y reapropiación de la injuria viene a significar un rechazo a las identidades del denominado colectivo “lésbico-gay”, así como a sus derivas precarizantes, al intentar disolver las fronteras a fin de que

las identidades y su multiplicidad encuentren su lugar en un movimiento que cuestiona las normas sexuales, culturales y sociales.<sup>2</sup> Es así como el concepto en su complejidad es utilizado como recurso intelectual promovido por diversos círculos de resistencia social, a partir de los cuales se cuestiona el orden sexual como un dispositivo reproductor de la desigualdad, desarrollando una alternativa viable a las dinámicas heteronormativas dominantes amparadas en categorías binarias y mutuamente excluyentes tales como: hombre/mujer y heterosexual/homosexual. A nivel conceptual, esas categorías generan un efecto de aparente estabilidad identitaria que reproduce un modelo hegemónico y excluyente de las “minorías” rechazadas, las cuales reclaman una representación política y discursiva centrada en una transformación de los márgenes opresores del género, entendidos como construcción social a través de una reflexión crítica en torno a las convenciones establecidas sobre la subjetividad y sus implicaciones en la percepción de la realidad (Sierra 2009).

## Lo queer como teoría

La “versión oficial” sobre el uso teórico de lo queer se remite al

< Johnnie C'alladhan: *Redrum (Memories of false achievements)*

## Desde una dimensión epistemológica, analiza simultáneamente discursos y relaciones de poder que crean, mantienen y refuerzan discriminaciones ante la diferencia de género y sexualidad.

año 1991, cuando Teresa de Lauretis publica su emblemático artículo “Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities”, en la revista *Differences*, para tratar de explicar de forma sistemática la compleja discusión en torno a las dinámicas de la sexualidad, más allá de los paradigmas aparentemente estáticos y disponibles en el marco heteronormativo. Su propuesta era traducir los posibles atributos políticos de transgresión a la academia, a la producción de conocimiento, con ponencias, seminarios, libros y artículos que proclamaran, mantuvieran y reprodujeran el tono de crítica que se venía aplicando en las calles, sin olvidar, por supuesto, las posibles confluencias con posturas feministas.

La autora, al cuestionar el papel de los estudios lésbico-gays y su estatus epistemológico, presentó una propuesta encaminada a desplegar una explicación con respecto a la sexualidad como un espacio identitario y político más allá de los límites de la “diferencia sexual”, partiendo de una deconstrucción del carácter heterosexista prevalente en el ámbito académico de la época. La dimensión epistemológica de lo queer desarrolla un posicionamiento crítico con respecto a los múltiples sentidos que adquiere la sexualidad como espacio de significación al considerarla:

... como una construcción social [...] que ponga de relieve los diversos grados y diferentes espacios de poder que se distribuyen en todas las categorías sexuales, incluyendo la heterosexualidad [...] derivan

en la negación de una normalidad sexual para promover la existencia de otras sexualidades a las que, en su afán de legitimación, terminan elevando a la categoría de liberadoras simplemente porque suponen una transgresión de la norma ... (López 2008, 24).

Estas posibilidades de reflexión académica sobre expresiones artísticas, políticas e intelectuales en las que la subversión de la norma se hacía presente, prepararon un campo fértil para el análisis sobre las múltiples dimensiones de representación de las identidades sexuales. Por otro lado, sus explicaciones conformaron un corpus centrado en el análisis de la multiplicidad de experiencias de las disidencias sexuales como espacios posibilitantes.

Cabe señalar que la teoría queer no es un marco conceptual o metodológico singular o sistemático, sino una colección de articulaciones intelectuales que pretende interpretar las relaciones entre sexo, género y deseo sexual, lo que marca posibilidades analíticas así como articulaciones intelectuales diversas, por lo cual sus posicionamientos parten de una lógica multi e interdisciplinaria tendiente a la comprensión de los variados significados de la sexualidad. En palabras de Spargo (2007, 15):

el término describe una diversidad de prácticas y prioridades críticas: interpretaciones de la representación del deseo por el mismo sexo en los textos literarios, en los filmes, en

la música, en las imágenes; análisis de las relaciones sociales y políticas de poder dentro de la sexualidad; críticas al sistema sexo-género; estudios sobre la identificación transexual y transgenerizada, el sadomasoquismo y otros deseos transgresores.

Desde una dimensión epistemológica, analiza simultáneamente discursos y relaciones de poder que crean, mantienen y refuerzan discriminaciones ante la diferencia de género y sexualidad. En esta vía recoge las principales posturas teóricas del posestructuralismo, el deconstruccionismo y los discursos poscoloniales y decoloniales, en los que se descentra el sujeto (sin eliminarlo) para supervisar aquel entorno que lo excede pero que lo constituye.

En otras palabras, la teoría queer realiza una crítica a la propia constitución de las subjetividades, al pensarlas como producto y efecto de numerosas estructuras, prácticas de poder y discursos. De este modo, desplaza el foco de atención de la investigación para dejar de pensar que somos un sujeto constituido de antemano y considerar, en cambio, que somos productos identitarios; la investigación se centra, entonces, en los elementos ya enunciados que producen a los sujetos, para pensar en prácticas de subversión y anticontrol.

Partiendo de este eclecticismo, los estudios queer han venido ganando adeptos desde mediados de la década de los noventa. Se trata de un campo en formación constante, cuyos perfiles son complejos y se vinculan con diversas disciplinas y campos teórico-metodológicos que tienen como intención fundamental el análisis de las zonas limítrofes de la sexualidad como marco de posibilidad de existencia.

Para la teoría queer, resulta fundamental desesencializar las



Helena Neme: *El beso*

identidades genéricas y entenderlas como un continuum que se modifica en función de esquemas políticos por medio de los cuales el poder se manifiesta de formas intermitentes, funcionales e inacabadas. No constituye un elemento estático y todas las expresiones de la sexualidad pueden ser consideradas como posibilidades.

En esta dimensión hermenéutica, no solo el género, sino también el sexo y el cuerpo son algo continuamente producido y reproducido por un conjunto de representaciones e imaginarios; en ella también es posible resignificar sus espacios simbólicos y crear nuevos sentidos que no estén sometidos a la disciplina heteronormativa ni a los imperativos derivados de las identidades congeladas propias de la matriz heterosexual y el régimen de los placeres que esta última impone, para pensar en nuevas formas de convivencia y socialidad.

En la teoría queer, las categorías binarias y descriptivas de la sexualidad se consideran socialmente construidas y todo humano puede ser leído como una significación textual, ya que los textos constituyen ejercicios de poder/conocimiento en los que se revelan relaciones de dominación dentro de un sistema de regulación históricamente situado; por ello, la deconstrucción de las categorías de normalidad y desviación puede efectuarse a través de la lectura de diversas manifestaciones y expresiones de la vida cotidiana (prácticas sexuales, estéticas, literarias, etc.).

Se trata, pues, de una dimensión hermenéutica que retoma marcos teórico-metodológicos de diversas disciplinas, a partir de ejercicios que cuestionan no solo a las dimensiones en torno a la sexualidad como constructo, sino también a la ciencia de origen positivista como explicación

unívoca de la realidad. Como una construcción disciplinar, no es homogénea ni coherente y responde a necesidades académicas concretas en las que se posicionan presupuestos sobre las formas en que puede hablarse de la disidencia sexual y responden al conjunto de agendas locales y marcos de interpretación desde donde se plantean necesidades concretas.

La falta de consenso en torno a los sentidos a partir de los cuales puede concebirse lo queer como teoría ha sido sometida en diversas ocasiones a una revisión crítica que permite pensar en sus alcances como dimensión epistémica a través de la cual se pueda hacer referencia a los espacios de disidencia sexual. Autores como Mauricio List (2009) señalan algunas de las dificultades operativas de la noción como una posibilidad que pretende hacer inteligible algo que teóricamente no lo es: la identidad sexogenérica.



Johnnie C'alladhan: *Puto*

Lo queer, en medio de sus formas de representar los cuerpos, permite pensar en la posibilidad de existencia y visibilidad de los otros: otros sujetos, otras sexualidades, otros géneros, otros discursos, que han ido desplegando unas formas políticas y culturales alternativas, tomando la voz y estableciendo alianzas de cuerpos en el espacio público como forma alternativa de agencia política (Butler 2012). Estas formas de agencia permiten constituir empíricamente un conjunto de grupos con identificaciones similares y más para provocar,

por medio de una actitud asumida como obscena, extraña e inconforme, para cartografiar otras formas de vida, en las que los cuerpos y las prácticas sean los elementos fundadores de nuevas relaciones entre los individuos. **LPyH**

#### NOTAS

<sup>1</sup> Heteronormatividad es un concepto de Michael Warner (1991) que hace referencia "al conjunto de las relaciones de poder por medio del cual la sexualidad se normaliza y se reglamenta en nuestra cultura y las relaciones he-

terosexuales idealizadas se institucionalizan y se equiparan con lo que significa ser humano". Es además el principio organizador del orden de relaciones sociales, política, institucional y culturalmente reproducido, que hace de la heterosexualidad reproductiva el parámetro desde el cual juzgar (aceptar, condenar) la inmensa variedad de prácticas, identidades y relaciones sexuales, afectivas y amorosas existentes.

<sup>2</sup> De acuerdo con Mérida (2007, 27), una de las dificultades de traducción del término se desprende de su naturaleza polisémica, por lo que es preciso ubicarlo dentro del contexto del activismo político lésbico-gay y como un posicionamiento crítico de las diferencias sexuales y de género convencionales. Al no existir en español una idea que se le asemeje, lo queer no suele emparentarse con otras categorías.

#### REFERENCIAS

- Butler, Judith. 2012. "Cuerpos en alianza y la política de la calle", traducido por Patricia Soley Beltrán, *Revista Transversales* 26.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. 1998. *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempesta.
- List, Mauricio. 2009. *Hablo por mi diferencia. De la identidad gay al reconocimiento de lo queer*. México: Eón.
- López Penedo, Susana. 2008. *El laberinto queer. La identidad en tiempos del neoliberalismo*. Madrid: EGALES.
- Mérida Jiménez, Rafael, ed. 2002. *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*, Barcelona: Icaria.
- Sierra González, Ángela del Carmen. 2009. "Una aproximación a la teoría queer: el debate sobre la libertad y la ciudadanía", *Cuadernos del Ateneo* 26.
- Spargo, Tamsin. 2007. *Foucault y la teoría queer*. México: Gedisa.
- Warner, Michael. 2000. *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory (Studies in Classical Philology)*. Minnesota: University of Minnesota Press.

**Carlos Alberto Leal Reyes** es investigador en Artes Escénicas en la Universidad Autónoma del Estado de México.

**A** esta parte de Boca del Río la llamo el Beverly Hills. Es el bulevar que lleva a los patinadores, que se deslizan junto a su cachorro Pomerania, desde los residenciales con piscinas y yates hasta el malecón con la franquicia cafetera más antigua del estado. Manuel Ávila Camacho es el cemento umbilical que conecta dos municipios mellizos, bastardos, que a veces se niegan o se contradicen, pero son uno ante el mundo.

Esa es la reflexión que se me ocurre mientras voy en taxi a reunirme con Jazz Bustamante Hernández, la primera candidata trans por una diputación plurinominal en el estado. Nos reuniremos allí, en el lugar con más crímenes de odio, el 48.8% de los registrados en todo el país, con la sensación térmica a 34° y la algarabía del centro turístico: Veracruz Puerto.

## Mayo de 2021

–Quiero empezar con un evento importante en tu vida: ¿Por qué decides seguir el camino del activismo? –le pregunto a Jazz: morena, 1.69, cabello largo, delineado que se enfatiza con su vestido y sus botas negras.

–No lo decides. Es una pregunta muy común. Me dicen, ¿de dónde te llega eso de aferrarte a defender una idea? Creo que se va dando. Se fue dando porque lo viví con mi mamá; ella tenía una relación muy comunitaria con las vecinas.

La voz de Jazz es definitiva, como si cada respuesta hubiera sido preparada en un idioma de terminología política. En la colonia donde creció no había ni bardas ni puertas. Los vecinos de al lado, de enfrente, doña Luisa, sus hijos, sus nietos, todos tenían una convivencia de familia. Si faltaba el azúcar, se compartía; si faltaba el aceite, se prestaba; si alguien

# PELIGROSO el orgullo: encuentro con Jazz Bustamante

Luis Romani

**Los reportes de crímenes de odio nunca han disminuido; varían: 12 mujeres trans, 11 gays, 5 lesbianas, 1 hombre trans. Los sitios también cambian: 7 en Coatzacoalcos, 4 en Minatitlán, 3 en Papantla, 2 en Poza Rica. Los medios, igual: 10 con armas de fuego, 8 con arma blanca, 2 de mutilación, 3 con formas mezcladas.**

cocinaba pozole, todos en la cuadra comían. Su hermana Irene se la pasaba gestionando; si se moría un vecino, se iba a buscar el ataúd. Jazz vio a su hermana mayor convertirse en jefa de manzana, en coordinadora seccional, de distrito y luego en diputada federal.

–Estos dos pilares, mi mamá y mi hermana, fueron esenciales para que yo pudiese crecer con un sentido de empatía. También fueron actitudes que tomé cuando iba a la iglesia. Cada fin de semana iba a hacer labor social. Les llevaba comida a las personas del Parque Zamora, reconocido aquí porque es donde se prostituyen o, mejor dicho, ejercen el trabajo sexual, hombres, mujeres, gays, trans y jovencitos. Esas acciones me fueron dando pauta para ayudar, y me encantaba.

Jazz ha destapado una botella de Coca-Cola, se refresca. Su nombre tiene concepto de género musical. Es simple, peculiar. A veces le inquieta que la gente no pro-

nuncie la “j” correctamente; tiene que decirse, dice, como si fuera “y”. En la narración de su adolescencia empiezan a aparecer la Patilú, Patrish, la Televerina, Gisele, estilistas con las que fue descubriendo o, mejor dicho, redescubriéndose a sí misma.

–Fui a la secundaria abierta y ahí comencé a juntarme con varias amigas trans. Ellas me jalaban, “vente para acá, tú vas a ser vestida porque se ve que tienes la nariz así”. En ese entonces yo *joteaba* mucho, “ya te vi, te queda bien esto”, pero no en el sentido burlesco, sino que era una persona muy femenina; por mis facciones, mis movimientos, creo que ni siquiera *joteaba*, ¿sabes?; era un ser femenino desde pequeña. A los ocho años ya me había travestido un montón de veces. Hacíamos competencias con mi mejor amigo. Yo cantaba con un vestido largo, de olanes, y Efrén era mi chambelán.

Dimos un salto en el tiempo. Vienen las estampas, las preguntas

atravesadas, los momentos importantes para que Jazz un día llegara al activismo.

—En Veracruz había un grupo de defensores de los derechos humanos que se juntaban a discutir, entre ellos el maestro René Barffusón. Yo jalaba mucho con él porque encontré un espacio para hablar de sexualidad. Los grupos de debate que conocía eran el carnaval o el antro o dónde ligar, cosas que obviamente hacía, pero luego necesitaba inspirarme. Yo estudié psicología, irónicamente, en una escuela privada, pero ni me gradué. Hubo un pleito, justo por mi cambio; quería que me dieran el título como chica, metí un recurso legal y el tema se volvió complicado.

El tema de la política le llegó en 2014, cuando ganó una beca en el Senado de la República, gracias a una convocatoria de defensoras y activistas para la diversidad sexual.

—Ahí conocí a Antonio Medina Trejo, Diana Sánchez Barrios, Carlos García de León, a la muxe Amaranta Gómez Regalado, personajes del activismo, dijeran acá en México, vacas sagradas. Me tuvieron en la mira porque fui muy insistente con el trabajo que se estaba haciendo en Veracruz. Sin tener recursos aquí ya teníamos un protocolo de actuación, diagnósticos, estábamos generando estadísticas. No pasó ni un año y el PRD me mandó a llamar. No sabía mucho de política, pero era una idealista. El presidente estatal del partido, Franco Castán, que ahorita está en la cárcel, dijo: “le vamos a crear un cargo de subsecretaria, con labores de secretaria, con sueldo y recursos para que se mueva como secretaria, pero no quedará constado oficialmente en el documento para que no tenga voto en el consejo estatal”.

—A mí no me interesaba estar como consejera del partido —sigue Jazz—; hoy sé que hubiera sido

importante influir. El caso es que acepté. Tenía recursos para pagar asesores chingoncísimos, con doctorado; Laura, mi abogada, con maestría. Trabajamos cinco propuestas de ley. Dos de ellas se aprobaron por el tema de crímenes de odio; otra para sancionar la discriminación en temas de salud; otra para los que discriminen por la orientación sexual e identidad, única en todo el estado que habla de la expresión de género. No le dieron importancia en su momento, pero recuerda que la expresión de género habla de las personas queer; nos adelantamos muchísimo. Todas las bancadas votaron a favor. Salí en revistas empresariales, pero cuando se aprobó esa iniciativa fue cuando más aumentaron los crímenes. Ese año lo cerramos con 29 registrados y un montón que no se pudieron rastrear.

Los reportes de crímenes de odio nunca han disminuido; varían: 12 mujeres trans, 11 gays, 5 lesbianas, 1 hombre trans. Los sitios también cambian: 7 en Coatzacoalcos, 4 en Minatitlán, 3 en Papantla, 2 en Poza Rica. Los medios, igual: 10 con armas de fuego, 8 con arma blanca, 2 de mutilación, 3 con formas mezcladas. Todo en Veracruz. Y estas cifras son solo las que registran los Observatorios. El resto se sabe de boca en boca, a través de periódicos locales: otro homosexual fue ahorcado, una mujer trans apareció descuartizada, dos menores de edad molidos a golpes en Álamo. Si hay presión de la familia se inicia el caso, mediático; si nadie reclama, con suerte se agrega a la estadística. Pero lo que más obsesiona a las activistas es transmitir el relato y un vínculo familiar a cada número; ni las carpetas de investigación ni las cifras pueden dar constancia de los sueños que fueron arrebatados.

—Luego de ese fracaso me vol-

ví ermitaña. Empecé el tema de la asociación civil. La vez que agarré el micrófono con el de la ONUSIDA, un venezolano felicitó a Amaranta (“¿Quién era esa jovencita?”) por el discurso que di: “las mujeres trans ya debemos dejar de ser paternalistas y tomar la voz, estar al frente. Somos a las que más matan, a las que más nos torturan y no hay quién hable por nosotras”. Acá en Veracruz, somos un municipio, entre comillas, muy *gay friendly*, pero es un municipio panista al fin y al cabo; igual Boca del Río. No importa quién esté en el poder; permea todavía el fundamentalismo religioso, lo vimos ahora con el Bar Paraíso.

Tras ser clausurado a principios de mayo, una lona fue puesta en la entrada del establecimiento: “Los residentes de La Colonia Zaragoza agradecemos al H. Ayuntamiento de Veracruz por ayudarnos a mantener nuestra Colonia LIBRE DE RUIDO, ESCÁNDALOS Y MALAS PRÁCTICAS COMO EL HOMOSEXUALISMO”.

Muchos hombres de todo el país, chilangos, norteros, vienen a vacacionar en época de cuaremas, carnaval o fin de semana. Todos llegan con la imagen de que aquí es una ciudad con fiesta, cocos y caguamas en cada playa; de turistas extranjeros, o xalapeños que se sienten de muy lejos; hombres que buscan diversión barata, rumba, mujeres que bailan cuando suena la batucada; una ciudad jocosa y caliente, caribeña, algo de cubana; llena de cuerpos de la costa que hablan con acento costero y se les nota; el mar se les huele. Vienen hombres que saben que aquí hay hombres cachondos todo el tiempo. Veracruz es el sitio donde puedes ir a todos lados con traje de baño, y claro, es un paraíso super violento y místico. Y es verdad, Veracruz es eso, todo, lo falso, lo real; es la imagen que se ha vendido de sí mismo.



Jazz Bustamante. Foto tomada con autorización de la cuenta de Twitter @tv\_yazi

–Antier doné para un velorio –dice Jazz. –Me dijeron “ven, vamos a tomarnos la foto”. Ese tipo de cosas no me gustan. Antes no hacía público nada de labor social, pero ahora me lo recomiendan. “Es que tu personalidad se ve fuerte y necesitan ver que eres simpática”. Solo se tiene la imagen de la Jazz que demandó al Frente por la Familia.

La Jazz Bustamante de las redes sociales es uno de los personajes veracruzanos más controversiales de los últimos años, incluso a nivel nacional: *Yazz* la polémica, la pseudoactivista, la peluquera, la que usa arracadas y se peina como Frida Kahlo, la que sube fotos en lencería, la que intenta bailar salsa en los videos, la que dialoga mientras come, la que escribe, la que se queja, la referente de los derechos humanos, la que elabora las estadísticas a mano aun cuando tiene becarios. La *Yazz* que a todos demanda, con todos se pelea y hace escándalo por nada; “la *Yazz* que me ayudó a tener un acta de nacimiento con mi nombre, y espero se acuerde de mí”.

–La última vez hice una transmisión en vivo cuando fui al tanguis, y me dijeron las compañeras trans: *¿Verdad que eras tú? Luego te veía, pero me daba pena saludar*. Somos muchas. Yo trato de apoyar a todas, a las que puedo. Me ven como muy cabrona. Pareciera que soy independiente, pero tengo mucho arraigo, más con mi mamá, tiene 64 años; papá cumplió 91. Como que tengo esa carga emocional, ¿sabes? He tenido muchas oportunidades de irme. Me invitaron a Países Bajos, Argentina, Canadá, España; en ningún lado acepté. Hay muchas cosas por hacer aquí.

–¿No te da miedo que se repita un ataque?

–El miedo siempre está. Cuando estoy en mi departamento tengo miedo, volteo a la ventana y veo pasando el mismo carro, una misma persona da vueltas, la veo sacando una pistola, disparándome. Esa visualización es recurrente, quiero borrarla, porque si lo pienso lo voy a atraer. No puedo estar más de cuatro años en el mismo lugar, solo a personas de mucha con-

fianza puedo decirles dónde vivo; debo tener siempre una salida de emergencia; mandar mi ubicación cuando ande sola, son cosas de mi diario. Mi manera de interrelacionarme cambió por la inseguridad.

