



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

FILIACIONES BASTARDAS: RESPUESTAS *QUEER*/CUIR Y TRANS* ANTE IMAGINARIOS CULTURALES HEGEMÓNICOS EN MÉXICO Y SUS RELACIONES CON EL NORTE

ENSAYO ACADÉMICO QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
CÉSAR OTHÓN HERNÁNDEZ ROMERO

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORAS:
DRA. MARÍA ISABEL BELAUSTEGUIGOITIA RIUS
PROGRAMA UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS DE GÉNERO
DRA. NINA HOECHTL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D.F., NOVIEMBRE DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

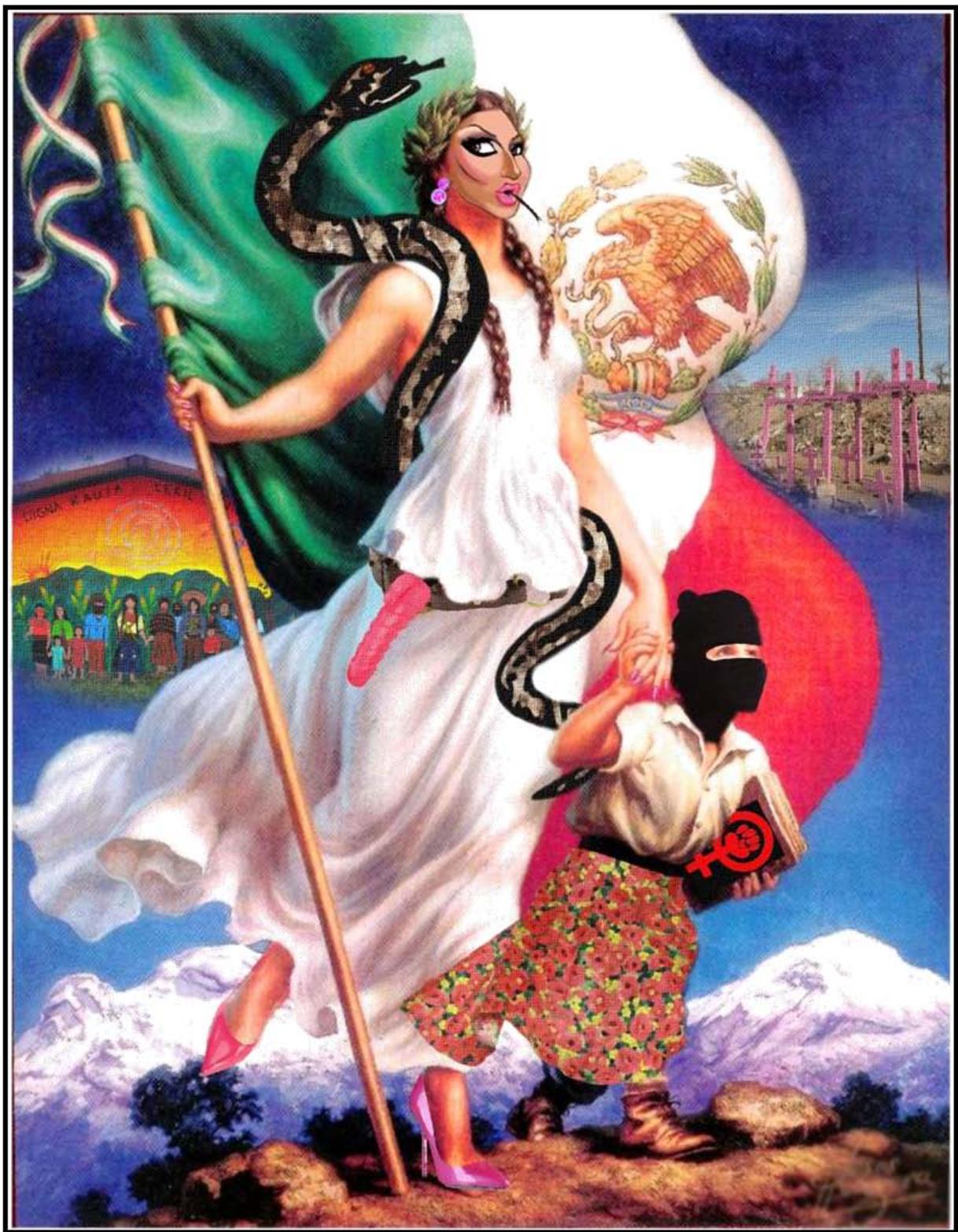


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

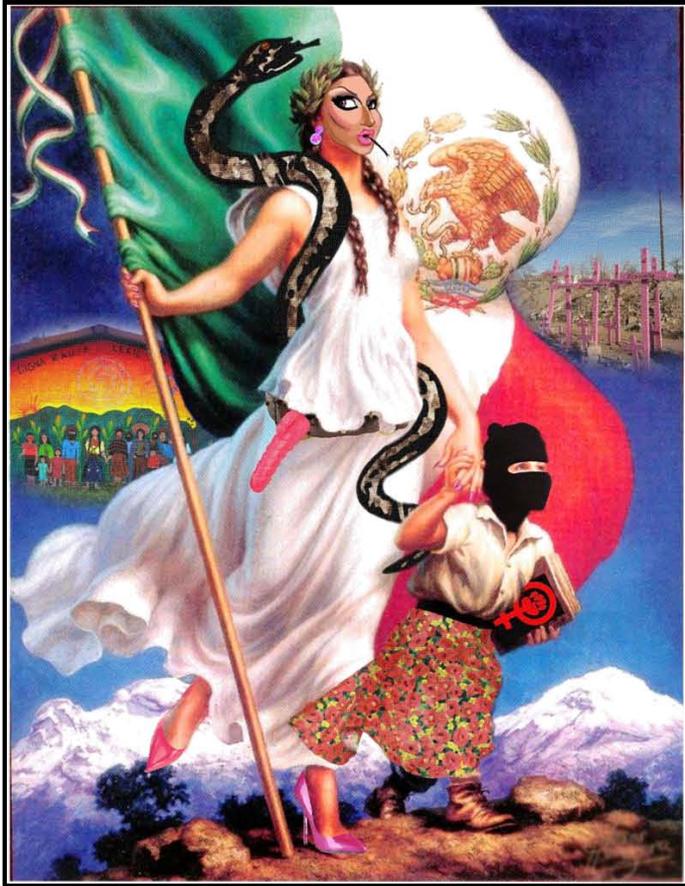
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



MI PATRIA (DESDE DONDE ESTOY PARADA)
CÉSAR OTHÓN HERNÁNDEZ, 2015
INTERVENCIÓN A LA OBRA *LA PATRIA Y EL NIÑO*, DE JESÚS HELGUERA



ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo I. ¿Me lo puede repetir?: Breve glosario para explicar el sentido de este ensayo	9
Imaginario cultural	9
Hegemonía	11
Queer/cuir y trans*	13
Respuestas queer/cuir y respuestas trans*	15
¿Por qué “filiaciones bastardas”?	18
El corpus de este ensayo	19
Capítulo II. Como las machas: La masculinidad femenina como herramienta de crítica en la obra de G. B. Jones y las Kumbia Queers.....	21
Código de machos (me respetas o te golpeo).....	21
Machas ilegales (perdiendo todo respeto).....	26