–Antes de conocernos personalmente, yo había investigado las entrevistas que le hicieron. Todas se concentraban en su labor con la asociación civil “Soy Humano, A. C.”, su lucha contra las ECOSIG, la historia de su calvario en una terapia de conversión, así como el atentado que sufrió en 2014: Jazz estaba sola en su negocio, cortaba pelo, ofreció el baño; ser buena gente hizo que la asfixiaran mientras el agresor recitaba versículos bíblicos. A todas esas entrevistas las inauguraba la misma premisa sobre el carácter: “¿Cómo es que te apasionan los crímenes de odio?” La respuesta de Jazz siempre era certera: “porque soy una sobreviviente de ellos”.

–Sí quiero conocer países –me contó–; quiero viajar un chingo, pero no huyendo. Soy muy orgullosa. Desciendo de una familia



Johnnie C'alladhan: 381

de matones; papá cargaba pistola y tiene una operación en la pierna por un balazo. Vengo de personas con mucho orgullo, y es demasiado peligroso el orgullo. Hace años quedé mal parada por pedirle resultados al gobernador. Estaba así con los nervios de que me iban a levantar. No me quedó más que guardar silencio. Hoy sé que hice lo correcto... quedé como tonta, la pendeja que insultó al gobernador y la mandaron a la chingada de un buen trabajo. Me tragué el orgullo, pero hasta hoy he podido preservar la vida.

Nos levantamos de la banca y empezamos a deambular por el malecón, entre bullas infantiles, burbujas, vendedores de perfumes, mujeres que te quieren leer la

mano, neveros, chicos que se arrojan al mar a buscar una moneda, música tropical, reguetonera, sirenas parpadeando, cacalás con mayonesa, olor de elote con chile y el sonido de los coches al derrapar.

—¿Cómo es el tema de la candidatura?

—La candidatura es un proyecto premeditado. Creamos un equipo desde hace dos años, pero no soy candidata de mayoría relativa, soy plurinominal. Yo sí quería ser de mayoría porque a mí sí me emociona eso de hacer campaña con la gente, no con la expectativa de ganar, pero sí de intentarlo. Es una mentira eso que dicen de que soy “la primera”; no soy la primera. La primera en el estado, quizá, en el país no; ya estuvo Amaranta,

ya estuvo Gloria. Pero cuando nos lanzamos nosotras como que empezaron a destaparse varios y varias, y creo que es importante esa parte; saber que muchas personas de las disidencias sexuales queremos participar en la política. Nos hacen falta tablas, sí, hace falta capacitarnos, pero creo que en dos procesos más vamos a haber personas con perfiles idóneos que no solo sean plurinominales, sino que luchemos por el voto desde abajo. No hemos visto propuestas de matrimonio igualitario, de identidad, seguridad; al tema laboral no le han entrado tanto y es el más importante: si no tienes trabajo, ¿cómo? ¿Cómo vas a poder ser una persona que pueda desarrollarse en su todo? Y si el Estado no te garantiza seguridad, ¿entonces qué?

Terminamos la charla con una despedida informal y la promesa de ir por un café. Eso fue quince días antes de las elecciones, cuando la economía apenas parecía regresar de la pandemia. Jazz no ganó. No se lograron los votos suficientes. A mitad del verano decidimos juntarnos. La mañana del encuentro recibí su mensaje: “Querido, no podremos vernos, surgió un problema complicado, espero pronto pueda decirte”. Esa noche, el 18 de julio de 2021, Jazz Bustamante publicó un comunicado. Cinco hombres la habían encañonado en su negocio, le mostraron fotografías con las casas de sus familiares y le dieron 24 horas para marcharse del Puerto. Ahora solo la veo sonreír en *selfies*, en algún lago, en un país con nieve. **LPyH**

**Luis Romani** es graduado en Letras por la UV; formó parte del taller de escritores de la Universidad Finis Terrae, y de *Sarao, Historias Mexicanas LGBTQ+*, Colección 2022. Es creador de contenido en *Preciosos Bastardos: el podcast de escritura útil*.

Casi todas las mañanas me cruzo a mi vecina. Desde la primera vez que nos saludamos me di cuenta de que es una persona trans. Es necesario que aclare: a partir de que me encontré con mi homosexualidad, siempre me sentí atraída por hombres (biológicos) que se travestían en su casa, para el *show* o, simplemente, se sentían mujeres. Nunca estuve segura de por qué esta atracción era tan fuerte para mí. Es cierto que lo estético me fascina, pero más me fascina el misterio que hay detrás de esa estética.

Luego de mis aventuras emocionales e intelectuales con los textos de Paul B. Preciado (hoy es mi gurú de cabecera) y mis mínimas incursiones con la genial Virginie Despentes, me parece ver todo más claro en mis sensaciones eróticas de cuerpo-género. Salvo que debo hacer una indicación imprescindible para este escrito antes de comenzar a explayarme sinceramente: para mí, la cuestión trans va más allá de un cambio de sexo o género. Según mi humilde opinión, diría nuestra amada –y no tan lejana en este contexto queer– Sor Juana Inés de la Cruz, lo trans se refiere a una transición, a un cruce, a lo Preciado, pero no solo pensando en el sistema sexo-género de Gayle Rubin, sino, más bien, ampliándolo a un sistema que contenga todos los componentes que tiene un cuerpo-género: raza, clase social, nacionalidad, territorio viviente,<sup>1</sup> educación perpetua, lengua en absoluto y deslumbrante movimiento.

Si en la cuestión de los géneros y su performatividad el problema es el cuerpo, en este caso al que me refiero el conflicto está en la llamada identidad. ¿Cuál es mi identidad si nací en Canadá, viví casi toda mi vida en Argentina y ahora hace más de una década que vivo en México? ¿A qué clase social pertenezco si cuando estuve con mi primera familia teníamos

# YO SOY UNA persona trans

Analhi Aguirre

**El cuerpo es todo: sexo, género, y a su vez estas dos categorías están atravesadas por la raza, la clase social, la etnia, como bien nos enseñó Amy Kaminsky. Se trata de un juego de muñecas rusas, en su versión poliédrica.**

escasos recursos para transcurrir y ahora estoy casada con una chica rica de la Ciudad de México? ¿Qué identidad tienen mis hijos, que nacieron del óvulo de mi pareja, fecundado por un donante de La Habana, Cuba, que había dejado su espermatozoides en la Ciudad de México? ¿De qué raza somos en mi familia, la que he formado sola? ¿Qué clase social ocupamos? ¿A qué territorio viviente pertenecemos del todo? ¿Cómo sucede la educación de mis hijos con dos mamás de países distintos? ¿Qué lengua hablaremos: español mexicano, argentino o todo mezclado?

He hecho todas estas preguntas que no tienen una respuesta o, por lo menos, una respuesta única. Mi familia es trans. Yo soy una persona trans. Desde mi punto de vista, por tres razones principales. Primero, como afirma Dora Barrancos: a esta altura somos más cultura que biología.<sup>2</sup> En segundo lugar, al menos yo me cuestiono y busco nuevas posibilidades de ser

persona viviente, como dice Preciado. Por último, no existe nadie en el mundo, me atrevería a aseverar, que sea absolutamente homogéneo. Quizás sí hay gente que no cuestione su condición en este mundo; pero lo cierto es que ninguna de nosotras (las personas) es del todo uniforme.

Justo en el prefacio de *Cuerpos que importan*, Judith Butler esclarece que “concebir el cuerpo como algo construido exige reconcebir la significación de la construcción misma” (2018, 14). Esta cita me parece fundamental. El cuerpo es todo: sexo, género, y a su vez estas dos categorías están atravesadas por la raza, la clase social, la etnia, como bien nos enseñó Amy Kaminsky. Se trata de un juego de muñecas rusas, en su versión poliédrica.

Aunque las categorías, las etiquetas, aparecen como determinantes, incluso desde las comunidades y academias más fluidas, la perspectiva de la teoría queer en

las voces de Butler, Preciado y del transfeminismo son posturas que considero no solo coherentes, lógicas respecto al ser humano como tal, sino también portadoras de la comprensión de quiénes somos y, por supuesto, la paz. Lograr comprender el mundo en que vivimos desde esa lucidez tan clara y, a la vez, ¡que lógica!, se torna una instancia para tener un cimiento de bienestar sin (tanta) violencia.

Denuncia Preciado en su –indispensable para entender este debate– *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce* (2019):

La masculinidad y la feminidad, la heterosexualidad y la homosexualidad no son entidades ontológicas, no existen en la naturaleza con independencia de relaciones sociales y redes discursivas, y por tanto no pueden ser objeto de observación empírica. Son el efecto de relaciones de poder, sistemas de signos, mapas cognitivos y regímenes políticos de producción de la vida y la muerte. La anatomía no puede ser el fundamento sobre el que se apoyen las agendas políticas y los juicios morales, puesto que la anatomía (un sistema de representación históricamente fabricado) es en sí misma el resultado de convenciones políticas y sociales cambiantes (72).

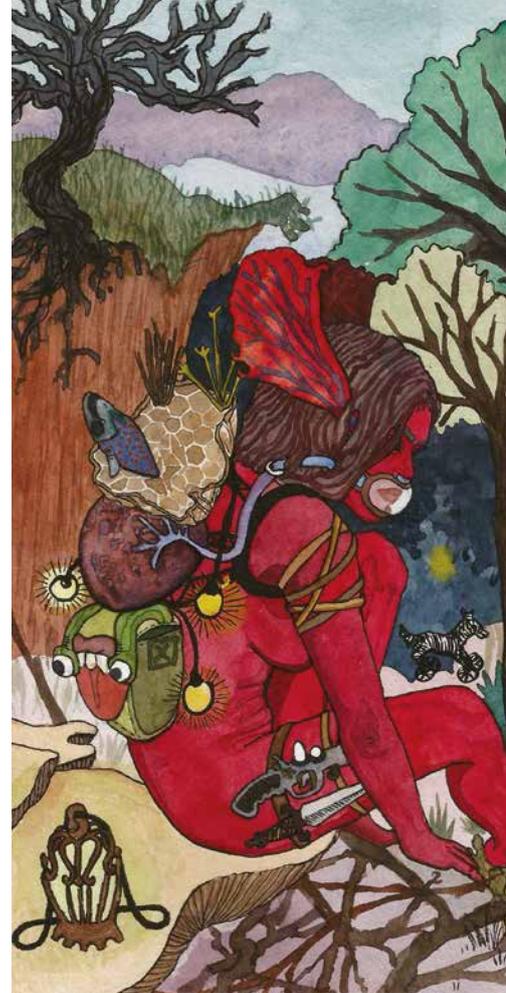
¿Cómo proceder frente a cuerpos-representaciones-causa-consecuencia? ¿Qué hacer con nuestros juicios y prejuicios que, por supuesto, igualmente son porciones de nuestro cuerpo parte del sistema sexo-género-raza-clase social-territorio viviente-lengua hablada? Aquí es cuando es preciso indicar que, a pesar de que parezca de más señalarlo, no se trata de un sistema “propio”; ya sabemos que somos el efecto de relaciones de discursos de

poder que zanja las biopolíticas<sup>3</sup> vigentes. Entonces, ¿cómo no plantearse qué, cómo y quiénes somos como cuerpos vivientes?

Entre los factores que atraviesan el género mencioné la nacionalidad. No lo hice para referirme al origen de nuestros cuerpos. Este estatus es decisivo en la vivencia de cualquier persona. Un documento de identidad, un pasaporte, un permiso de trabajo son instancias legales que tienen que ver con una nacionalidad, con tener la ciudadanía de un lugar, con poder o no poder trabajar, con ser migrante o inmigrante, y de nuevo, en un cuerpo en el sistema sexo-género. Tengo un pasaporte canadiense, un documento de identidad de extranjería en Argentina y un permiso de trabajo mexicano. Estamos hablando de estatus legales, de ficciones políticas<sup>4</sup> que nos dejan ser o no ser, vivir o morir.

Me pregunto, ahora, cómo ha vivido, cómo vive hoy mi vecina este entramado biopolítico factual, heteronormado y criminal. Un domingo me la crucé, pero en otra parte de nuestra zona. Nos saludamos, siempre amables, y le pregunté dónde iba. Para mi enorme (enormísima) sorpresa, me contestó que iba a misa. Nada más disonante en mi sentido de esta vida activista que llevo. ¿La iglesia? Otro día, también para mi enorme sorpresa, me contó que sus hijos ya estaban grandes, no como los míos, que eran unos niños. ¿Hijos? ¿También tiene hijos? ¿O, quizás, en mi apertura no me imaginé jamás que mi vecina fuese madre? ¿O padre? ¿O las dos?

Me casé porque, si no, era imposible que legalmente mis hijos fueran mis hijos en la Ciudad de México, donde habitamos. Eso implica que, al tratarse de una ley territorial, dejo de ser su mamá en un territorio donde no sea legal el matrimonio en personas del mismo sexo. Si yo no fuese su madre legal,



no podría firmar ningún documento que signifique salvar sus vidas, como una intervención quirúrgica, o que me permita simplemente irlos a buscar a la escuela, o sacarlos del país.<sup>5</sup> ¿Cómo se manejará con esto mi vecina?

Resulta que mi pareja fue presidenta de mesa en una votación de aquí del barrio. Me contó que nuestra vecina, presuntamente trans, votó con una identificación que tenía un nombre de mujer biológica. Ahora sé que ella se llama Leticia. Sin embargo, cada vez somos más amigas y empiezo a dudar si tiene un cuerpo de hombre o no. Me doy cuenta de que ya no me importa, ¿no me importa? ¿O me acerqué a ella porque supuse que era una mujer trans? Y aún más, ¿qué hubiese pasado si en lugar de tener una vecina trans hubiese tenido



Antilope: Autorretrato armada en el bosque

un vecino trans? Esos son mis discursos de poder naturalizados, incrustados en mí.

Esta sensación intelectual y emocional sobre el sexo de mi vecino/a me hizo sentir una hipócrita, que se generaba lazos con la gente solo por experimentación, por conocer, hasta por una ambición de erudita. ¿Por qué mi vecina me saludaba tan amorosamente? ¿Porque se sabía que yo era lesbiana o incluso trans?

Si no me torturo tanto con mis decisiones de querer ser amiga de una mujer trans, que además limpia un consultorio médico cerca de mi casa, pienso que en realidad lo hice porque ella ha pasado por cosas similares a mí: discriminación, violencia, mucho dolor y, luego, reivindicación, concordia, felicidad.

Y eso es lo que más nos une como experiencias, como acontecimientos.

**¿Cómo proceder frente a cuerpos-representaciones-causa-consecuencia? ¿Qué hacer con nuestros juicios y prejuicios que, por supuesto, igualmente son porciones de nuestro cuerpo parte del sistema sexo-género-raza-clase social-territorio viviente-lengua hablada?**

De igual manera que me conmovió el texto de Preciado sobre el suicidio de Alan y la búsqueda de un colegio ideal para él o, asimismo, la vida de Despentés con su supervivencia, decodificación de una violación.

Me gusta la idea del acontecimiento, como lo explica Giulia Colaizzi, donde los cuerpos se escriben en un discurso histórico. Aunque Colaizzi dice “inscribir”, uso deliberadamente el verbo “es-

cribir”, ya que la autora misma se refiere al acontecimiento como un signo. Apunta: “podemos decir que un acontecimiento solo puede concebirse y entenderse en tanto parte del lenguaje como proceso de devenir” (2006, 22). Estas anotaciones están muy cerca de la teoría queer.

El sistema sexo-género, con sus clases sociales, raciales, étnicas, también es un lenguaje, más que probado por Butler. Aquí



Helena Neme: *Explorarnos*

me permito enlazar la situación de este mecanismo, dirigido por discursos de poder, como una experiencia, palabra que se une a la de Colaizzi. Me interesa ser un devenir, una experiencia, un acontecimiento, y que mis hijos también lo sean, que la humanidad lo sea. Y, sí, claro que ya lo somos, pero, quiero decir, o, mejor dicho, esclarecer que lo que me importa es que así nos pueda percibir la mirada panóptica todopoderosa para que ella misma desaparezca. Al concebirnos de otra manera, no será necesaria su existencia.

Estoy cansada, hasta la fobia, de ver cómo casi todos los hombres (biológicos, juzgo) se cortan el pelo; y las mujeres (biológicas, asumo) se lo dejan largo. ¡Qué marca tan despiadada de género nos han impuesto! ¿Hasta cuándo cómo nos vemos o cómo aparentamos ser, que es

casi lo mismo, nos va a condicionar, nos va a decir cómo debemos morir?

Definitivamente, adhiero al *Manifiesto contrasexual* de Preciado, en cada uno de sus artículos, pero sobre todo al Artículo 1, que podría englobar a los demás: “Los códigos de la masculinidad y de la feminidad se convierten en registros abiertos a disposición de los cuerpos hablantes en el marco de contratos consensuados temporalmente” (2011, 60). Igualmente, y con bombos y platillos, me sumo a esta declaración fundante que hace el autor en las crónicas del cruce en el final:

Nuestra mayor urgencia no es defender lo que somos (hombres o mujeres) sino rechazarlo, desidentificarnos de la coerción política que nos fuerza a desear la norma y a repetirla. Nuestra praxis productiva es

desobedecer las normas de género y sexuales. Después de haber sido lesbiana la mayor parte de mi vida y trans los últimos cinco años, estoy tan lejos de vuestra estética de la heterosexualidad como un monje budista que levita en Lhasa lo está del supermercado Carrefour (309).

Creo que mi vecina ya es un monje budista que no tiene nada que ver con un espacio carrefouriano. La aplaudo, la admiro, sin importarme ya qué ficción ocupa. Asimismo, soy consciente, confirmo que todas las personas, si las miramos con la lupa normativa heterosexual, son trans, empezando por mí.

Yo soy una persona trans antes, incluso, de haber nacido. Soy un clásico de muchas familias: mi mamá y papá pensaron (¿o desearon?) que yo era (fuese) un varón. Vaya a saber por qué. Repensar-

nos como un eterno devenir, un acontecimiento, una experiencia nos revela otra forma no solo de vivir, sino también de relajarnos y comprender que hay que ayudar a que lo que venga sea así. Preciado, Despentes son dos de las grandes personas que se dedican a exponer que hay que estar, ser de otra forma. Los axiomas son más que evidentes.

Ahora, nos queda leer con cuidado, aceptar con certeza y vivir con más amor. Eso sí, sin perder en ningún momento ni las fuerzas ni la sabiduría de luchar contra nuestras propias construcciones. Más bien, se trata de aprender, desidentificarse y volver a ser. **LPyH**

#### NOTAS

<sup>1</sup> Me refiero a “territorio viviente” como a un espacio que se vive, que se habita. El adjetivo “viviente” lo tomo de Preciado.

<sup>2</sup> Barrancos explica que la identidad “está en perpetua negociación, y los seres humanos solo pueden resultar ‘sujetos nómades’: les es propia la condición migrante en estado de apertura, como propone Rosi Braidotti” (2012, 88).

<sup>3</sup> ¿Acaso no podríamos inscribir en este cuestionamiento la posible creación por parte de estas redes biopolíticas y criminales de la Covid 19?

<sup>4</sup> Preciado da cuenta de estas ficciones cuando relata, en *La destrucción fue mi Beatriz*, cómo tuvo que morir legalmente para volver a nacer legalmente.

<sup>5</sup> Cuando fui de viaje sola con mis hijos de México a Argentina, tuve pánico de hacer escala en un país donde pudieran cuestionarme la maternidad, aun con mi nombre en sus pasaportes. Por eso, decidí que haríamos un vuelo directo, pues en el país de partida y de llegada soy legalmente su mamá.

#### REFERENCIAS

Barrancos, Dora. 2008. *Mujeres entre la casa y la plaza*. Versión Kindle.  
Butler, Judith. 2018. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.



Johnnie C'alladhan: *Overheated*

Colaizzi, Giulia. 2006. *Género y representación. Posestructuralismo y crisis de la modernidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.

De Lauretis, Teresa. 2015. *Género y teoría queer*. Disponible en: [https://www.academia.edu/43215981/G%C3%A9nero\\_y\\_teor%C3%ADa\\_queer\\_Teresa\\_de\\_Lauretis](https://www.academia.edu/43215981/G%C3%A9nero_y_teor%C3%ADa_queer_Teresa_de_Lauretis).

Despentes, Virginie. 2006. *Teoría King Kong*. Versión Kindle.

Kaminsky, Amy. 1993. *Reading the Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Preciado, Paul B. 2011. *Manifiesto contra-sexual*. Barcelona: Anagrama.

— 2019. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.

Rubin, Gayle. 1986. “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”. *Nueva Antropología* VIII (30): 95-145. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/159/15903007.pdf>.

**Analhi Aguirre** es doctora en Humanidades con especialización en Teoría Literaria (UAM-Iztapalapa), Tiene maestría en Estudios Latinoamericanos, Literatura y Crítica Literaria (UNAM), y es licenciada y profesora en Lenguas y Literaturas Modernas (Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina).

A person is shown in profile, facing right, wearing a black fishnet bodysuit. The fishnet pattern is very fine and creates a grid-like texture over the skin. The person's hair is dark and pulled back. The background is a solid, dark grey or black color. The lighting is soft, highlighting the contours of the body and the texture of the fishnet. In the lower center of the image, the word "ARTE" is written in a white, bold, sans-serif font, enclosed within a thin white rectangular border.

ARTE

**P**ensar en arte inevitablemente lo mueve de su lugar inicial, lo traslada de la experiencia sensible a los confines de la mente. Este movimiento además surge de manera casi inmediata, pues estamos entrenadxs para razonar, discutir y analizar el mundo que nos rodea. Lo efímero del mundo digital, además, ha acabado con la posibilidad de dedicarle por lo menos cinco minutos a una pieza de arte que encontremos en una galería o museo.

Esto no quiere decir que no deba reflexionarse en absoluto sobre el arte; al contrario, hay arte que incluso está creado con la intención específica de ser un ejercicio mental y conceptual. Ni que, a través de los ejercicios de referenciación que inician con un “esta pieza me recuerda a esta otra”, podamos desenvolver reflexiones valiosas. Negociar con el impulso de emitir una opinión que dé cuenta de nuestra capacidad intelectual al segundo de ver una pieza de arte y resistirse a dejarse arrastrar por ella como si de una ola se tratase es algo que se ejercita.

Lo cierto es que hay manifestaciones artísticas que hacen más sencillo ese acto de dejarse envolver: que lo toman a uno por sorpresa, lo sacuden y diluyen las fronteras entre la mente y el cuerpo. Es entonces que podemos plantear la pregunta: ¿cómo recordar que tenemos cuerpo? Para ensayar una respuesta quiero contarles sobre un ser mítico, un ser maldito que, según cuentan, halla placer en cantar a los marineros para perderlos, un ser que se encuentra en las fronteras evolutivas y que desafía entre risas los conocimientos grabados en oro por la ciencia. Este ser, claramente, es la sirena, sueño recurrente de artistas, escritorxs, cineastas e infancias.

Sin embargo, yo quiero escribir de una sirena real, que no nació de la espuma de las olas sino del

# LÍA GARCÍA o el arte de poner el cuerpo

**Abel Cervantes**

**La Novia Sirena, aunque nació, se formó y habita en la Ciudad de México, a menudo es avistada en distintas latitudes; su incansable nado incluso ha llegado a España y comparte su canto en cualquier espacio que abrace su quehacer y desee perderse en él.**

asfalto de una ciudad tan monstruosa y cegada por el fantasma del progreso que secó sus lagos, desplazó a su fauna y hasta perdió el hielo que coronaba sus montañas. Quizá de la rabia de una tierra a la que le robaron su fertilidad y sus lagos es que emergió “La Novia Sirena”.

La Novia Sirena, aunque nació, se formó y habita en la Ciudad de México, a menudo es avistada en distintas latitudes; su incansable nado incluso ha llegado a España y comparte su canto en cualquier espacio que abrace su quehacer y desee perderse en él. Como suele pasar con las figuras míticas, fue ella quien enunció y nos hizo saber su nombre: *Lía García, performer, poeta, cuentacuentos, amante de la cocina y activista por los derechos de la comunidad trans desde hace más de 10 años.*

En 2017, Lía se para en la UAM-Azcapotzalco para dar una breve ponencia en formato de

TEDx y la inicia diciendo, con mucho orgullo y fuerza, que es una mujer trans. Al hacerlo, también nos invita a encontrar y pensar qué hay de nosotrxs en ella y qué hay de ella en nosotrxs. Dándole corporalidad así a la duda de qué cuerpos son válidos, válidos en general para existir, válidos para la academia, válidos para ser vistos, válidos para ser deseados, válidos para hacer arte.

Para ensayar una respuesta a la pregunta planteada con anterioridad (¿cómo recordar que tenemos cuerpo?), quiero relatar un avistamiento de La Novia Sirena en el bosque de niebla a finales del 2021, en Utópica, un espacio que se autodefine como: “una iniciativa que impulsa el consumo responsable, la cultura, cero basura y el comercio justo”. Una tarde nublada con el ruido característico del centro de la ciudad de Xalapa, arriba La Novia Sirena, ser maravilloso, y a través de lo que ella lla-

ma encuentros afectivos y que yo reconozco como un abrazo que se siente como el de alguien a quien conoces de muchos años, me encuentro por primera vez a Lía en persona y me disloca desde ese instante. Saluda a todas las personas en el lugar con el mismo afecto y cariño, preguntando por cómo se encuentra nuestrx cuerpx, activando al momento la atención hacia la dolencia que llevábamos ignorando todo el día.

Lía abre espacio en Utópica, nos ve, nos platica un poco sobre su vida y nos dice que nos leerá unos poemas. Conjura en voz contundente el sentir de una mujer que ha encarnado violencias, violencias que atraviesan a la comunidad trans y a las disidencias sexuales. Nos platica de su amor a las cucarachas, bichos odiados y exterminados que en ese día son abrazados y arropados por una sirena. No es casualidad que unos insectos tan odiados como estos sean los preferidos de Lía, especialmente en un país como México. Siempre que tiene un espacio nos recuerda que es el segundo país más letal para las personas trans. Un país donde la esperanza de vida para las personas trans es menor a 35 años, por lo que abrazarla es calarse con el miedo de no volver a verla.

En el único mes –junio– en el que los medios se acuerdan de que existen las disidencias sexuales del 2020, esta sirena fue entrevistada por Canal 22 y resalta que las nuevas estéticas están en la posibilidad de fragmentar la rabia. La rabia de no saber si estarás viva al día que viene, la rabia de todas las desaparecidas, la rabia de vivir alerta, la rabia de vivir en un mundo en constante crisis que no sabe qué hacer con las disidencias.

Ella canaliza esta rabia a través de un poema que atraviesa y cala mis huesos; se titula “Mi nombre” y con mucha ternura lo pone a nuestra disposición. Les invito a leerlo en voz alta y dejarse perforar por sus palabras:

Una y otra vez cuando se murmura mi exnombre  
[en las calles yo...  
volteo.  
Ese, mi nombre, el que me vistió de azul por  
[24 años y que una noche oscura  
tras la caída de una manzana como la que tengo  
[atorada en el pecho, yo  
me arranqué.  
En las calles, las lenguas murmuran el nombre  
mi padre y yo  
volteo.  
Rompo el espejo con ternura  
y su raíz me dice que nunca hombre  
Pues yo fui:  
nombre  
mi nombre

este nombre  
que me nombra  
Cada vez que lo escucho, es como si mi otra yo  
[me dijera que de vez en cuando  
hay que abrir los ojos que tenemos escondidos  
[en la nuca  
y voltear a lo que llaman pasado.  
Es como si (él) que me habita despertara y me  
[recordara a una ella que también  
soy yo.  
Aún no puedo permitirme olvidarme de aquella  
[noche cuando un puñal se me  
atravesó en el pecho tras la caída de una manzana  
[mordida por mi padre.  
Y el pasado es como cuando te jalan los cabellos:  
te despeinan, sangras,  
muestras las muelas del juicio y después sientas  
[cabeza,  
pues el cabello no vuelve a crecer de la misma  
[forma.  
Dicen que los secretos no se guardan en el pecho,  
[tampoco en el corazón.  
Se guardan en los cabellos, en las cejas, las  
[pestañas, en el paladar de las  
palabras...  
y sí.  
Cada vez que gritan todos los nombres que yo  
[quiero tener en las calles yo  
volteo,  
porque soy tantos hombres y tantas mujeres a la  
[vez y la combinación de esto  
que deseo que el día de mi muerte cobijada entre  
[manzanas mordidas y  
NOMBRES  
En realidad no sepan quién está muriendo y quién  
[está naciendo...

(García 2020, s/p)

En Utópica, Lía nos invita a una mesa donde tiene acomodados diversos juguetes, nos lee un poema sobre la infancia y nos invita a tomar uno. Nos motiva a tocarlo, a acariciarlo, a jugar con él, y cuando menos lo esperamos nos pide que le digamos algo a nuestro yo del pasado, ese que cargamos en la espalda con mayor o menor peso.

De golpe nos encontramos en una posición comprometedor: de ser cómodos espectadores que, desde su silla y desde un escenario mental que trazamos para poner distancia con la artista que con su voz y cuerpo performa, pasamos a ser parte de su mundo, volteamos al piso y no distinguimos la distancia entre el arte y el público, nos vemos comprometidos a compartir algo que creíamos íbamos a tener callado por siempre.

La obra de Lía busca precisamente eso: romper las fronteras con el público y hacerlo partícipe. Va desde dibujarla vestida de sirena hasta arrastrarse sin habla por las escaleras de un edificio, logrando que lxs vecinxs cooperen para ayudarla a llegar a la azotea. “Descúbrete en mí. Yo me puedo descubrir en ti”, empieza diciendo La Novia Sirena al caminar vestida de xxyañera. Abrazarnos, cargarnos, dibujarnos, cantarnos, leernos es un recordar que tenemos cuerpox, que somos más que pensamiento, y es un regreso amable al presente que esta mente ansiosa agradece mucho.

Plantarse en el ahora, abrir los ojos que tenemos en la nuca para abrir el pasado y así recordar que el tiempo no es una flecha lineal que ve siempre al futuro, sino un campo abierto de constantes retornos, es hacerle justicia a nuestra memoria, es cuidar de nuestro cuerpo constantemente olvidado en voz de una mente siempre preocupada por el futuro, es plantarse frente a un mundo que funciona a base de la deuda, ansioso por olvidar las atrocidades que tuvo que hacer para tener cabida.

El canto de esta sirena nos lleva a la perdición, activa la memoria, mueve nuestras manos, hace vibrar nuestros oídos y nos eriza la piel. Ensayo de muchas maneras un arte que apele a las estéticas de la rabia, a las aproximaciones afectivas, al dolor político, al autoconocimiento y hacia un futuro no más moderno, sino uno donde todxs tengamos un espacio y donde ser disidente sexual no represente una amenaza a nuestra vida.

Para encontrar más sobre el trabajo de Lía, se puede visitar su página web: <https://jerrychinos.wixsite.com/transartivismosudaka>, y siempre puede hallarse un pedazo de ella en su poesía, en nuestra voz y en la resistencia de la comunidad trans. Para cerrar este artículo les dejo un fragmento de su poema “Voltrear hacia trans”:

Aquí también estamos  
Las que resistimos desde atrás  
Nosotras, las otras  
Las que no cupimos en su heteronorma  
Las que no cupimos en su imaginario  
Nosotras las desviadas, las torcidas  
Nosotras, las vestidas de error  
Las travestidas de honestidad y poca vergüenza  
Nosotras. Atrás, siempre hasta atrás  
Porque hasta atrás también se resiste  
Porque hasta atrás también se cosecha lo que no  
[se escucha



Lía García. Fotografía de Ruth Viguera Bravo. Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International

Y para escucharlo no se necesitan más que un par  
[de manos  
Que toquen lo que les asusta con ternura

(García, 2021, sp) **LPyH**

#### REFERENCIA

Festival Internacional de Poesía Rosario s. f. *Lía García-FIPR*. Recuperado 14 de mayo de 2022, de <https://fipr.com.ar/elementor-7071/>

**Abel Cervantes** es estudiante de la licenciatura en Artes Visuales en la UV. Es director general de la galería CuboTres. Fue miembro del Seminario Permanente de Investigación Artística (SPIA) donde coordinó junto a Natalia Calderón y Atzin Salazar el libro *Saberes vivos en la investigación artística* en 2021.

# EL CINE ARGENTINO, de lo gay a lo queer<sup>1</sup>

Jorge Luis Peralta

Resulta interesante destacar que pese a que la vuelta de la democracia, en 1983, propició un pequeño boom de narrativa de temática gay, con las novelas de Oscar Hermes Villordo ocupando un indiscutible primer plano, en el caso del cine la situación fue diferente.

A l igual que en el caso de otras cinematografías, la argentina mostró personajes de sexualidad heterodoxa desde sus más tempranas manifestaciones, ya fuese con el objetivo de generar comicidad o para establecer interesantes concomitancias entre “homosexuales” y “lesbianas” con personalidades moralmente reprobables o directamente criminales (Melo 2008a). Se podrían mencionar, aquí y allá, algunas excepciones a esa regla, desde el curioso cortometraje *Campos bañados de azul* (Silvestre Byrón 1971), que presenta por primera vez a dos hombres que se acuestan juntos tras “ligar” en un espacio público, pasando por la secuencia de *Tiro de gracia* (Ricardo Becher 1969), donde un personaje explica a otro cómo ejercer de *taxiboy*, o la memorable escena de *La tregua* (Sergio Renán 1974), en la que un homosexual afeminado se defiende de una agresión homofóbica en la oficina donde trabaja.

Hay que esperar a los años ochenta, sin embargo, para que la homosexualidad gane terreno en la pantalla grande. *Adiós, Roberto* (Enrique Dawi 1985) y *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate 1986) constituyen los primeros ejemplos significativos de películas cuyo tema central es una relación sentimental entre dos varones. Se trata de un momento clave en el que avanza en Argentina la difusión del paradigma “gay”, pero que al mismo tiempo supone un desfase, pues mientras en otros países –sobre todo Estados Unidos– el cine ya estaba dando cuenta del impacto de la pandemia del VIH/sida,<sup>2</sup> aquí se empezaba recién a normalizar, y hasta cierto punto, la representación explícita de la homosexualidad masculina.<sup>3</sup>

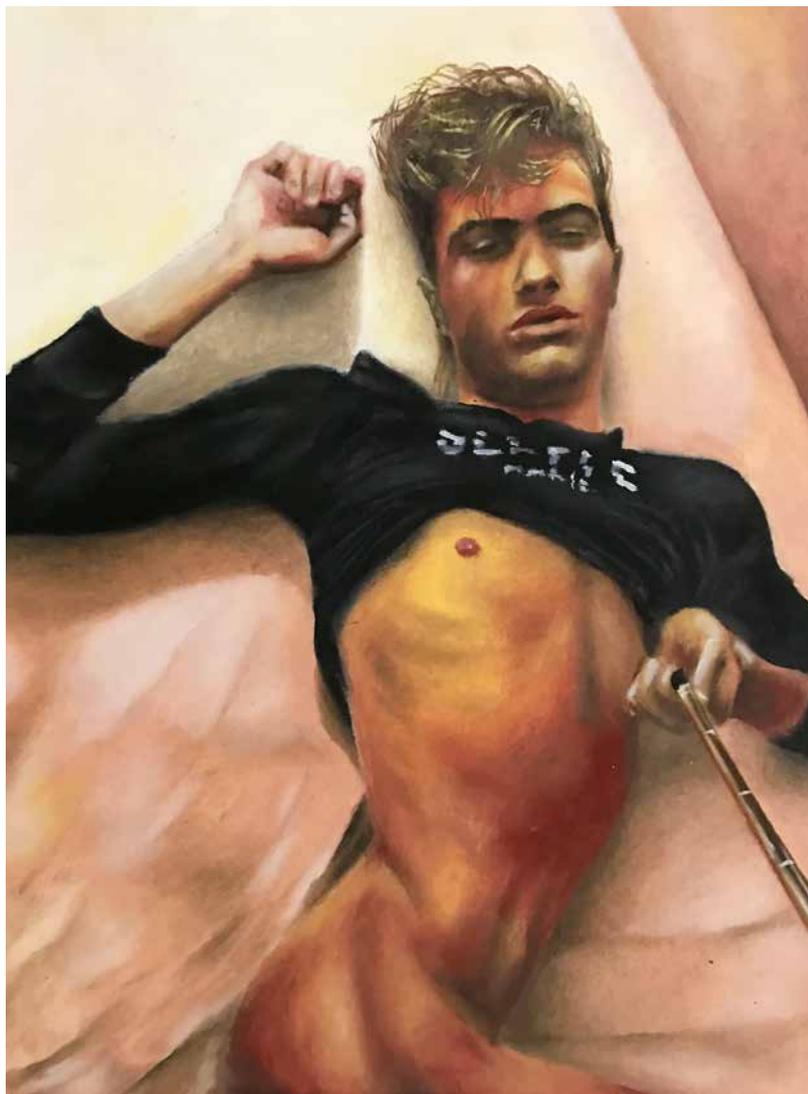
No es un dato menor el hecho de que, también a diferencia de otros países, no hayan existido en Argentina, hasta los años 90-2000, realizadores interesados por dotar de visibilidad al homoerotismo en

sus obras. Limitándonos a las décadas de los setenta y ochenta, no encontramos una figura similar a la de, por ejemplo, Rainer Werner Fassbinder o Rosa von Praunheim en Alemania, Derek Jarman en Reino Unido, Patrice Chéreau en Francia, Pedro Almodóvar y Eloy de la Iglesia en España o Jaime Humberto Hermosillo en México. Si bien es verdad que Carlos Hugo Christensen incorporó una mirada homoerótica en las películas realizadas entre los años cincuenta y ochenta, según ha analizado Adrián Melo (2008b), las más explícitas sobre el tema gay fueron las que realizó en Brasil a finales de los años setenta,<sup>4</sup> mientras que su último film, *¿Somos?* (1982), realizado en Argentina, fue un rotundo fracaso en su intento de hacer una aproximación “moderna” al tema del despertar (homo)sexual de un adolescente.<sup>5</sup>

Resulta interesante destacar que pese a que la vuelta de la democracia, en 1983, propició un pequeño boom de narrativa de temática gay, con las novelas de Oscar Hermes Villordo ocupando un indiscutible primer plano, en el caso del cine la situación fue diferente. Pocos directores con una trayectoria previa aprovecharon el nuevo clima de libertad para contar historias que antes hubieran podido ser objeto de censura. Además de Christensen, podría mencionarse a Fernando Ayala (1920-1997), prolífico realizador y productor que había iniciado su carrera en los años cincuenta con un cine personal e intimista para decantarse luego hacia unos territorios más comerciales, cuyo último film, *Dios los cría* (1991), constituye precisamente un ejemplo de comedia con aspiraciones de llegar al gran público abordando una temática controvertida. La película se centra en la relación entre un homosexual afeminado y una prostituta que acaban

formando una especie de “familia”. Pero si la premisa puede convocar la idea de lo queer, el resultado es, es en realidad, una notoria decepción, pues se trata de una obra “vieja” tanto en sus formas –un costumbrismo rancio que el Nuevo Cine Argentino no tardaría en dejar atrás–,<sup>6</sup> como en su contenido, por el abordaje estereotipado de la homosexualidad y la ausencia de impulso político (que sí estaba presente, en cambio, en *Otra historia de amor*).

De acuerdo con la propuesta de Alberto Mira (2008, 28), las voces que hablan en primera persona del deseo o la experiencia homosexual articularon, desde los años noventa, un cine “arropado por discursos subculturales gay o queer”, tanto en las grandes producciones de Hollywood como en el cine independiente.<sup>7</sup> En el caso del cine argentino, esta emergencia fue posterior. El único realizador que, desde finales de la década de 1980, hizo un cine ubicable en la órbita de lo queer fue Jorge Polaco (1946-2014), autor de auténticas rarezas como *En el nombre del hijo* (1987), que narra el vínculo rayano en lo incestuoso entre un hombre y su madre,<sup>8</sup> o esa cumbre de lo *camp* que es *La dama regresa* (1996), adaptación del relato de Friedrich Dürrenmatt protagonizada por Isabel Sarli, uno de los máximos mitos eróticos del cine argentino de los años sesenta y setenta.<sup>9</sup> El cine de Polaco no pretende cifrar una experiencia subcultural: es, por el contrario, una exploración personalísima de sexualidades excéntricas a través de una estética feíta y *kitsch*. No hay un interés por “representar” la disidencia, sino que se la de/constituye desde un posicionamiento marginal no solo respecto a la heteronormatividad, sino también a las reivindicaciones que el activismo homosexual venía formulando desde la restauración democrática.



Johnnie C'alladhan: *Laying here*

En sentido estricto, a excepción de *Otra historia de amor*, no hubo en Argentina un cine “gay” de cariz militante, que buscara ofrecer una imagen positiva y normalizada de la homosexualidad. A partir del nuevo milenio, lo que comúnmente se denomina “cine LGBTQI+” –aunque podría discutirse la pertinencia de esa etiqueta– comenzó a explorar aristas muy diversas del género y la sexualidad. Si hasta los años 2000 las pocas películas que abordaban la diversidad sexual como eje de la trama orbitaban casi exclusivamente en torno a la homosexualidad masculina

–con hitos como *Plata quemada* (2000), de Marcelo Piñeyro–, a partir de esa fecha entrarían en escena otras sexualidades minoritarias: así, películas como *Lengua materna* (2010) de Liliana Paolinelli, *Mía* (2010) de Javier Van de Couter, y *XXY* (2007) de Lucía Puenzo, abordaron respectivamente las realidades lésbica, trans e intersex.<sup>10</sup> También a partir de ese momento se multiplicaron las aportaciones en el campo del cine documental, con obras tan relevantes como *Lesbianas de Buenos Aires* (2002) de Santiago García, *Hotel Gondolín* (2005) de Fernando López Escrivá, o *Los maricones*



Johnnie C'alladhan: *Maricón*

(2016) de Daniel Tortosa, por citar solo tres ejemplos.

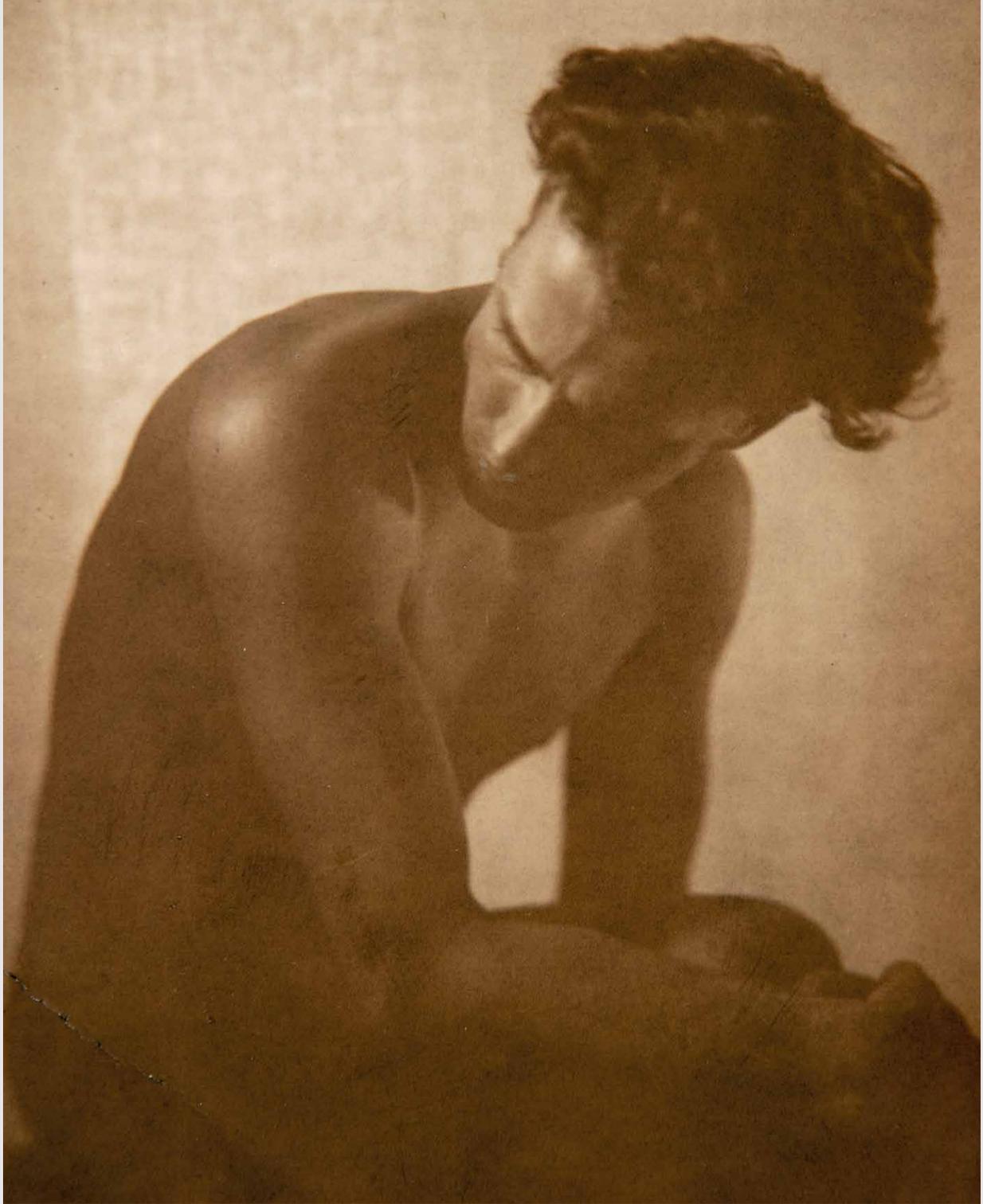
Dos películas de la década de los 2000 marcaron nuevos derroteros respecto a los modos hegemónicos de abordar la homosexualidad en la pantalla grande: *Vil romance* (2008), de José Celestino Campusano, y *Plan B* (2009), de Marco Berger. La primera se internaba en espacios y personajes marginales, alejándose de manera deliberada del paradigma de lo

“gay”. El romance del título afinca su “vileza” en la relación desigual y cargada de violencia que establecen dos figuras antagónicas: Roberto, “una marica” joven, y Raúl, un rudo vendedor de armas que se jacta de no ser homosexual y que responde, en ese sentido, al prototipo del “chongo”. La novedad de la temática se entrelaza con una estética deliberadamente desprolija que marcó una nueva senda para el tratamiento de la disidencia

homosexual en el cine (Martine-lli 2015). Campusano retomaría ambientes y personajes similares, pero con mayor control estilístico, en dos películas estrenadas en 2019, *Hombres de piel dura* –un drama sobre el abuso–, y *Bajo mi piel morena*, ficción basada en las experiencias autobiográficas de las protagonistas: tres mujeres trans. En la línea abierta por Campusano podrían citarse otras películas recientes como *Corazón negro* (2015) de Juan Manuel Ribelli, sobre la tensa relación entre una mujer trans –interpretada por Naty Menstrual– y su madre, o *Román* (2018) de Majo Staffolani, que narra el despertar sexual de un agente inmobiliario con un hombre mucho más joven.

*Plan B*, la ópera prima de Berger, ofreció también una aproximación original a lo “gay” a través de una comedia romántica en la que dos jóvenes, “pibes de barrio” a priori heterosexuales y masculinos, acaban sucumbiendo al deseo homoerótico. Utilizo las comillas de manera deliberada porque “gay” es un significante problemático para leer las películas de Berger. Santiago Peidro (2013, 46), en su análisis de los primeros films del director –tres cortometrajes, *Plan B* y *Ausente* (2011)– destaca que no pueden adscribirse “bajo una estética *camp* o propuesta paródica del mundo de la homosexualidad. Nada de eso, sino que de lo que aquí se trata es de la presencia de un deseo masculino no regido por una norma heterosexual, y aun así, viril”. David William Foster (2014, 3), de manera similar, sostiene que los individuos de las películas de Berger no “descubren” que son, “en realidad”, gais, sino que “llegan a descubrir un campo más amplio de potencial erótico para sus cuerpos de lo que habían, hasta ese punto, imaginado”. Berger ha ensayado diferentes aproximaciones a esta manera particular

*continúa en la página 65 >*



Ramón, ca. 1929. Col. Ramón López Quiroga

# EL arte DE LAS sombras

LIBRADO GARCÍA SMARTH



Sin título, *ca.* 1920. Col. Museo de la Fotografía, Moscú

Sin título, *ca.* 1920. Col. Ildfonso Garza Aguilar >





Sin título, *ca.* 1920. Col. Ildefonso Garza Aguilar





Sin título, *ca.* 1920. Col. Museo de la Fotografía, Moscú

Sin título, *ca.* 1929. Col. Museo del Estanquillo. Colecciones Carlos Monsiváis >





Sin título, *ca.* 1920. Col. Museo de la Fotografía, Moscú



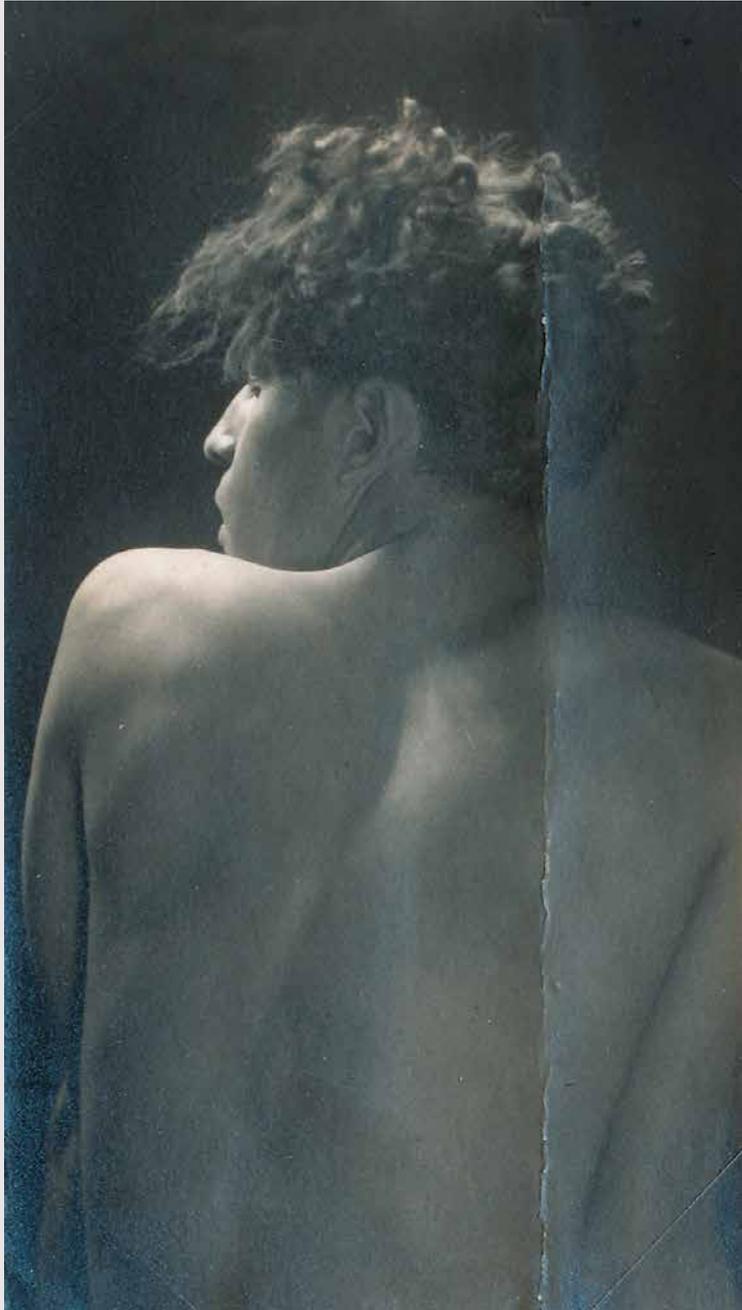
Sin título, *ca.* 1920.  
Col. Museo de la Fotografía, Moscú







Sin título, ca. 1920. Col. José Antonio Rodríguez



Sin título, *ca.* 1920. Col. Museo del Estanquillo. Colecciones Carlos Monsiváis

Sin título, *ca.* 1920. Col. Museo de la Fotografía, Moscú >





Sin título, ca. 1920. Col. Idefonso Garza Aguilar

# BRENDA LEDESMA

## Gestualidad de fantasía

Librado García *Smarth* gustó del espectáculo y la parafernalia. Así retrató el cuerpo desnudo masculino, como en una escenificación. Sus modelos, esos cuerpos erotizados, danzaron descalzos para realizar sus estudios. ¿Cómo fue que *Smarth* se colocó en situación de hacer estas fotografías? En los bordes de lo oculto, algunas de las imágenes se publicaron en diciembre de 1920 en *El Universal Ilustrado* sin la firma del autor.

Para las fotografías posaron al menos dos modelos distintos. Persistieron la iluminación escenográfica, el dramatismo en las siluetas y las sombras que se desbordaron por los márgenes de las fotografías. También fueron constantes las apariencias difusas del pictorialismo y, sobre todo, el manejo del cuerpo desde la danza. Uno de los hombres posó encorvado abrazando sus piernas, la fuerte luz lateral ensombreció el interior de la curva que creó con su propio cuerpo al encajar la cadera y el coxis. Hizo arco su espalda, extendió sus vértebras de manera que esa figura fuera visible para la cámara. En una segunda toma, la luz detrás suyo se intensificó al punto de quemar la superficie fotosensible. Alargó el torso en vertical apoyándose en los brazos y volvió la cara al techo con los labios entreabiertos. Gestualidad de fantasía. Su sexo, oculto por las sombras, aparece del mismo



Sin título, ca. 1929. Col. Museo del Estanquillo. Colecciones Carlos Monsiváis

**Masculinidades alternativas permeaban el imaginario en ese momento; se vuelve inevitable recordar el paso del bailarín y coreógrafo Vaslav Nijinsky en los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev, entre 1909 y 1913, y sus obras de erotismo explícito.**



*Autorretrato (Librado García Smarth), 1923. Col. Ramón López Quiroga*

modo en la fotografía donde, sin soltar la postura, enfrenta una quimera con una vara en las manos. Su identidad se esconde como en otro torso de maravilla donde no hay más figura que ese cuerpo sumergido en la oscuridad.

Masculinidades alternativas permeaban el imaginario en ese momento; se vuelve inevitable recordar el paso del bailarín y coreógrafo Vaslav Nijinsky en los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev, entre 1909 y 1913, y sus obras de erotismo explícito. Noticias y opiniones sobre la compañía y el revolucionario bailarín circularon en la prensa mexicana. Sin embargo, en este país, la danza moderna plantaría sus cimientos hasta la década de 1930 con la fundación de la primera escuela oficial de danza.

Delante de un telón pintado a dos tonos, *Smarth* captó nuevamente el gesto de proyec-

tar una lanza. Arrojó una luz en contrapicado hacia el modelo, que proyectó sombras intensas en el lado opuesto de la fotografía. La oscuridad delineó las venas de sus manos, la fuerza en los músculos de la cadera y un magnífico torso. Sobre otro fondo blanco, una figura más joven y delgada posa ante la misma luz. A sus pies asoman las guías de una planta parecida a la vid, mientras que un racimo de uvas se muestra sobre las manos histriónicas. Debió prolongar la espalda y el cuello con la sensación de la técnica coreográfica maquinando su cuerpo. Detrás de él, su sombra en una composición fuera de norma nos insiste sobre el carácter vanguardista de las fotografías, que figura también en la captura de los dos hombres-ave.

El resplandor de un contraluz abraza, por otro lado, el delicado cuerpo de un joven. No es la carne. Tampoco es la belleza

anatómica. Es la noción del interior representada en contrastes lumínicos que nos anima a pensar cómo se vería el deseo en los ojos de *Smarth*. **LPyH**

**Brenda Ledesma** es doctora y maestra en Historia del Arte por la UNAM y licenciada en Historia por la UDEG. Coautora de los libros *100 años de fotografía en El Universal* (2016) y *Librado García Smarth. La vanguardia fotográfica en Jalisco* (2019).

Las fotografías y el texto "Gestualidad de fantasía", de Brenda Ledesma, son reproducidos del libro *Librado García Smarth. La vanguardia fotográfica en Jalisco*, editado por José Antonio Rodríguez y Alberto Tovallín Ahumada, publicado por la Secretaría de Cultura de Jalisco, 2019.

de entender las relaciones entre género y deseo sexual, añadiendo cada vez mayor complejidad a historias en principio similares, como las que despliegan *Hawaii* (2013), *Taekwondo* (2014), codirigida con Martín Farina, o *Un rubio* (2017). Si bien no cabe duda de que se trata de una producción que indaga en las configuraciones de las masculinidades en la sociedad argentina contemporánea, no habría que olvidar tampoco el componente puramente lúdico, es decir, el hecho de que Berger proyecta en sus films la fantasía muy arraigada entre algunos varones gays de que el “heterosexual” de aspecto masculino “se dé vuelta” y mantenga relaciones sexuales con otro hombre. El cine de Berger podría ser entendido como “gay” en términos de mirada, de proyección del homoerotismo –con su ya mítico “plano Berger” enfocado en los genitales de los actores–, y no tanto porque recree de manera “realista” los vínculos sexuales y afectivos entre varones (sea cual sea su autopercepción identitaria).<sup>11</sup>

No es posible dar cuenta aquí de la riqueza y variedad del cine de temática LGBTQI+ argentino realizado en las últimas dos décadas, y que no deja de sumar títulos de indudable relevancia. Sí cabría destacar que, al calor de los cambios sociales y de diferentes luchas activistas, lo queer asume cada vez mayor protagonismo. Así, junto a películas que ofrecen una mirada más “identitaria” –como podría ser el caso de *Margen de error* (2019) de Liliana Paolinelli, magnífica comedia lesbica, o *Los adoptantes* (2019) de Daniel Gimelberg, sobre las disyuntivas de una pareja gay en torno a la adopción– otros films interrogan y desbaratan las certezas identitarias, o abrazan formas radicales de habitar los géneros y las sexualidades: sería el caso de ficciones como *La noche* (2016) de Edgardo Castro, *Las hijas del fuego*

(2019) de Albertina Carri, y *Breve historia del planeta verde* (2019) de Santiago Loza, o de los documentales *Heterofobia* (2015) o *El triunfo de Sodoma* (2019), ambos dirigidos por Goyo Anchou.

Este cine más disruptivo evita los peligros de caer en lo que Alfredo Martínez Expósito denomina “hipernormalización” (2021, 12-13). La aspiración a la “normalidad” que vertebra ciertas representaciones culturales de las dos primeras décadas del siglo XXI sería problemática, según este investigador, en la medida en que deja fuera cualquier posibilidad de debate. Superada, por fortuna, la época en que era necesario ofrecer imágenes positivas y asimilables de la “homosexualidad”, se trata ahora de que el cine en torno a las disidencias sexuales y de género no sea fagocitado por el capitalismo neoliberal que es capaz de domesticar y de apropiarse incluso de las expresiones culturales más subversivas. **LPyH**

#### NOTAS

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación (Gobierno de España).

<sup>2</sup> En 1985 y 1989, por ejemplo, se estrenaron *Buddies*, de Arthur J. Bressan, y *Longtime Companion*, de Norman René, dos de las primeras películas importantes sobre el tema.

<sup>3</sup> Según Gustavo Blázquez (2017, 133-134), “en un clima de efervescencia democrática, pero también de persecución y represión de la homosexualidad, los films de Dawi y Ortiz de Zárate ofrecían y legitimaban nuevos guiones posibles para las conductas sexuales y los sentimientos de algunos sujetos. [Sin embargo] La proyección de esos guiones sexuales ‘gays’ puso entre tinieblas prácticas y experiencias homoeróticas de sujetos de sectores populares, de adultos mayores, de ‘locas’, ‘chongos’ y personas transexuales. Solo ciertos amores y caricias homoeróticas, obedientes a la gramática de la

clase y el género, gerontofóbicos y ciscentrados, obtuvieron legibilidad y legitimidad”.

<sup>4</sup> Me refiero a *A morte transparente* (1978) y *A intrusa* (1979), esta última basada en el cuento “La intrusa” (1970) de Jorge Luis Borges. Otro film del director con un interesante subtexto homoerótico, realizado también en Brasil, es *O menino e o vento* (1967), basado en un relato de Aníbal Machado.

<sup>5</sup> Otro realizador homosexual coetáneo, Luis Saslavsky, se aproximó de manera interesante a la disidencia sexo-genérica en dos de sus films, *Vidalita* (1944) y *Las ratas* (1963), esta última transposición de la novela homónima de José Bianco. Al respecto puede consultarse el trabajo de Emilio Bernini (2008).

<sup>6</sup> Un año más tarde se estrenó, de hecho, el film *Rapado*, de Martin Rejtman, considerado una de las piezas claves para la renovación del cine argentino a finales del siglo, y sobre la cual se han hecho lecturas en clave queer (Rubino, 2021), a pesar de que no haya una representación explícita de sexualidades disidentes.

<sup>7</sup> Las etapas previas de la autoría homosexual habrían sido la era del armario, hasta los años setenta, y una segunda etapa, entre los setenta y los noventa, en que se liberan voces homosexuales alternativas, pero manteniendo “ambigüedad en su adscripción a la subcultura gay”.

<sup>8</sup> En sentido estricto, como analiza Pedro (2012, 418-420), la “homosexualidad” del personaje protagonista, interpretado por Ariel Bonomi, no es manifiesta, sino que ha sido atribuida por la crítica en función de ciertos signos que lo vinculan al arquetipo del personaje homosexual afeminado.

<sup>9</sup> Pablo César, asistente de dirección de Polaco en el film *Kindergarten* (1989), dirigió una trilogía de películas de temática mitológica rodadas en África y la India que han sido analizadas desde una óptica queer por David William Foster (2004). Se trata de *Equinoccio, el jardín de las rosas* (1991), *Unicornio, el jardín de las frutas* (1996) y *Afrodita, el jardín de los perfumes* (1998).

<sup>10</sup> Hasta los años 90/2000, los personajes lesbicos y trans solo habían sido objeto, en general, de representaciones estigmatizantes. Ver al respecto el ya citado libro de Adrián Melo (2008a).

<sup>11</sup> Para un abordaje del subgénero del “bromance” (“historia de amor” entre dos amigos heterosexuales) en el cine argentino, ver el trabajo de Romina Smiraglia a propósi-



Antilope: Tocado del caracol

to de la película *Excursiones* (2010) de Ezequiel Acuña.

#### REFERENCIAS

Bernini, Emilio. 2008. "Dos versiones del amor por los hombres. Sobre *Vidalita* y *Las ratas* de Luis Saslavski". En *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, editado por Adrián Melo, 67-76. Buenos Aires: Lea.

Blázquez, Gustavo. 2017. "El amor de l@s rar@s. Cine homosexualidades durante la década de 1980 en Argentina", *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 15: 111-137.

Foster, David William. 2004. *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Texas: University of Texas.

— 2014. "Marco Berger: filmar las masculinidades queer en la Argentina", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 9: 1-19.

Martinelli, Lucas. 2015. "Masculinidades, género y sexualidad en el cine de José Celestino Campusano", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 11: 1-20.

Martínez Expósito, Alfredo. 2021. *Disidencia e hipernormalización. Ensayos sobre sexualidad y masculinidades*. Barcelona: Icaria.

Melo, Alberto ed. 2008a. *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Lea.

— 2008b. "¿Tan fácil se renuncia a un deseo? Una lectura homoerótica de los filmes de Carlos Hugo Christensen en Argentina". En *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, editado por Adrián Melo, 45-66. Buenos Aires: Lea.

Mira, Alberto. 2008. *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Barcelona y Madrid: Egales.

Peidro, Santiago. 2012. "La construcción arquetípica de personajes de sexualidades no hegemónicas en el cine argentino". *Question* 1 (35): 411-421.

— 2013. "Un deseo que interpela: subvirtiéndolo las normas morales de la erogenia masculina". *Ética y Cine Journal* 3 (3): 43-53.

Rubino, Atilio. 2021. "Un archivo de sentimientos maricas. Una lectura del cine de Martín Rejtman y Marco Berger". *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 18: 399-416.

Smiraglia, Romania. 2015. "Nuevas formas de la homosociabilidad en el cine argentino contemporáneo: el *bromançe* como estrategia en *Excursiones* (de Ezequiel Acuña)". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 11: 1-20.

**Jorge Luis Peralta** es profesor y licenciado en Letras y doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Sus áreas de investigación son la literatura y cultura argentinas e hispanoamericanas, los estudios gays y lesbianos y las teorías queer.

En diversos países latinoamericanos –y en este caso me referiré específicamente a los sudamericanos–, están surgiendo importantes focos de lucha que se resisten a replicar historias de violencia y silencios; focos de lucha donde, a través de activismos, acciones políticas y compromisos artísticos, se arremete contra prejuicios, saberes y deseos privilegiados. Lo sudamarika,<sup>1</sup> propongo, se debe entender como aquellas prácticas de resistencia, como esas herramientas de lucha política que posibilitan la construcción de imágenes y narrativas capaces de dar cuenta de procesos coloniales, patriarcales y raciales. Las poéticas sudamarikas, al apropiarse de archivos, de privilegios, de espacios públicos y privados a los que no se tenía acceso, contagian sus deseos, exteriorizan sus placeres y vuelven palpables sus goces. Donde sus cuerpxs cabras, trans, negrxs, migrantes, etnoracializadx, marginales, cho-lxs<sup>2</sup> deconstruyen la supuesta norma y reconstruyen, a través de la ternura, el deleite, la rabia, lecturas alternativas colmadas de vida y goce.

En países como Bolivia, el programa *Nación Marica*, conducido por Roberto Condori y Edgar Soliz, ha tomado el espacio audiovisual público para ofrecer desde hace más de 10 años una emisión radial y, más recientemente, una propuesta de programas audiovisuales donde por medio de lo sonoro producen otros tipos de narrativas tomando espacios de la ciudad, espacios cotidianos; desde allí, ponen en la mesa de discusión reflexiones que tienen que ver con sexualidades disidentes, con deseos, experiencias y reflexiones otras. En Argentina, el libro digital *Mariconcitos. Feminidades de niños, placeres de infancia*, editado por Juan Manuel Burgos y Emmanuel Theumer, invade el

# Poéticas de RESISTENCIA sudamarika

Meloddye Carpio Ríos

espacio literario y digital a través de 75 narrativas de memorias de infancias maricas, presentando un proyecto que sirve de pedagogía para las infancias maricas, cuyos testimonios transitan entre el deseo y el escarnio, los placeres y las censuras, la risa y el llanto. Y, en el Perú, país del que me ocuparé en este ensayo, tres artistas –Christian Bendayán, Javi Vargas y Juan José Barboza-Gubo– redefinen desde las artes visuales lo considerado “arte de buen gusto”, “arte de élite”, privilegiando cuerpxs y espacios no-normativos.

Dos jóvenes observan fijamente al espectador y sonríen de manera ligera, contagiosa y coqueta. Sus cuerpos feminizados visten trajes de baño de colores, mientras posan de manera alegre y seductora, como si invitaran a quienes los observan a disfrutar con ellos. A sus espaldas, una pared color azul metálico se fusiona con una multiplicidad de siluetas chillantes de pájaros, corazones flechados, atardeceres, notas musicales, flores y palmeras. Por último, en la parte superior, se vislumbran dos cuadros parcialmente visibles que enmarcan los recuerdos de un pasado: las fotografías de un policía y una reina de feria se desvanecen en sus bordes. Esta intrincada simbiosis estética de colores y obje-

tos, titulada *Cuando va cayendo el sol* (2000),<sup>3</sup> es parte de la obra del pintor iquiteño Christian Bendayán. A través de su incorporación de personajes de género no binario, la integración de seres mitológicos y reales con elementos oníricos, y su representación de lo íntimo y sensual, Bendayán ubica aquellos cuerpos precarios, considerados “lo restante/las sobras”,<sup>4</sup> como elementos esenciales en su forma de visualizar y sentir la vibrante composición de cultura popular y mitología amazónica peruana.

El canon artístico peruano, en tanto mecanismo de poder sujeto a discursos conservadores, eurocentristas y patriarcales, funciona como máquina cultural que constata y a la vez justifica el discurso y el imaginario hegemónico. Se acepta y refleja el considerado arte de buen gusto en la sociedad, y a su vez se rechaza y repudia cualquier factor que tergiverse la norma social o lo considerado arte de élite. Ante este patrón establecido, una poética sudamarika irrumpe y confronta los parámetros, para rechazar esta idea de cómo se tiene que ver y en dónde se puede acceder al arte; así, altera el canon artístico al no seguir los mecanismos del mundo del arte de élite y los discursos que privilegian ciertos espacios y cuerpos sobre

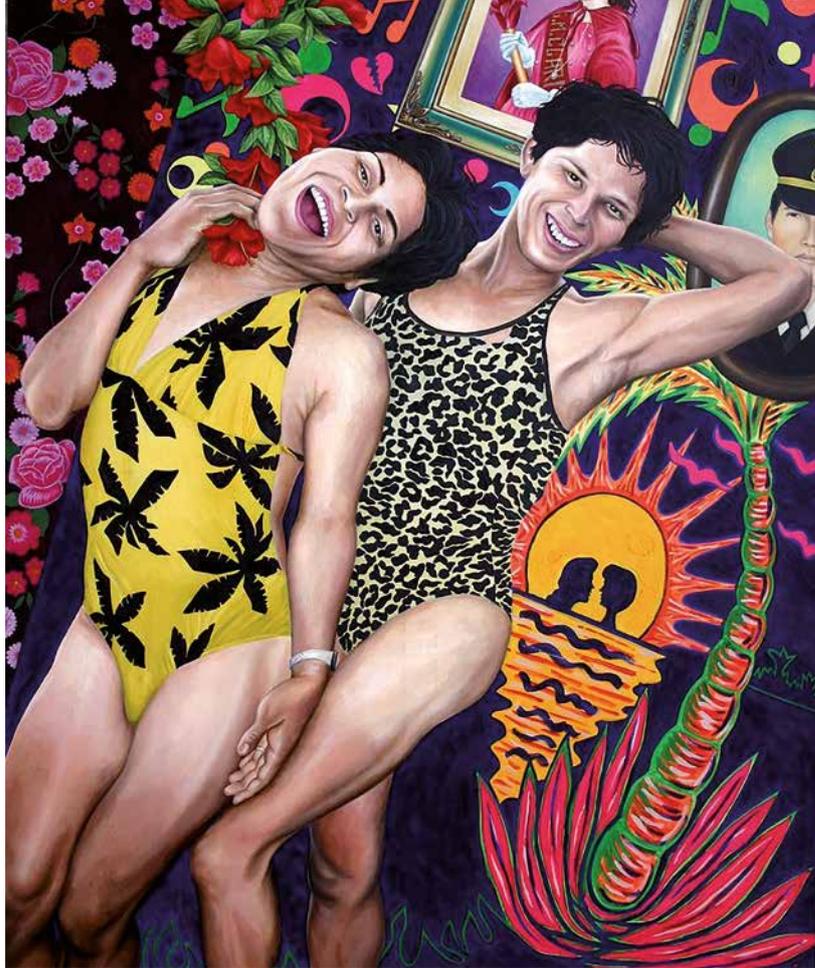


FIGURA 1: Christian Bendayán: *Cuando va cayendo el sol*

otros. A través de esta estética, se altera el archivo, combinando de forma inesperada deseos y fantasías, haciendo visible tanto lo real como lo imaginado, conectando imaginarios amazónicos y ciudadanos, para finalmente deconstruir la supuesta norma y crear arte que rompa el molde, haciendo visibles cuerpos, vidas, espacios, deseos, objetos que no habían sido considerados o incluidos por el sistema.

Por su parte, el artista Javier Vargas Sotomayor subvierte la escena plástica nacional peruana no solo desacralizando el archivo histórico por medio de sus grabados, sino al descentralizarlo, alterarlo y ofrecer una versión travestida de padres y madres de la patria apócrifos. En su obra *La falsificación de las Tupamaro* (2006),<sup>5</sup> en que hace uso de fotografía y pintura digital, el artista se acerca a la imagen del héroe revolucionario andino Tupac Amaru II,<sup>6</sup> tra-

vistiéndolo múltiples veces en las divas populares Dina Páucar,<sup>7</sup> Farrah Fawcett, Marilyn Monroe y Frida Kahlo, quienes, con maquillajes y peinados ostentosos, torcida y lujuriosamente resignifican al héroe y seducen al espectador. Se ve cómo la figura de Túpac Amaru es despojada de la referencia mítica e histórica del discurso del héroe revolucionario, cuando su imagen es rescatada simbólicamente del archivo y reemplazada por las “Tupamaro”, divas populares travestidas de ambivalencia sexual que “infectan la masculinidad heterocentrada del subversivo político e inoculan el insulto homofóbico y la violencia racial” (Carvajal 2015, 67). Giuseppe Campuzano, en *Museo travesti del Perú* (2008), apunta que, “al travestir a los héroes nacionales, víctimas de su masculinidad, se deconstruyen sus mitos y se les humaniza en el proceso” (44).

Una humanización que implica una feminización y por lo tanto una doble transgresión, ya que el héroe, archivo mítico inalcanzable del pueblo, pierde su posición en el constructo imaginario de la nación y eso llama a la reacción.

Reacción que no se hizo esperar, ya que a dos semanas de inaugurada la muestra artística de *La Falsificación de las Túpac*, la Alianza Francesa de Miraflores, lugar que acogía la exhibición, censura el video<sup>8</sup> que forma parte de la misma, afirmando que “la pieza atenta contra la integridad de los niños y niñas que estudian en la Alianza”. Este acto de censura demuestra cómo, en una sociedad patriarcal, binaria y aún predominantemente católica, una estética de rebeldía transgrede límites imaginarios que provocan el escarnio público y la censura política por cuestionar las normas del patriarcado.

Como reacción a esa censura, Javi Vargas publica en sus redes sociales una versión travestida del poema del autor Alejandro Romualdo titulado “Canto coral a Túpac Amaru” (1987), que narra la desgarrada violencia con la cual los verdugos matan a Túpac Amaru II en la plaza de Cuzco. En la versión de Vargas se resignifica el archivo histórico de la muerte de Túpac Amaru II, expresando por medio de lectura la censura que experimenta la exhibición Las Tupas; así, se traviste al poema mismo al ser reinterpretado y al feminizar lingüísticamente la figura del padre de la patria. Vargas publica lo siguiente:

CORAL A LAS TÚPAC AMARU  
Las harán volar con dinamita.  
En masa, las cargarán, las arrastrarán.  
A golpes las llenarán de pólvora la boca.  
Las volarán: ¡Y no podrán matarlas!  
Les pondrán de cabeza sus deseos, sus dientes y gritos.  
Las patearán a toda furia. Luego, las san-

grarán: ¡Y no podrán matarlas! Las golpearán: ¡Y no podrán matarlas! Les sacarán los sueños y los ojos. Querrán descuartizarlas grito a grito. Las escupirán. Y a golpe de matanza las clavarán: ¡Y no podrán matarlas! Les amarrarán los miembros. A la mala, tirarán: ¡Y no podrán matarlas! Querrán volarlas y no podrán volarlas. Querrán romperlas y no podrán romperlas. Querrán matarlas y no podrán matarlas. Querrán descuartizarlas, triturarlas, mancharlas, pisotearlas, desarmarlas. Querrán volarlas y no podrán volarlas. Al tercer día de sus sufrimientos, cuando se crea todo consumado, gritando ¡LIBERTAD! sobre la tierra, han de volver. ¡Y no podrán matarlas! Querrán callarlas, ¡¡¡Y NO PODRÁN CALLARLAS!!!

Otro ejemplo de estas prácticas de censura y de doble invisibilización viene del proyecto fotográfico y de instalación *Virgenes de la Puerta* (2015), presentado por Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek.<sup>9</sup> En este proyecto, se retratan cuerpos de mujeres trans, desnudas y precarizadas quienes, ataviadas con lujosas prendas de vírgenes, desafían el machismo y las concepciones tradicionales de belleza y heteronormatividad en Perú. Las mujeres son fotografiadas en mansiones coloniales limeñas aparentemente abandonadas que, en medio de la destrucción, todavía ostentan rasgos de una riqueza de años pasados. Estos despojos de la Colonia y sus conceptos disfuncionales de clase, rango social y etnia siguen atemporalmente vigentes en la sociedad peruana. En este proyecto fotográfico, lo que hay es una tensión entre un afuera/adentro que formula la geopolítica del cuerpo femenino trans. Se desestabiliza el proyecto de archivo al proponer la descolonización de los espacios, de las formas de representación y constructos hegemónicos y binarios, promoviendo espacios y temporalidades que permitan nuevas lecturas del existir.

Sin embargo, estos acercamientos a una estética alternativa transgreden límites en el imaginario de, lamentablemente, gran parte de la población peruana. Un ejemplo es el congresista fujimorista Carlos Tubino, quien al considerar las fotografías de la obra no solo pornográficas sino herejes –ya que representaban “una ofensa a la cristiandad”–, presentó un proyecto de ley que penalizaría de delito aquellas acciones que atenten “contra la libertad religiosa y de culto”, indicando que: “El que sin derecho ataque a otro mediante ofensas a su libertad religiosa será reprimido con pena privativa”.

Si bien existen aún políticas públicas y privadas de exclusión y censura apañadas por el Estado que legitiman la incapacidad del patriarcado para la inclusión, lo que propone *Virgenes de la Puerta* a presentar a diferen-



FIGURA 2: Javi Vargas Sotomayor: *La falsificación de las Tupamaro*

tes mujeres transgénero “con capas y coronas, confeccionados (*sic*) por artesanos del interior del país [es] conectar con referentes icónicos de las pinturas religiosas del periodo colonial, como la ‘Virgen de la Leche’ o ‘Santa Rosa de Lima’ y con personajes como ‘las tapadas’” (Redacción *Perú21*); es entrelazar nociones de estética y política buscando reconocer la vulnerabilidad, belleza y fortaleza de las comunidades travesti al presentarlas como íconos religiosos del siglo XIX.

Disminuir la incomodidad y resistencia de cierta parte del pueblo peruano para aceptar estéticas de resistencia que subviertan patrones heteronormativos y patriarcales es una tarea a largo plazo; sin embargo, esto forma parte del proyecto de contrarchivo sudamarika, que propone descolonizar las formas de representación y constructos hegemónicos y binarios, promoviendo espacios y temporalidades que permitan esta integración. Además, existe en el ejercicio de resistencia la posibilidad de que nuevas expresiones artísticas, populares, culturales, que han permanecido silenciadas por los constructos coloniales y patriarcales, encuentren una apertura a la resignificación, inclusión o incluso rebelión.



FIGURA 3A. Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek: *Virgenes de la Puerta: Leyla*

Las poéticas de resistencia sudamarika, al entrar en espacios públicos y muchas veces censurados por el pudor, la hegemonía y la heteronormatividad, exigen la desobediencia visual, auditiva y de conocimientos. Estas poéticas movilizan y excitan historias, deseos, objetos y discursos en un contexto que va más allá de proyectos de nación de los que siempre lxs cuerpxs disidentes han estado al margen. Porque la radio, la literatura y el arte, con mayúsculas, no piensan en corporalidades y deseos fuera de los higienizadx y blanqueadx; por eso las poéticas de resistencia sudamarika se nombran y construyen desde sus propias narrativas de resistencia al ser sudamericanxs, marikas, sudakas. **LPyH**

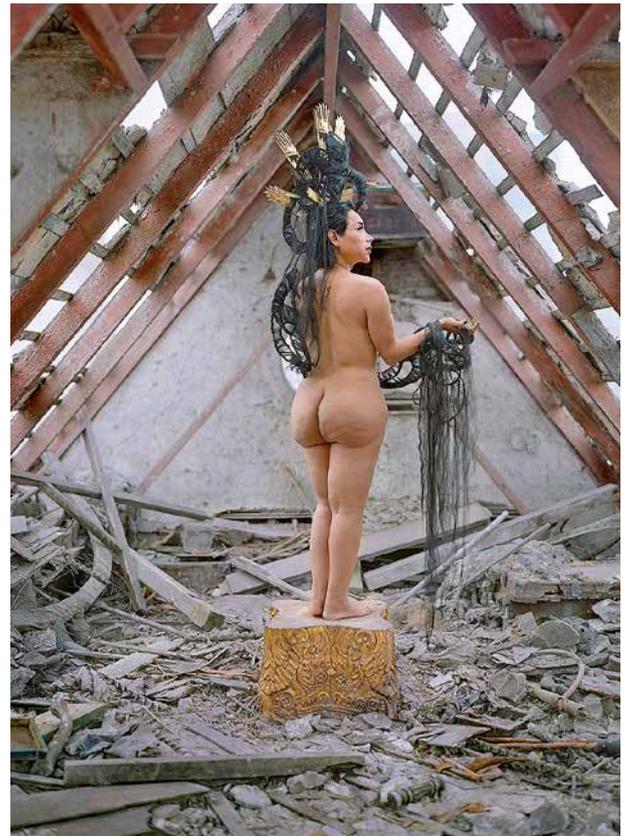


FIGURA 3B.: Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek: *Virgenes de la Puerta: Agatha*

#### NOTAS

<sup>1</sup> Mi acercamiento a esta lectura como mujer, cisgénero, feminista, viene de un lugar de profunda admiración, aprecio y reflexión por el maravilloso y arduo trabajo de mis compañerxs y hermanxs, así como por la labor de artistas, activistas y demás teóricas quienes a su vez reflejan y comparten las historias de miembrxs de estas comunidades. Reconozco los muchos privilegios con los que cuento y cómo soy cómplice de los sistemas que ejercen violencia y marginalizan a miembrxs de estas comunidades; por esta razón, considero que estos privilegios deben servir para luchar contra las desigualdades sociales y, desde esta posición, busco contribuir a la construcción de una representación social más justa de la comunidad LGTBQ+ y las comunidades travestis/locas/maricas en América Latina.



FIGURA 3c.: Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek: *Virgenes de la Puerta: Denise, Yefri, Angie*

<sup>2</sup> La palabra *cholo*, *chola* es generalmente usada de forma despectiva (Perú, Ecuador, Bolivia, Argentina). La RAE la define como: “Dicho de un indio: que adopta los usos occidentales. Mestizo de sangre europea e indígena”.

<sup>3</sup> Ver figura 1.

<sup>4</sup> Traducción propia de la teoría de “surplus populations” como producto del capital de Roderick Ferguson en *Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique* (2006) y proviene del concepto de “surplus”, el “excedente” de la teoría marxista. Asimismo, Deborah Vargas, en “Ruminations on Lo Sucio as a Latino Queer Analytic” (2014), se acerca a la teoría de Ferguson a través de una analítica latina queer y define a este como “lo sucio”.

<sup>5</sup> Ver figura 2.

<sup>6</sup> Túpac Amaru II (José Gabriel Condorcanqui Noguera) encabezó la más grande rebelión contra la colonia española en el siglo XVIII. Su figura ha sido empleada en procesos de reivindicación, como la Ley de Reforma Agraria, por Fernando Belaúnde Terry (1964) y por los procesos de transformación social bajo el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas encabezado por Juan Velasco Alvarado (1968-1975) (Miyagui Oshiro 2020).

<sup>7</sup> Exitosa cantautora peruana de música andina y vernácula.

<sup>8</sup> Con respecto al contenido del video, Vargas sostiene: “La mencionada obra consiste en un video cuyos protagonistas son ‘Las Tupis’ y ‘La San Martín’ (héroes de la patria travestidos) disfrutando un encuentro sexual sugerido, que ni siquiera encajaría en la categoría de adultos, puesto que no existe ningún desnudo” (Colectivo ContraNaturas, 10 de agosto de 2009).

<sup>9</sup> Ver figuras 3a, 3b y 3c.

#### REFERENCIAS

- Campuzano, Giuseppe. 2008. *Museo travesti del Perú*. Lima: Giuseppe.
- Carvajal, Fernanda. 2015. “Políticas de la infección”, *Errata 12*. <https://revistaerrata.gov.co/contenido/politicas-de-la-infeccion>.
- Miyagui Oshiro, Jorge Alberto. 2020. “La tupi, una Túpac Amaru travesti: disidencia sexual y transgresión simbólica en el foro de la cultura Solidaria”, *Index Revista de Arte Contemporáneo* 10.
- Perú 21. 2018. “Canon: La exposición de arte de la que todos están hablando”, 27 de enero. <https://peru21.pe/cultura/canon-exposicion-hablando-393508-noticia/#:~:text=CANON%2C%20es%20el%20proyecto%20de,identidad%20de%20g%C3%A9nero%20y%20sexualidad>.
- Vargas Sotomayor, Javier. 2009. “Coral a las Túpac Amaru”, post personal, página de Facebook..

**Meloddye Carpio Ríos** es investigadora, instructora, transfeminista. Le interesa el potencial que el arte, las narrativas populares y los activismos tienen como movimientos políticos/culturales de resistencia y como dispositivos de reinterpretación que desmantelan el patriarcado, la homofobia y el racismo.

# LA FABULOSA historia del cine LGTBIQ+

Raciel D. Martínez Gómez

Suponemos que, en un entorno donde los estereotipos inamovibles del hombre perfecto de la época dorada de Hollywood descansaban en actores como Cary Grant, Gary Cooper, James Stewart, Rock Hudson, Errol Flynn, Montgomery Clift, Robert Mitchum, Gregory Peck y hasta John Wayne, *Fireworks* debió haber constituido una vuelta de tuerca para las buenas conciencias.

En la imprescindible película documental *Fabuloso! La historia del cine gay* (2006), las directoras Lisa Ades y Lesli Klainberg señalan que, en el comienzo de la apertura sexual representada en la cultura mediática, hay 14 minutos que cambiaron la percepción de la homosexualidad en los Estados Unidos: *Fireworks* (1947), cortometraje de Kenneth Anger, mejor conocido en Hispanoamérica por sus libros, dos tomos de *Hollywood Babilonia* (1959 y 1986), reveladores de escándalos del cine industrial. *Fireworks* impresiona, considerando su contexto; claro, desafía por el tópico homosexual y el sadomasoquismo que desliza de forma críptica; pero, a su vez, por la maestría de su estética manierista de cine de arte: con soberbio manejo de luz,

replica la imagen de la Piedad de Pietro Perugino del siglo xv con un marinero que carga a un soñador en plena modernidad, evocando las fotografías de Eadweard Muybridge.

Suponemos que, en un entorno donde los estereotipos inamovibles del hombre perfecto de la época dorada de Hollywood descansaban en actores como Cary Grant, Gary Cooper, James Stewart, Rock Hudson, Errol Flynn, Montgomery Clift, Robert Mitchum, Gregory Peck y hasta John Wayne, *Fireworks* debió haber constituido una vuelta de tuerca para las buenas conciencias y un aliento para la diversidad todavía invisible entre el autoritarismo hetero del *American way of life*. Anger, como lo muestra su díptico de *Hollywood*

*Babilonia*, tenía suficiente información para acusar la doble moral, revelando situaciones en extremo perversas. Su crónica fue auténtica nota roja que desmitificaba el aura de fábrica de sueños repleta de corrupción, crimen, drogas y extravagancias. Sin embargo, *Fireworks* no es pieza periodística; más bien esboza una necesidad plástica que se emparenta con la lírica surrealista del Jean Cocteau de *La sangre del poeta* (1932) y el hieratismo de los torsos desnudos de *El acorazado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein.

También las directoras citan a *Blow Job* (1964) del iconoclasta artista pop Andy Warhol, provocación mayúscula para su tiempo mojado, cuya política era la censura: a un personaje —al que solo se le ve el rostro de placer— le practican una felación durante una toma de más de media hora. La narrativa fílmica, castradora de la cópula a través de abruptas elipsis y de metáforas sublimadas del orgasmo (la chimenea que prende, la botella de champagne destapada), tuvo con *Blow Job* acérrima e inteligente némesis. Warhol sabía de la importancia del corte directo para la moralidad; por ello retaba con ese plano secuencia a una tensa reflexión, porque no concreta la acción y juega con el morbo.

Se alude como pionera del cine lésbico a la directora y profesora belga Chantal Akerman con *Je, tu, il, elle* (1974). En la misma década de los setenta, John Waters abonó su trilogía basura: *Pink Flamingos* (1972), *Problemas femeninos* (1974) y *Viviendo desesperadas* (1977) donde, con *Divine* al frente, se burlaba de los clichés sobre la cultura gay. Aunque se reconoce más su contribución al género de terror, *El show de terror de Rocky* (1975), dirigida por Jim Sharman, resalta por su aporte queer con su hilarante planeta Transexual que

se volvió icónico entre las drags. *El show de terror...* fue la semilla de un árbol frondoso que va de *La rosa* (1979) de Mark Rydell; *Victor/Victoria* (1982) de Blake Edwards; *Tootsie* (1982) de Sidney Pollack; hasta *La jaula de las locas* de Mike Nichols (1996).

Otra incunable es la ópera prima de Gus Van Sant, *Mala noche* (1985), película en donde por primera ocasión se vieron representados los gays en su atmósfera cotidiana. *Idaho: El camino de mis sueños* (1991), también de Van Sant, se convirtió en símbolo para la cultura homosexual con una sintaxis innovadora, cuya anécdota se basa en jóvenes que viven de la prostitución. Gregg Araki tiene otra película del tema, *Oscuro inocencia* (2004), con el ingrediente del abuso sexual infantil, con secuelas traumáticas que derivan en aislamiento en un mundo de fantasía.

Se habla con alta estima de *Media hora más contigo* (1985), dirigida por Donna Deitch, pues muestra un insólito final feliz lésbico, a diferencia de *Personal Best* (1982), de Robert Towne, que tenía un epílogo desolador. Siete años antes que *Filadelfia* (1993), de Jonathan Demme, *Parting Glances* (1986), dirigida por Bill Sherwood, retrató la época de los ochenta, donde apareció el VIH/sida, y Steve Buscemi fue el primer actor en representar a alguien con esta enfermedad.

## Un enfoque subversivo

La académica B. Ruby Rich, voz autorizada en *¡Fabuloso! La historia del cine gay*, acuñó el término de nuevo cine queer para definir al cine independiente sobre diversidad sexual de la década de los noventa. El término *queer* es inclusivo; de ahí se integra en una amplia identidad a los gays, lesbianas, bisexuales y personas transgénero. Rich apunta como



Luis Enrique Pérez: Sin título

fundacionales del movimiento a *Veneno* (1991), de Todd Haynes, estrenada en el Festival de Sundance, basada en relatos de Jean Genet; *Edward II* (1991) de Derek Jarman, autor de *Caravaggio* (1986); *Swoon* (1992) de Tom Kalin; y *Vivir hasta el fin* (1992) del pronto considerado director de culto Araki, que ha continuado la exploración. *Paris is Burning* (1990) también contribuyó a esta visibilización abordando la cultura del baile en Nueva York:

gays latinos y afroamericanos, dirigida por Jennie Livingston. Los noventa concluyen con *Los muchachos no lloran* (1999), de Kimberly Peirce, un hecho real sobre discriminación a un hombre trans.

El *queer cinema* es un enfoque subversivo a la tradición y antagónico a la cultura heterosexual. Señala B. Ruby Rich como influencias a Rosa von Praunheim, directora alemana de cine, y a Héctor Babenco, con *El beso de la mu-*

jer araña (1985), como discursos significativos que irrumpieron la escena y sirvieron de inspiración a cineastas (curioso, en el documental se menciona con especial acento a *Cómplices* [1996], thriller de las hermanas Wachowski, por su inolvidable fuerza erótica).

Independientemente de este canon que propone B. Ruby Rich —oportuno para conocer las raíces del movimiento—, repasemos algunos casos en el cine que nos parecen emblemáticos. Se trata de un vasto universo, cada vez más largo y ancho, donde países diferentes a Estados Unidos ofrecen experiencias y estéticas.

Así, tenemos filmes en medio de sistemas totalitarios, como China, con *East palace, west palace* (1996), de Zhang Yuan, y la reciente *Moneyboys* (2021), de C. B. Yi, sobre trabajadores sexuales; o en Cuba, lo que hace Marilyn Solaya, que filmó *Vestido de novia* (2014), caso real de discriminación transfóbica y *Fresa y chocolate* (1993), de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío que, aun en tono tibio, resultó una revolución. Hay historias que levantan revuelo porque alteran la hipocresía del orden establecido, sobre todo en sociedades de moral cristiana; es el caso de *Desobediencia* (2017), de Sebastián Lelio, relato lésbico en medio de una familia judía ortodoxa. También se han rodado en naciones musulmanas, como nos lo muestra Parvez Sharm en *Una yihad por amor* (2008) y *Un pecador en La Meca* (2015).

En México, referentes obligados son *El lugar sin límites* (1978) de Arturo Ripstein con *La Manuela*, que evidencia la doble moral del macho; *Las apariencias engañan* (1983) de Jaime Humberto Hermosillo, con el primer personaje trans mexicano, y *El callejón de los milagros* (1994) de Jorge Fons, que igualmente pre-

senta un homosexualismo oculto. Más recientemente, *Carmín tropical* (2014) de Rigoberto Perezcano, es el interesante *noir* de un muxe cantante de cabaret. También habría que señalar el discurso de Julián Hernández Pérez, quien desde *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2003) hasta *La diosa del asfalto* (2020) ha realizado cintas con el tema LGBTQ+. Y, no obstante planteada desde una óptica descafeinada, es digna de mención *El baile de los 41* (2021), de David Pablos, quien representó la famosa redada de “invertidos” durante el Porfiriato.

En el plano más hegemónico del cine está *Filadelfia*, paso fundamental en la cultura LGBTQ+ al visibilizar, en la ceremonia del Oscar, el drama de los enfermos del VIH/sida, o *Moonlight* (2016) de Barry Jenkins, que igualmente se proyectó en la gala de estatuillas, siendo la primera película del tópico con reparto de raza negra. Esta apertura más comercial ha tenido miradas compasivas como la política de Neil Jordan en *Juego de lágrimas* (1982) y *Desayuno en Plutón* (2005); la bella inocencia de Alain Berliner en *Mi vida en rosa* (1997) y hasta la viñeta de un menospreciado Charles Herman-Wurmfeld en *Besando a Jessica Stein* (2001).

Parte nodal de la visibilización queer se relaciona con el activismo y la recuperación de la memoria de hechos trágicos donde se evidencia la intolerancia. Por ejemplo, poco se sabe de *Vito* (2011), de Jeffrey Schwarz, documental sobre Vito Russo, fundador del movimiento gay en Inglaterra y defensor de los enfermos del VIH/sida. Rob Epstein filmó *Los tiempos de Harvey Milk* (1984), personaje pionero de los movimientos gay en Estados Unidos, que recibió incluso el Oscar a mejor documental. Es una cinta que nos presenta la vida

del primer concejal abiertamente homosexual en San Francisco. El también escritor Van Sant filmó una ficción llamada *Milk: un hombre, una revolución, una esperanza* (2008). El trabajo de Epstein en *Párrafo 175* (2000) documenta el exterminio de la diversidad sexual en la época nazi, condenada a campos de concentración para cumplir penas por sodomía. El propio Epstein filmó *El celuloide oculto* (1995), que analiza la representación gay en producciones de Hollywood. Recordemos que Epstein hizo *Howl* (2010), poema de Allen Ginsberg que fue enjuiciado en 1957 por obscenidad. En este entorno de la Segunda Guerra Mundial, subrayamos la reciente *Gran libertad* (2021) de Sebastian Meise, referida al encarcelamiento de un homosexual.

## Paisaje de tensiones

El presente siglo XXI tiene ya discursos de visibilización muy maduros, aceptados en todos los circuitos, desde los más estandarizados hasta los más independientes con mixturas de video, anarquía y militancia. Hay una cantidad considerable de cineastas como Patricia Rozema, Xavier Dolan, Alexis Langlois, Robin Campillo, Bertrand Mandico, Christophe Honoré o los hermanos Zurcher, que presentan un mayor número de aristas. La ganadora de la Palma Queer en Cannes, *Retrato de una mujer en llamas* (2019), de la directora francesa Celine Sciamma, nos muestra la sutileza de la represión en el siglo XVIII. *Carol* (2015) de Todd Haynes, a partir de la novela de Patricia Highsmith, también enseña estilo para narrarnos un amor lésbico en la década de los cincuenta en Estados Unidos. Del propio Haynes tenemos *Lejos del cielo* (2002), historia de racismo, clasismo

y homofobia. *La vida de Adèle* (2013) de Abdellatif Kechiche, ha sido catalogada más por su irrupción en los momentos de sexo; sin embargo, la película mantiene una esgrima del deseo entre dos mujeres que estallan en las escenas más candentes.

Todavía es temprano para hablar de películas paradigmáticas que han visibilizado los temas de LGTBQ+, pero sí se reconocen cintas que abrieron brecha, así sean aperturas convencionales, citamos ya a *Filadelfia* y agreguemos *Secreto en la montaña* (2005) de Ang Lee. Llenaron espacios masivos pertinentes para que el resto complete un mosaico que agrega tramas y la conversación se torne cada vez más compleja y alejada de estereotipos. Tenemos a un director de estridencia refulgente como el Pedro Almodóvar de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) y *La ley del deseo* (1987), que aporta tramas sólidas y con igual popularidad como *La mala educación* (2004) y *Todo sobre mi madre* (1999). El noruego Joachim Trier, de gran aceptación por *La peor persona del mundo* (2021), filmó una pieza de terror: *Thelma* (2017), guerra simbólica del cristianismo que se opone al amor lésbico de una estudiante universitaria. A veces se percibe como *Carrie: extraño presentimiento* (1976) de Brian de Palma; empero, *Thelma* mantiene esta tirantez sexual como origen del resto de las representaciones alegóricas.

Otra rigidez religiosa magistral: *Más allá de las colinas* (2012) de Cristian Mungiu, ubicada en un monasterio rumano, muestra, en contraste con la ciudad capital, un ambiente ultra ortodoxo donde el deseo lésbico es visto como cosa del demonio; es nítido el vínculo entre exorcismo y su equivalente que demanda libertad en plena modernidad. Una pelícu-

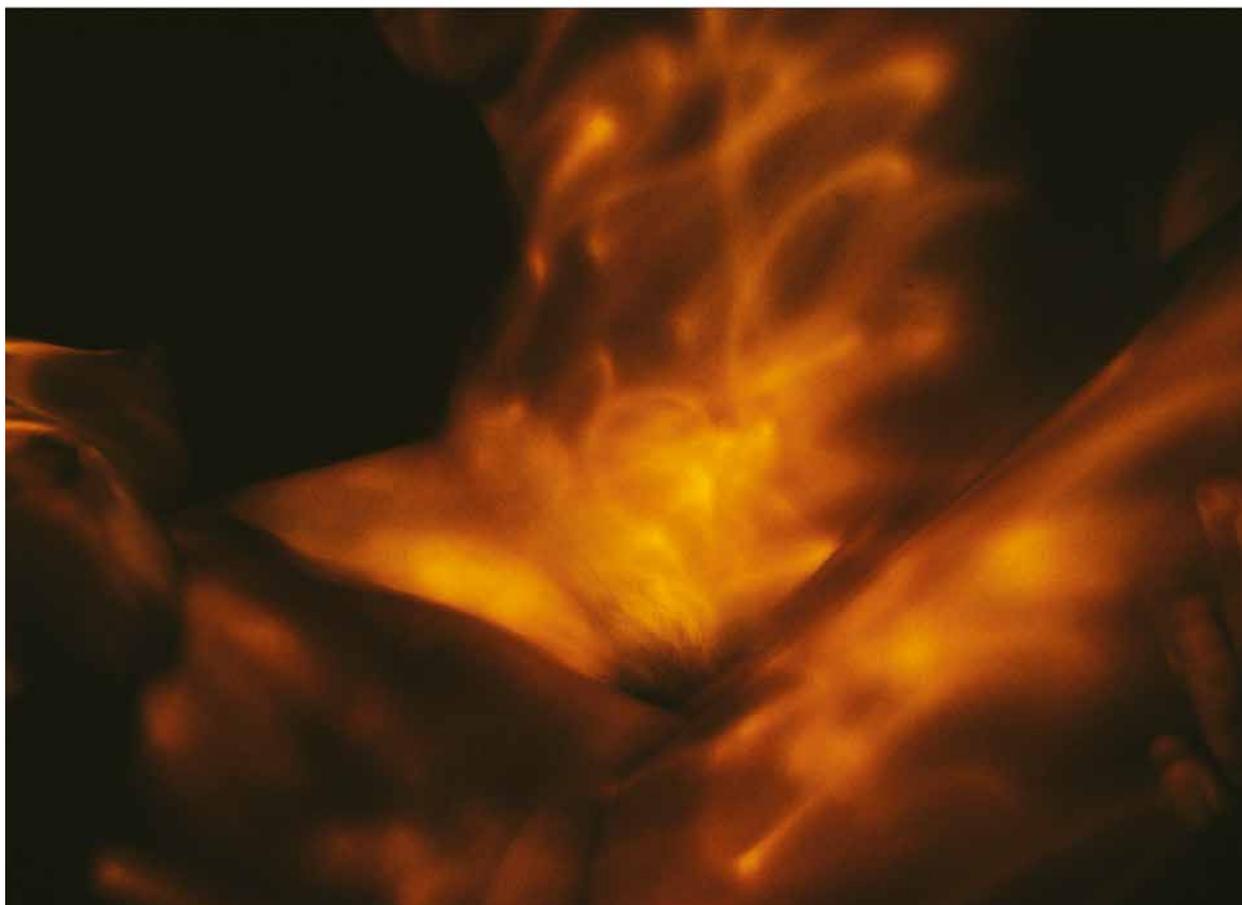


Antilope: Conejito cocinero

la diestra para ocupar a los géneros, como el terror, es *Los buenos modales* (2017) de Marco Dutra y Juliana Rojas (Brasil), que primero enseña un fondo gótico de licantrópía y luego incluye matices también lésbicos con un erotismo muy logrado sin olvidar este binomio. Muestra asimismo de la importancia de los géneros para transformar en rutina la otredad, es *Pride: orgullo y esperanza* (2014), de Matthew Warchus, comedia en tono ligero que habla de la solidaridad de un colectivo LGTBQ+ con la huelga de los mineros

en medio del duro thatcherismo de los ochenta.

Hay historias redondas en donde lo de menos es el subrayado gay, como *Happy together* (1997) de Wong Kar Wai, que se transforma en un discurso romántico clásico con un preciosismo hipnótico gracias a la fotografía de Christopher Doyle, y con un guion más inmerso en la tensión sentimental que en la diferencia sexual. Kar Wai ha diluido ese posible retorcimiento y se convierte, sumándose sin clichés, en otra estupenda historia de desamor. Este tipo de cine fecunda

Helena Neme: *Éxtasis*

una normalización del discurso gay sin victimizar la circunstancia, válida en otras historias, pero que aquí no da lugar al reproche.

*Una mujer fantástica* (2017), de Lelio, tiene un merecido lugar en esta visibilización de la cultura trans con una anécdota muy franca, soportada en la actuación que da un verismo inusual en el cine latinoamericano desde Babenco. También recomendamos otra película que no fue promocionada, como el filme de Lelio: *Morir como un hombre* (2009) de Joao Pedro Rodrigues, de Portugal, con libreto riquísimo en detalles y en situaciones, y con un manejo emocional que hace de la historia un mosaico de lo trans sin llegar a la cima lacrimógena –del mismo director también habrá que revisar *Odete* (2005). Vale la pena

*Tangerine* (2015) de Sean Baker, pieza trans surgida de un cine underground, filmada con tres teléfonos Iphone; da la impresión de un seguimiento documental neorrealista en Los Ángeles, cine indie cercano a la nueva ola francesa. De lo último que hizo el prolífico François Ozon, el tema homo es central, pero el desarrollo también es levemente marcado: *Verano del 85* (2020), es una postal nostálgica, registro de época y hasta de tono biográfico y rito de iniciación, como *Llámame por tu nombre* (2017) de Luca Guadagnino.

El paisaje donde se cuentan las historias del cine queer está repleto de tensiones entre el deber ser de una sociedad y las diferencias del sujeto hoy más que nunca escindido. Asprezas que muestran discriminación, intolerancia, agresión

simbólica, acoso psicológico y hasta violencia física al límite, expresada en crímenes de odio que padece esta nueva diversidad sexual que demanda su derecho a la diferencia.

Es clamor que exige respeto a la determinación particular que irrumpe contra el autoritarismo del poder, enfoque sistémico que anula al otro porque lo considera moralmente inviable. Pero el posicionamiento de la diversidad es tal, que quienes pretenden homogeneizar el comportamiento sexual fracasarán con estrépito ante esta ola de contenidos que ya se están naturalizando para ser distintos. **LPyH**

**Raciel D. Martínez Gómez** es investigador del Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la UV. Obra reciente: *Cine contexto y Xalapa sin Variedades*.

## La necesidad de lo queer

Ensayo

Víctor Saúl Villegas  
Martínez



Gracia Trujillo, *El feminismo queer es para todo el mundo*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2022, 128 pp.

Desde el surgimiento de los movimientos y teorías queer en la década de los noventa, se pensó a menudo que consistían en un suceso inherente a la diversidad sexual; es decir que para el resto de la sociedad –heteronormativa en su mayoría– poco o nada tenía que decirle lo queer. Incluso, algunos de los movimientos feministas y gays de la época lo consideraron como un hecho poco plausible en virtud de los derechos que ya se habían conseguido en años previos. Por otro lado, como el surgimiento de lo queer venía determinado por una postura radical en cuanto a la deses-

El discurso queer paulatinamente fue ganando adeptos, sacudió conciencias y propuso una forma más abierta de concebir la sexualidad, el cuerpo y el deseo, aunque todavía en la segunda década del siglo XXI, buena parte de la gente que escucha hablar sobre lo queer lo adjudica o vincula con una postura extrema.

tabilización del heteropatriarcado –además de las diversas identidades a las que albergaba: prostitutas, transexuales, seropositivos, sadomasoquistas, disidentes sexuales afroamericanos y mestizos, entre otras–, la misma clase gay empoderada, blanca y de clase media, lo vio con cierto desdén. No obstante, el discurso queer paulatinamente fue ganando adeptos, sacudió conciencias y propuso una forma más abierta de concebir la sexualidad, el cuerpo y el deseo, aunque todavía en la segunda década del siglo XXI, buena parte de la gente que escucha hablar sobre lo queer lo adjudica o vincula con una postura extrema.

Y es precisamente en este punto en el que se inscribe el libro de Gracia Trujillo, *El feminismo queer es para todo el mundo*, puesto que el objetivo reiterado a lo largo del texto es señalar que no solo las disidencias sexuales se ven “beneficiadas” por la puesta en marcha de este discurso, sino la misma sociedad heteronormativa. Trujillo pone sobre la mesa una postura contundente: el pensamiento y la práctica queer son sucesos que benefician a la propia colectividad al dismantelar discursos hegemónicos que laceran las vidas y los cuerpos de los sujetos inmersos en un dispositivo de género inamovible y agotador. Con un repaso por las diversas teorías queer, así como por los activismos concernientes a esta postura, la autora busca una labor de

conciliación entre la academia y los movimientos libertarios gestados al pie de la lucha en las calles o con el propio cuerpo expuesto en situaciones adversas. Además, la conciliación –y alianza– también se orienta hacia el plano de las identidades –normativas o disidentes–, no sin dejar a un lado el tema de la vulnerabilidad trans y las repercusiones que las leyes y las miradas excluyentes generan sobre este sector de la población.

Otro punto para destacar propuesto por Trujillo, además del tema de la conciliación, radica en el uso de una visión interseccional al hablar de lo queer y de las identidades que habitan los sujetos. Para la autora, ninguna identidad puede escapar de esta perspectiva interseccional –y es verdad–: clase, etnia, edad, género, sexualidad, sexo, religión, postura política, entre otros, son aspectos elementales para poder hablar de un individuo y de las multitudes de redes simbólicas en las que se encuentra inmerso. De este modo, si en algún momento se pensó en lo queer como un hecho supeditado únicamente al plano del género o del ejercicio de la sexualidad, con la utilización de la interseccionalidad la perspectiva se hace amplia, rica y contestataria. Por ello, lo queer va de la mano de una lucha contra la opresión de clase, los devastadores efectos de las severas políticas migratorias, las afectaciones físicas y psicológicas generadas por el racismo, entre otros aspectos que gene-



Luis Enrique Pérez: Sin título

ran desigualdad, vulnerabilidad y pobreza entre los sujetos.

Ahora bien, la estrategia de Trujillo implica tanto ir al pasado para recuperar cómo surge lo queer –en el ámbito de la teoría y del activismo–, como mirar hacia el presente y el futuro, en especial respecto al auge de los discursos conservadores y su respectiva intromisión en algunos movimientos feministas, en particular, aquellos que hacen a un lado la lucha trans. En consecuencia, este libro cobra una notable vigencia porque abreva de la historia reciente para confrontar el devenir actual de los movimientos feministas. En este sentido, la labor de la autora es señalar lo

problemático que puede resultar preponderar una identidad sobre otra; por ello, Trujillo insiste tanto en aludir a lo queer y a la interseccionalidad como dos herramientas útiles para dismantelar hegemonías y abogar por los derechos de cada individuo sin menoscabo de su representación o identidad.

Como se dijo, la autora muestra los revestimientos teóricos e historias queer para señalar la pertinencia de esta postura y acción, aunque pone el énfasis en los activismos, especialmente los que han acaecido en España durante las últimas décadas. Desde esta perspectiva, es interesante observar cómo se da un seguimiento puntual a las luchas en pro de los de-

rechos de las disidencias sexuales y cómo se han realizado diversas alianzas que conjuntan identidades divergentes, pero que pugnan por derechos en común. Así, el texto es un tránsito interdisciplinar que incluye una mirada hacia la legislación española, aludiendo a las particularidades de las diversas leyes que afectan, por ejemplo, al colectivo trans y a las trabajadoras sexuales.

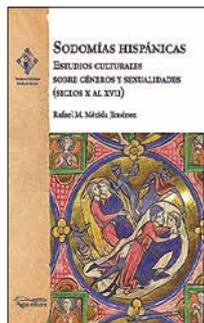
Para concluir, es preciso señalar otro rubro importante –y que se agradece en virtud de la labor que realizamos los que nos dedicamos a la docencia– y es el acercamiento a las pedagogías queer efectuado por Trujillo. En un amplio capítulo, la autora recoge y debate sobre la formación, en cuanto a género se refiere, que se da en las escuelas. En este punto, Trujillo hace hincapié en que en el ámbito educativo se debe gestar un cambio notable que apunte a la inclusión de las identidades, pero que no debe quedar en la impartición de una materia, sino en toda una actitud docente que promueva la integración de los sujetos y evite la discriminación o rechazo hacia las disidencias: como la misma autora señala, la escuela es un sitio desde donde se puede garantizar la libertad, aunque, si no se lleva a buen término, también puede replicar estructuras excluyentes pre-existentes. Por estos motivos, un libro como este se hace necesario en nuestros tiempos, para repensar nuestra actuación y devenires desde miradas que se interseccionan para gestar un pensamiento incluyente que se manifieste de forma notable en nuestras sociedades. **LPyH**

**Víctor Saúl Villegas Martínez** es maestro en Literatura Mexicana (UV) y doctor en Humanidades (UAM-Iztapalapa). Profesor de la Facultad de Letras Españolas (UV) y miembro del SNI.

## El homoerotismo en la Edad Media

Ensayo

Joel Ovando Valdés



**Rafael M. Mérida Jiménez**, *Sodomías hispánicas. Estudios culturales sobre géneros y sexualidades (siglos x al xvii)*, pról. de Flocel Sabaté, España, Pages, 2021, 195 pp.

¿Qué implicaciones generaba realizar prácticas homoeróticas en la Edad Media y qué repercusiones traían consigo estas ante la sociedad? Del mismo modo, ¿cómo es que se reflejaban a través de la literatura y en diversos textos? El creciente despliegue de estudios teóricos y críticos hacia las cuestiones de género, como son la ya famosa teoría queer y las teorías feministas, configuran un conjunto de herramientas analíticas que favorecen el estudio de problemáticas como las que acabo de mencionar; sin embargo, la duda radica en conocer cómo es que eran consideradas estas cuestiones hace más de cinco siglos, pues sus manifestaciones, así como sus representaciones, han cambiado a lo largo de los años.

Para tratar de responder a las interrogantes anteriormente mencionadas, Rafael M. Mérida Jiménez, catedrático e investigador de la Universidad de Lérida, recopila 10



Antilope: *Las armas del amor*

de sus trabajos de investigación en *Sodomías hispánicas* para ofrecer un amplio y completo análisis sobre conductas homoeróticas en la época medieval, especialmente entre los siglos x y xvii. En ese tiempo, las prácticas sodomitas eran consideradas como uno de los peores pecados que podían existir, puesto que se atentaba contra Dios, la política y la sociedad. Por ello, quienes practicaban dichas actividades eran merecedores de un único castigo para pagar el nefando delito: la pena de muerte, condena atroz que se efectuaba de manera pública para sembrar temor y mostrar las consecuencias.

Dado el considerable aumento de estudios enfocados en la Edad Media y el Renacimiento —mismos que hoy en día gozan de una mayor aceptación y desarrollo

por parte de críticos y lectores—, el centrar una investigación en torno a los estudios de género, la sociedad y el erotismo en el medioevo resulta importante teniendo en cuenta que las prácticas (homo)sexuales, fuera del matrimonio o solo por placer, en la Edad Media eran —y continúan siendo— aborrecidas por algunas personas e instituciones que se niegan a aceptar la diversidad y libertad sexual de las personas.

Como lo he mencionado, *Sodomías hispánicas* tiene como finalidad estudiar los acontecimientos y las representaciones homoeróticas del medioevo a través de la literatura; sin embargo, dado que instituciones tanto políticas como religiosas intervenían también en dicho tema, se recurre, asimismo, al análisis de documentos legales,

La monografía de Mérida Jiménez recopila textos no solo de la lengua española, sino también de lenguas hermanas como el catalán, el francés, el portugués, el occitano y hasta el árabe, para nutrir su investigación.

doctrinales y científicos, para obtener un mayor bosquejo de lo que significaba el homoerotismo entre los siglos x y xvii.

La monografía de Mérida Jiménez recopila textos no solo de la lengua española, sino también de lenguas hermanas como el catalán, el francés, el portugués, el occitano y hasta el árabe, para nutrir su investigación, la cual se presenta dividida en dos secciones. En la primera se recopilan diversos estudios que versan sobre el pensamiento teórico-historiográfico y la naturaleza de los archivos a abordar. La segunda parte, en cambio, opta por centrarse en obras, tanto en verso como en prosa, para profundizar en los matices teóricos e ideológicos con el fin de develar todas aquellas cuestiones que han sido categorizadas como tabú y que fueron plasmadas, entre líneas, a lo largo de los siglos.

Ya entrando en el eje central del manuscrito –es decir, la sodomía–, podemos mencionar que desde siempre se habló de esta, “gracias” a la Iglesia, como un hecho aborrecible que va en contra de los decretos de Dios y de la naturaleza misma. La realización de esta práctica, así como los castigos que conllevaba, no eran únicamente propios del hombre homosexual, sino que también eran válidos para mujeres que practicaran el acto *contra natura*, aunque su castigo era considerado como uno menor. En todo caso, las personas sodomitas siempre fueron consideradas como gente deplorable, digna de burla y llena de fealdad por cometer un acto

tan bajo y lujurioso ante los ojos de Dios. Tal como apunta el autor:

El concepto “sodomía” resulta tan aparentemente concreto como huido en su definición, pero su significación cultural ha sido siempre negativa, pues arrastra el lastre moral con el que nace implícitamente en el Antiguo Testamento, que perdura en sus cristalizaciones y sus adaptaciones a lo largo de las centurias. Esta circunstancia se debe al hecho de que se asocia a la esfera de los pecados “contra natura” y es, por excelencia, nefando (16).

Es así como en *Sodomías hispánicas* se realiza un recuento de textos y situaciones en torno al discurso del homoerotismo medieval, que traen a colación diversos puntos de análisis que engancharán a quien revise sus páginas, pues es una lectura que, si bien es de carácter investigativo, da para que cualquier interesado en cuestiones de género, (homo)sexualidades o de la Edad Media se adentre en un profundo análisis sobre dichas cuestiones. Mérida Jiménez nos ofrece una lectura íntegra, bien estudiada y con un buen manejo de fuentes que, si bien está centrada en la época medieval, también es válida para reflexionar acerca de estas cuestiones en nuestro mundo actual. **LPyH**

**Joel Ovando Valdés** es estudiante de la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas de la uv.

## El deseo a la deriva

Relato

Leticia Cortés Flores y Lino Daniel



**Jorge López Páez**, *Sin ganas en Ghana y otros relatos*, Xalapa, uv, Ficción, 2022, 257 pp.

José Ortega y Gasset consideró de importancia, para el análisis crítico e histórico de la literatura, comprender los valores y mecanismos que nos ayudan a estimar la aparición de una generación literaria, así como el encuentro de dos generaciones en un mismo periodo. Tomando esto como modelo, el historiador Wigberto Jiménez Moreno llamó “Generación de Medio Siglo” a un grupo de personajes y creadores que, en principio, tuvieron en común el haber nacido entre los años de 1920 y 1935, y que desarrollaron su obra en la década de los años cincuenta del siglo xx. Jiménez Moreno calificó a esta generación de tal forma tomando su nombre del título de la revista homónima que publicaron Carlos Fuentes y Porfirio Muñoz Ledo en la Facultad de Derecho de la UNAM.

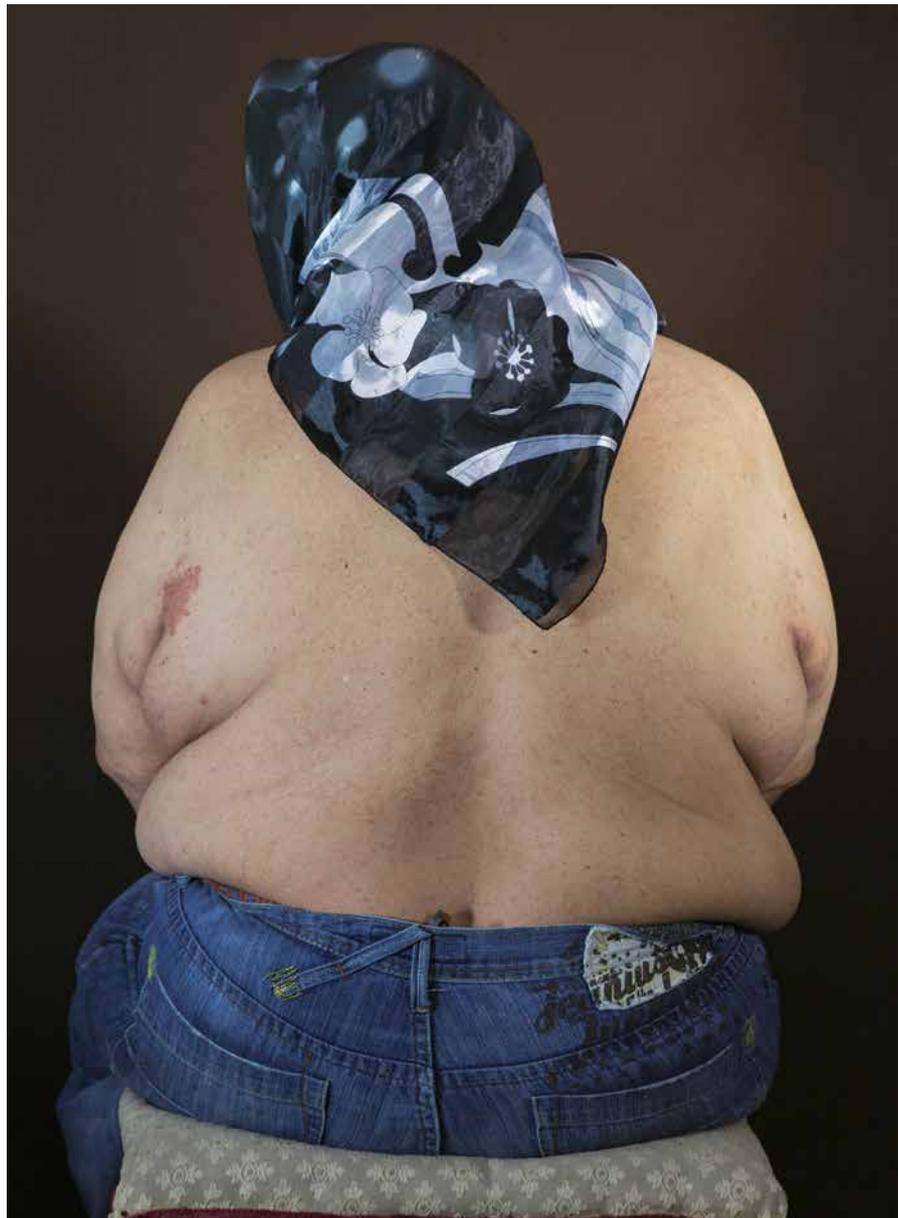
La Generación de Medio Siglo congregó a escritores que han dado a la literatura mexicana títulos imprescindibles y cuyo valor literario los ha convertido en clásicos modernos. Puestos a enlistar sus nombres, es importan-

te destacar a autores tan disímiles como Guadalupe Dueñas (1920), Ricardo Garibay (1923), Inés Arredondo (1928), Rosario Castellanos (1925), Amparo Dávila (1928), Carlos Fuentes (1929), Salvador Elizondo (1932), Elena Poniatowska Amor (1932) y Juan García Ponce (1932). A estos nombres hay que añadir a los veracruzanos Jorge López Páez (1922), Emilio Carballido (1925), Sergio Galindo (1926), Juan Vicente Melo (1932) y Sergio Pitol (1933).

A propósito de los escritores veracruzanos que integran esta quinta literaria, es preciso subrayar su participación en el origen y los primeros años de la Editorial de la Universidad Veracruzana, proyecto que nació bajo la dirección del joven Sergio Galindo y que, en 2022, ha cumplido 65 años de vida. Ahora bien, a la celebración del aniversario de nuestra casa editora se suma el centenario de Jorge López Páez, novelista y cuentista; una joya oculta para algunos lectores contemporáneos, *un clásico secreto* para los lectores especializados o avezados

En este sentido, la ocasión de celebrar los 100 años del nacimiento de Jorge López Páez brinda a la Universidad Veracruzana la oportunidad de acercar a los lectores a un destacado miembro de la generación de la mitad del siglo xx mexicano, quien es, al mismo tiempo, un pionero de la temática homosexual (masculina) en la literatura nacional, así como uno de los autores iniciales de la histórica colección Ficción (UV).

Para ello, la UV ha publicado *Sin ganas en Ghana y otros relatos*, acompañado de las palabras de León Guillermo Gutiérrez, quien en su prólogo pone en antecedentes al lector sobre la trayectoria y obra del autor de *Los invitados de piedra* (1962). La factura editorial de esta obra destaca además por su



Luis Enrique Pérez: Sin título

portada, que reproduce una sugestiva pintura de Douglas Simonson que nos recuerda los paraísos coloridos de Gauguin. Este libro reúne siete relatos inéditos de Jorge López Páez: “Antes del tumultuoso desayuno o el naufragio”, “Destino final Capadocia”, “El muchacho de suéter a cuadros”, “En el sur de Asia”, “Noche en Estambul”, “Noche Vieja, Año Nuevo” y “Sin ganas en Ghana”, todos ellos escritos en los primeros años del siglo XXI.

Las historias compiladas en el volumen narran situaciones de la vida de personajes (en su aplastante mayoría hombres) habitantes del ambiente gay. Estos relatos se organizan bajo un eje temático que atraviesa cada una de las historias; se trata del viaje a través del deseo y el mundo, el deseo del encuentro homoerótico y el mundo como espacio de hombres que se mueven en el territorio de países y ciudades, en busca del placer. En

torno a la manufactura de los escritos es preciso señalar que la mayoría de los textos son cortos, con excepción del inicial y del último (que se mencionan al principio del párrafo), cuya extensión los acerca a los límites de la *nouvelle*.

Producto de sus experiencias dentro del medio diplomático, varios de los relatos nos acercan a la vida de nuestros representantes en embajadas de México en el extranjero. Es el caso de “En el sur de Asia” y “Sin ganas en Ghana”, en los cuales estamos ante los juegos de poder que se gestan dentro de las embajadas y consulados, así como en la misma Secretaría de Relaciones Exteriores, que es donde se decide cómo se conforman los equipos de trabajo de cada representación. La labor diplomática es presentada con todos sus privilegios, tanto económicos como de protagonismo social y también de anonimato en cuanto a que, estando lejos del país, la mirada enjuiciadora de la tradicional sociedad mexicana se suspende y, a veces, propicia que los protagonistas de sus historias sostengan una doble vida o den rienda suelta a sus deseos, lejos de la mirada sojuzgadora del conservadurismo.

Los encuentros amorosos nunca pueden trascender al periodo de la misión diplomática que, además, puede terminar sin previo aviso. En ocasiones esto constituye un alivio y, en otras, una dolorosa pérdida. Así sucede con “Sin ganas en Ghana”, que cuenta el periplo del personaje a través de dos acreditaciones distintas: Rusia y Ghana. El personaje principal concreta en Moscú una relación amorosa con un hombre ruso casado, Igor. Al ser reubicado en Acra, capital de Ghana, la relación se rompe abruptamente y, a pesar de haberse establecido en pareja con una joven diplomática de la embajada británica en su nuevo lugar de residencia, siempre sigue lamen-

tándose el sacrificio que le supuso separarse de Igor.

“Antes del tumultuoso desayuno o el naufragio” es el relato de iniciación de un joven preparatoriano, Miguel Martínez Pérez, que es conducido por un amigo, Florencio de la Cuesta, para introducirse en un ambiente hasta entonces desconocido para él, donde los jóvenes son acogidos por hombres adultos para facilitar su paso de aceptación homosexual. Víctor Navarrete, el anfitrión de dichas fiestas, se interesa por Miguel y, en adelante, le dedica sus atenciones y cuidados, sus caricias y afectos, así como el cobijo paternal de un amante maduro.

Otros dos cuentos narran un recorrido por Turquía. Ambos relatos presentan a parejas de hombres homosexuales que guardan las apariencias ante el resto del grupo, para encubrir su identidad. En uno, “Destino final Capadocia”, se hacen pasar por tío y sobrino, y se desatan ridículas situaciones de acoso sobre el atractivo “sobrino”, pues entre los turistas mexicanos también viaja un grupo de mujeres procedentes de Querétaro, ávidas de casarse. En el otro, “Noche en Estambul”, la pareja resulta poderosamente atraída y abusada física y económicamente por un guapo turco, al parecer, guía de turistas.

Una crítica sobre el tono general de los relatos se refiere al trato despectivo que se da hacia los personajes femeninos. Las mujeres, en este universo narrativo, no son dignas de protagonismo, aparecen las más de las veces como relleno o como personaje grupal (las queretanas, las Isauras, las Aguirre Revueltas, las secretarías). Hay un desprecio por ellas que ni el prestigio social (tan valorado en estas historias) puede salvar.

Las mujeres aparecen como adversarios indignos. Son irresponsables e incapaces de aprender; son incómodas, tienen mal gusto. Aparecen siempre despre-

ciadas, tanto por homosexuales como por heterosexuales. Se las presenta en la eterna búsqueda suplicante y patética de un hombre que se interese en ellas. Sus únicos destinos posibles son la soledad o ser engañadas por un hombre indefectiblemente infiel. Y, además de todo, engordan.

Solo un personaje femenino se salva a medias de este trato, Sophie Eagleburger, que mencionamos al hablar del relato “Sin ganas en Ghana”; se trata de una bella, inteligente y culta joven inglesa, que sirve de consuelo al protagonista cuando este pierde y extraña a su amante masculino.

Lo anterior es importante mencionarlo, y será tarea de los estudiosos de la representación femenina en la literatura del medio siglo atender y reflexionar sobre esto. A decir verdad, esta antología permitirá acercarnos al trabajo narrativo de Jorge López Páez con ojos nuevos, sopesar sus valores estilísticos y dejar de lado la novedad que supuso el tema de la homosexualidad en sus historias, ahora ya en un México fuera del clóset, donde además la literatura de tema gay ha sumado nuevos exponentes y se ha enriquecido con historias de la comunidad LGBTQ+, ya no solo centrada en la homosexualidad masculina y binaria.

Con esta publicación, la UV se anota un título más con esta temática en su catálogo. **LPyH**

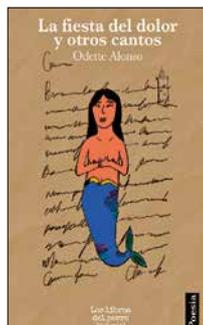
**Leticia Cortés Flores** es editora. Egresada de la Facultad de Letras Españolas, de la especialización en Comunicación y de la maestría en Literatura Mexicana (UV).

**Lino Daniel** es ensayista y editor. Estudió Lengua y Literatura Hispánicas (UV). Fue beneficiario del PECDA Veracruz y becario de la FLM.

## Lesbos poético

Poesía

Diana Isabel Hernández Juárez



Odette Alonso, 2020, *La fiesta del dolor y otros cantos*, México, Los libros del perro, 57 pp.

Un cuento donde el príncipe  
[es princesa  
es amazona  
es labio tierno donde libar la sed.

ODETTE ALONSO

En los libros de Odette Alonso disfrutamos de una radical transformación de la construcción poética, voces que emergen con una enunciación neutra, en ocasiones, y en otras, mediante expresiones femeninas, que en su discurso rompen con la heteronormatividad obligatoria, los prejuicios y estereotipos binarios, configurando un singular universo léxico, afectivo, sensible y diverso.

La escritora Odette Alonso nació en Santiago de Cuba y reside en México desde 1992. Es autora de 15 poemarios, una novela y tres libros de relatos, entre ellos *Old Music Island* (Premio Internacional de Poesía LGTBTTI, 2017). En esta reseña analizo su más reciente obra: *La fiesta del dolor y otros cantos*, publicado en 2020 por la editorial Los libros del perro.

Desde las poéticas tradicio-

nales se han construido y reforzado los estereotipos de género. Judith Butler ha señalado que socialmente se asigna a cada sexo una identidad genérica, cuya permanencia es reforzada diariamente mediante actos performativos obligatorios y la inducción reiterada de estereotipos, a fin de que continúe esa identidad imperativa en cada generación; es decir, todo lo que identifica lo femenino contra lo masculino. Así, desde los discursos culturales, entre ellos el literario, se instituye, fomenta y normaliza la heterosexualidad obligatoria y la subordinación-dominación de las mujeres.

Contra esos discursos discriminatorios, emerge la escritura de autoras como Odette Alonso, quien en su poética configura mujeres libres, fuertes, independientes, solidarias y que aman a otras mujeres. Los 39 poemas reunidos en *La fiesta del dolor y otros cantos* sorprenden por su estética y confrontación con las situaciones adversas que aún enfrentan las lesbianas como castigo por escapar de la heteronormatividad obligatoria.

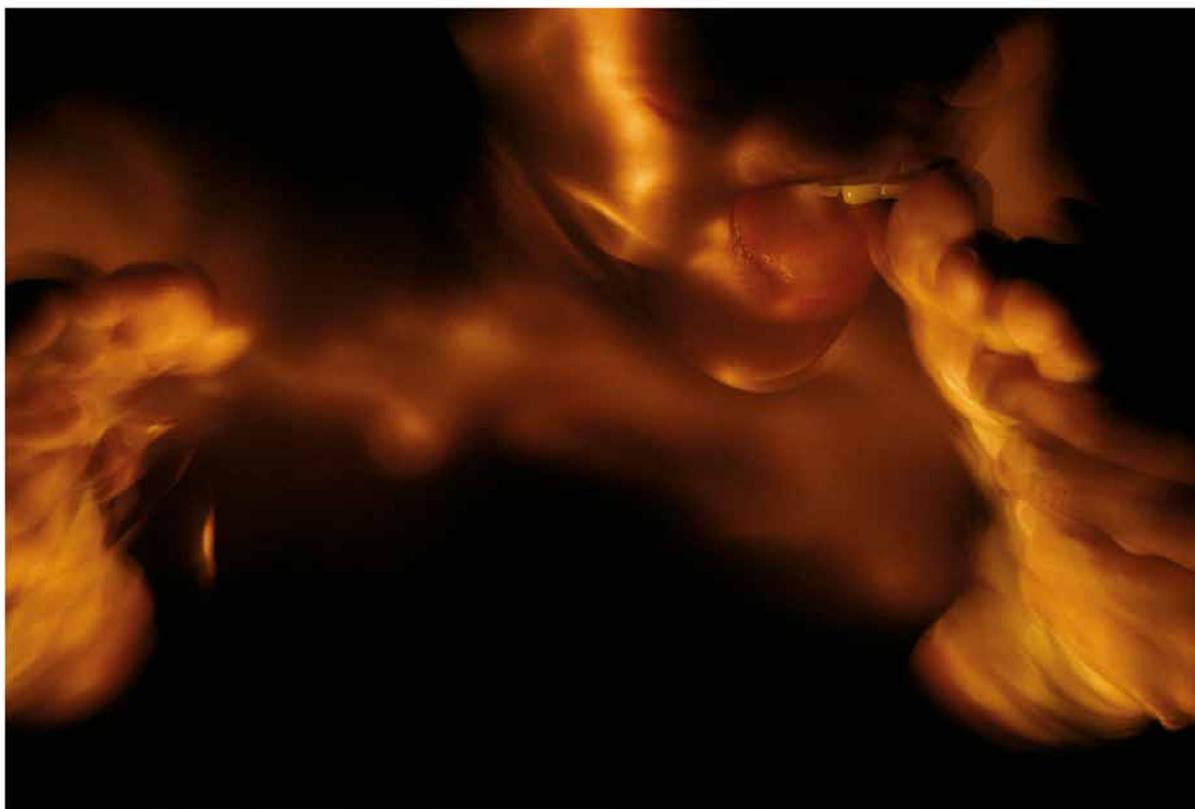
Su dedo nos señala  
allí viven las brujas  
allí  
en sus aquelarres  
atizan con criaturas  
el fuego de su hoguera.  
Ebria  
la luna ríe entre las nubes (5).

Este fragmento del poema que da título al libro plantea la discriminación y acoso social que continúan sufriendo las lesbianas, quienes absurdamente son acusadas de brujas y señaladas como mal ejemplo para los niños. Existe una intención metafórica y de crítica social en las palabras utilizadas por Alonso, para hacernos reflexionar en la estigmatización de la homosexualidad que prevalece entre las familias “normales”.

Frente a esas posturas tradicionales y discursos homofóbicos, la enunciación poética lucha por dar voz al reclamo de las lesbianas de ser vistas, escuchadas y respetadas en toda su vitalidad, cambios, aportaciones y derechos. Su escritura pugna por el empoderamiento de las mujeres para ser dueñas de sus cuerpos y sus vidas con el festejo de la posibilidad de ser felices, pero también busca alzar las voces contra la cosificación, el abuso y la lesbofobia interiorizada. En este sentido, cito otro poema en el que propone la deconstrucción del género:

Lentamente  
dibuja un nombre  
una ilusión  
Un cuento donde el príncipe  
[es princesa  
es amazona  
es labio tierno donde libar la  
[sed (18).

La deconstrucción genérica implica una subversión frente al mantenimiento del término *género*; Judith Butler precisa que se trata de salvaguardar una perspectiva teórica en la cual se pueden rendir cuentas de cómo el binario masculino y femenino agota el campo semántico del género: “la alternativa al sistema binario del género es multiplicar los géneros”. Con ello, esta noción puede desplazarse más allá del binario, como ocurre en el poema citado, cuando los sujetos enunciados pueden fluctuar de un género a otro: “el príncipe es princesa”, o bien quedarse en la indefinición; una indefinición puede multiplicar las categorías genéricas, transgredir las normas y promover la libertad. Una auténtica deconstrucción de esta idea conlleva también una elevada carga semántica y simbólica, que reivindica identidades políticas y eróticas, como ocurre en los siguientes versos:



Helena Neme: *Sabores*

Sobre la nada hacemos  
[equilibrio  
una danza que parece de otro  
[tiempo  
una música quieta.  
Toda la sombra se ha convertido  
[en luz  
en este juego en el que somos  
[diosas (31).

Los *cantos* de Odette Alonso describen diferentes situaciones en donde las mujeres rompen con los estereotipos y buscan diversas formas de expresión y apropiación de sus cuerpos y su sexualidad; el buen humor, la diversión y el sexo son los elementos predominantes. Las mujeres se permiten desarrollar otras formas de relacionarse, rompiendo las normas que les habían sido impues-

tas y los comportamientos que, tal vez sin proponérselo, ellas mismas estaban imitando por presiones de su entorno familiar y social. En esa exploración del ser y de los cuerpos buscan formas distintas de sensualidad, que incluso pueden no necesitar del otro o de la otra para procurarse placer.

La literatura lésbica en México está creando nuevas formas de enunciación para plantear la realidad de mujeres que habían sido ignoradas y ocultadas tanto por la literatura como por los estudios académicos, debido a que transgredieron los estereotipos de la feminidad y la heterosexualidad obligatorias.

Odette Alonso plantea en sus poemas relaciones erótico-afectivas entre mujeres que escapan de las normatividades sociales y cul-

turales, quienes en su devenir se convierten en seres deconstruidos que se permiten amar y vivir de acuerdo con sus impulsos, su naturaleza y sus deseos, sin caer en los controles, discursos y trampas sociales del castigo o de la culpa, experimentando formas alternativas de libertad que nunca habían tenido los seres humanos. Mujeres que, pese a todo, se atreven a disfrutar, a cumplir sus deseos y satisfacer sus placeres, porque han logrado liberarse de prejuicios y tratan de establecer distintas relaciones de amor, libertad, respeto y diversidad. **LPyH**

**Diana Isabel Hernández Juárez** es doctora en Literatura Hispanoamericana y profesora en la Facultad de Filosofía y Letras (BUAP).

## La monstruosidad de lo queer

Diana María Chen Rodríguez

...vos y yo somos distintas  
somos distintas las dos  
pero crees que solamente  
la diferente soy yo  
te da pánico el espejo  
cuando mirás lo que soy  
¿Que me tenés miedo a mí?  
¿o te tenés miedo a vos?

“Milonga queer”, SUSY SHOCK

El minotauro: criatura mítica nacida a partir de un amor inducido entre una reina y un toro. Su existencia fue condenada y reprimida en las paredes de un laberinto. Generaba tanto terror que anualmente se le ofrecían sacrificios humanos, hasta que Teseo, con el hilo de Ariadna en mano, puso fin a su existencia. La clásica historia del héroe derrotando al monstruo. No obstante, ¿fue el minotauro realmente tan terrible? ¿Qué tan condenado está un ser con un cuerpo como el suyo? ¿Qué tanta agencia se puede tener estando encerrado entre paredes, que no son menos paredes por ser infinitas? ¿Cómo esperar que el minotauro compartiera las convenciones morales del contexto que lo enclaustró en primer lugar? Aunque, más importante aún, ¿era realmente monstruo el minotauro?

Como tantas cosas en la vida, el controversial pero siempre amado Jorge Luis Borges se adelan-

¿Fue el minotauro realmente tan terrible? ¿Qué tan condenado está un ser con un cuerpo como el suyo? ¿Qué tanta agencia se puede tener estando encerrado entre paredes, que no son menos paredes por ser infinitas?

tó a hacerse esa pregunta y, aún más, la respondió. Su respuesta, como tantas suyas, es un cuento: “La casa de Asterión”. En él, el minotauro da voz a su propia historia. Declara que no es prisionero, aunque tampoco encaje –ni pretenda hacerlo– en el mundo que va más allá de las paredes del laberinto. Narra cómo, desde su punto de vista, no asesina hombres, sino que los libera. Asimismo, su propia descripción permite reconocer que es dueño de una enorme singularidad, no solo por ser toro y humano simultáneamente, sino por ser príncipe, decidir deliberadamente permanecer en el laberinto y ser capaz de tener juegos que entran en el plano de lo simbólico. Es decir, en tan solo un par de páginas, Borges rompe el mito y permite que el minotauro reivindique su derecho a ser monstruo, lo que, paradójicamente, hace que sea más que su condición de príncipe, de prisionero y, sobre todo, de monstruo.

¿Qué implica ser un monstruo? De acuerdo con la primera acepción del diccionario virtual de El Colegio de México (s.f.), un monstruo es un “ser cuya figura o cuyo comportamiento es contrario a la naturaleza de la que proviene, o muestra gran diferencia en comparación con los demás de su especie”. Actuar a contracorriente es lo que hace que lo monstruoso se asocie con lo aberrante, lo perverso, lo malvado. Implica ser foco del juicio público; ser monstruo es ser una fuente de miedo, de incomodidad y de rechazo. Empero, como

en el caso del minotauro, también es una expresión pura de singularidad; una posibilidad para abrazar lo que nos hace diferentes y particulares, al tiempo que se pinta dedo a las convenciones que oprimen y homogenizan. Es un medio para romper y expandir límites, aunque también es una vía para replicarlos y establecerlos, sin que ello sea necesariamente contradictorio. Aunque, sobre todo, ser monstruo es atreverse a preguntar qué tanto la normalidad es normal.

Esto lo sabe muy bien Susy Shock, quien se define como artista trans sudaca. Su práctica artística es multifacética. *Performer*, cantante y actriz. Es protagonista de un cortometraje llamado *Deconstrucción, crónicas de Susy Shock*, así como de la película *Andrea. Un melodrama rioplatense*. Es compositora y voz principal de los álbumes *Traviarca* y de *Buena vida y poca vergüenza*. También canta la canción “Vení a sudar” junto a Sudor Marika, una cumbia que como casi toda su obra es un grito de furia contra el sistema patriarcal y heteronormativo, hecho desde el goce y la militancia. A la par, su lucha política la hizo fundar Futuro Trans A.C., una organización que lucha por los derechos de la población trans y travesti. Como si eso fuera poco, es escritora de prosa y lírica. Sus textos han visto la luz en revistas y periódicos, además de que es autora de los libros *Poemario Trans Pirado*, *Relatos en canecalón* y *Crianzas*, un libro álbum dirigido a infancias. El hilo conductor de su obra es el deseo,

la diversidad sexual, experiencias autobiográficas, su identidad, así como la denuncia del patriarcado y el capitalismo.

Quizá uno de sus poemas más conocidos es “Reivindico mi derecho a ser un monstruo”, un texto que vale la pena escuchar en la voz de la artista, ya sea en UN3 TV (2015 disponible en Youtube) o en el cortometraje arriba mencionado. En su caso, la condición monstruosa tiene que ver con la normatividad sexo-genérica, aunque no se reduce a ella. En estos versos Susy hace una crítica feroz y lúcida a la Iglesia, al Estado y a las instituciones académicas que defienden el binarismo sexo-genérico, “lo normal”, al mismo tiempo que renuncia a las convenciones sociales de belleza, nominales y de domesticación social con el objetivo de ser ella misma. Susy es mariposa, es cuerpo y es carne. Igualmente es deseo y es alma. Es más que todo eso y, en ocasiones, menos. Muta, se transforma y se renombra. En este poema y a lo largo de toda su producción queda claro que el hecho de que Susy sea trans es tan solo un pedazo de su existencia. Empero, en un mundo que construye sus laberintos de acuerdo con etiquetas, su existen-

cia incomoda, es temida y rechazada. Al mismo tiempo es celebrada y su singularidad alimenta su arte. Más importante aún: personas como Susy invitan a cuestionar la normalidad.

La teoría queer hace lo mismo. Sus postulados permiten comprender que vivimos en un sistema que naturaliza atributos culturales para dividir a las personas en dos grupos: hombres y mujeres que, además, están asociados a dos géneros: lo femenino y lo masculino, mismos que se conjuntan a la idea de que existe un único deseo válido: el heterosexual (Butler, 2007). Esta triada es utilizada para reprimir y negar cualquier otra corporalidad, expresión y deseo que salgan del binario: personas *intersex*, homosexuales, lesbianas, queer, trans, asexuales, etc. En otras palabras, lo queer nos permite entender que la idea de que existen sexos, géneros y deseos naturales es falsa. Lo queer, al igual que lo monstruoso, es una herramienta que permite cuestionar la normalidad; en su caso, la normalidad del sistema sexo-genérico.

Asimismo, esta teoría permite visibilizar que, de una forma u otra, todos, todas y todes somos monstruos. Con esto no quiero

decir que todas las personas nos reivindicamos como queer, sino que las categorías sexo-genéricas son paredes del laberinto. Al igual que el Minotauro, nuestra singularidad puede tener lugar habitando entre ellas de manera deliberada. O, como Susy, podemos estirar, derrumbar y construir nuevas posibilidades de representarnos. A final de cuentas, lo importante es que nuestro ser no viva enclaustrado y reconocer que la alteridad no es una amenaza, sino una invitación a cuestionarse, habitar, romper, desplazar y construir las paredes de nuestros propios laberintos. **LPyH**

#### REFERENCIAS

- Butler, Judith. 2007. *El género en disputa*. México: Paidós.
- El Colegio de México. (s.f.). “Monstruo”. En *Diccionario del Español de México*. Revisado Octubre 7, 2022, en <https://dem.colmex.mx/Ver/monstruo>.

**Diana María Chen Rodríguez** es licenciada en Psicología por la Facultad de Estudios Superiores Iztacala, con Especialización en Promoción de la Lectura por la UV.

# NUESTROS ARTISTAS DE INTERIORES

## Antílope

**A**ntílope es una artista de 28 años, colimense, que vive en Veracruz. Inmerso en sus redes de apoyo ha desarrollado un lenguaje que en el dibujo se traduce como la deconstrucción de criaturas, objetos o perspectivas y sus mezclas infinitas. En la poesía se parece a una radio descompuesta que de pronto da bien las noticias; en el collage, su voz tiene la precisión de un exacto quirúrgico y la simpleza que nunca ha logrado en otro tipo de imágenes donde el *horror vacui* le domina; en el tejido, sus manos defienden el argumento de la miniatura explorando las posibilidades de la intervención de objetos y los dioramas. Finalmente, frente al computador imita a un diseñador pero que va en contra de las imposiciones neoliberalistas que vuelven al diseño mera publicidad, un arma siempre al servicio del consumo, para transformarla en el estandarte brillante de diferentes líneas de activismo para las que trabaja (feminismos, defensa del territorio, comunidad cuir), haciendo lo que últimamente ha llamado MILITANCIA GRÁFICA. Esto ha definido el camino a tomar de las ideas tras cada técnica; los materiales y formas de producción e incluso la distribución o venta; ha definido los posicionamientos e intereses, intentando aglomerar la intersección latina, no binarie

y marginal en una sola espiral de color. Entre la gestión cultural y el activismo hay un resquicio no pagado desde el que florecen sus múltiples voces junto con la fuerza de colectivas como Hipérica, Coosoli, el patronato del parque La Loma, entre otros. **LPyH**

## Helena Neme

**H**elena Neme (Montevideo, Uruguay) estudió comunicaciones y cine. Desde 1999 reside en México. Licenciada en Fotografía por la Universidad Veracruzana (titulación por excelencia) y maestra en Teoría Crítica por 17, Instituto de Estudios Críticos (mención honorífica).

Su obra fotográfica, vinculada a la autobiografía, se caracteriza por utilizar, mayormente, su propio cuerpo para abordar temáticas sobre sexualidades disidentes, migración, maternidades, entre otras. Ha realizado más de 50 exposiciones; 17 individuales en ciudades como Buenos Aires, CDMX, Coatepec, Houston, Lisboa, Montevideo, Puebla, Tijuana y Xalapa. Colectivamente ha participado en Ámsterdam, Buenos Aires, Évora, Montevideo, París, San Antonio y distintas ciudades de México y España. Su obra ha sido adquirida por coleccionistas privados.

Desde 2006 es catedrática de artes en la Universidad Veracru-

zana. Ese año obtuvo el primer lugar del Concurso Foto-Sigma (revista española *Foto*) y la Beca de Jóvenes Creadores del Instituto Veracruzano de la Cultura. Sus imágenes y ensayos han sido publicados en revistas y libros de Argentina, Colombia, España, Estados Unidos, México y Uruguay; asimismo, han sido reseñadas por la crítica Graciela Kartofel y la filósofa Eli Bartra. En 2017 ganó el primer lugar del Concurso Nacional de Fotografía *A la vuelta de la esquina* (Fototeca de Zacatecas). **LPyH**

**Johnnie C'alladhan** (Jonathan Escobedo Gamas)  
(Veracruz, Ver., 1990)

**R**esidió en Villahermosa, Tabasco, desde temprana edad hasta su ingreso a la universidad. Licenciado en Artes Visuales por la Universidad Veracruzana, ha desarrollado diversos proyectos artísticos en los que tiene como principales temáticas la diversidad sexual, la masculinidad y el género, haciendo énfasis en los crímenes de odio por homofobia desde una mirada crítica.

De igual manera, realiza sus estudios de maestría en la Universidad Veracruzana en el Programa de Estudios de Género, donde se enfoca en el papel del arte como una forma de manifestación social que propicia la reflexión acerca de sus temas de interés.

En su carrera se ha desenvuelto como gestor cultural, docente, tallerista, ponente y productor de arte de forma independiente, obteniendo distinciones tales como la selección en el Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA XXII 2018) de nuestro estado, ganador de la IV Bienal de Arte Veracruz en la categoría Jóvenes Creadores-bidimensional (2018). Hizo una estancia artística en Belgrado, Serbia.

Su obra la realiza mediante el uso de técnicas tanto tradicionales como alternativas, siendo el óleo, grafito, instalación y sangre las más frecuentes. **LPyH**

**Luis Enrique Pérez**  
(Pánuco, Ver., 1984)

**M**iembro del Sistema Nacional de Creadores. Cursó la maestría en Producción Artística PNPC Conacyt en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (2018-2020). Su trabajo artístico ha sido seleccionado en diversos certámenes y festivales como la XIX Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen (2021), donde recibió mención honorífica. Asimismo, su obra formó parte de la III, IV y V Bienal de Arte Veracruz, obteniendo mención honorífica en las ediciones de 2016 y 2018. Recibió premio en la categoría Fondo de Adquisición en la I Bienal de las Fronteras (Tamaulipas, 2015). Formó parte de

la IX Bienal Puebla de los Ángeles (2013), la VI Bienal de Artes Visuales de Yucatán (2014) y la muestra in situ del Paraty em Foco, 10º Festival Internacional de Fotografía (2014). Fue becario del Programa Jóvenes Creadores del Fonca (2015-2016), beneficiario del PECDA Veracruz (2019-2020) y beneficiario del Programa de Apoyos 2022 del Patronato de Arte Contemporáneo. Su obra forma parte de colecciones privadas y públicas como las del San Diego Museum of Photographic Arts, Fundación Televisa, Fototeca de Veracruz e Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes.

En su *statement*, el artista declara:

Mi trabajo artístico se ha desarrollado a través de un proceso de autoconocimiento y reflexión sobre mi identidad por medio de la representación del cuerpo, los lazos familiares y mi origen cultural.

La fotografía y la escritura me han permitido visibilizar y cuestionar ideas hegemónicas que atraviesan mi cuerpo acerca de la sexualidad, la masculinidad, el racismo y la colonialidad. Para mí la identidad es el resultado de un proceso de hibridación cultural abierto y discontinuo, el cual refleja tensiones entre lo hegemónico y lo marginal, lo masculino y lo femenino, lo moderno y lo tradicional, lo propio y lo ajeno, categorías que asimilo y cuestiono en mi obra. **LPyH**



Revista de Investigación Educativa

Se aceptan textos de investigación,  
revisión, debate y práctica.

## INVITA

a estudiantes de posgrado, investigadores,  
docentes y especialistas en los ámbitos de la  
Educación y las Ciencias Sociales a participar en  
nuestra convocatoria permanente para publicar  
artículos de investigación.

Consulta las bases en: [cpue.uv.mx](http://cpue.uv.mx)

ISSN 1870-5308



Las colaboraciones podrán enviarse a [cpu@uv.mx](mailto:cpu@uv.mx)



**MUNDO CECyTEV**  
REVISTA EDUCATIVA

# 4,377

TÍTULOS ENTREGADOS  
EN LOS 31 PLANTELES DEL CECyTEV

**YBT México 2021**  
PRIMER LUGAR NACIONAL  
Plantel La Laguna, Uxpanapa

[www.cecyltev.edu.mx](http://www.cecyltev.edu.mx)

@CECyTEV

@cecyltev\_oficial

“POR LA CONSTRUCCIÓN DE JÓVENES  
QUE ASUMAN LOS RETOS DE LA VIDA REAL”