Lamento de macho (a mi amigo no se lo arrimo).....	31
La macha canta (las amigas son las más prendidas)	36
La resolución de las machas.....	40
Capítulo III. Macondo transmariconizado: una lectura torcida del realismo mágico en <i>Paso del macho</i> de Juan Carlos Bautista.....	42
El realismo mágico como prototipo de la literatura latinoamericana	43
(Dis)locamientos del tiempo y de la Historia	45
Locas viudas; locas caníbales	48
La nave de las locas	51
Locuras en el carnaval.....	54
Reflexiones alocadas	58
Conclusiones.....	61
Fuentes citadas	67

INTRODUCCIÓN

Estoy seguro que no solo me sucede a mí. Muchas veces, cuando escucho una palabra o un concepto, se me viene a la cabeza una imagen, un sonido o una historia. La imagen no es muy nítida, el sonido no es perfecto y la historia no es siempre clara; son apenas bosquejos que yo termino de precisar de acuerdo al momento en el que me encuentro, pero las bases son siempre las mismas.

Por ejemplo, la “nación” es una mujer morena que sostiene una bandera. A veces está vestida de blanco y usa la bandera para arropar a sus hijos, uno de los cuales debo ser yo, porque también soy “hijo de la nación”. En ocasiones la nación está rodeada de magueyes y otras veces flota como un fantasma por encima de una ciudad. El “proletariado” es una multitud de hombres vestidos con un mismo uniforme. Ellos producen un ruido muy fuerte con sus voces y blanden sus puños al aire. Cuando los hombres tienen la piel clara, el proletariado usa cascos de seguridad y algunos tienen en sus manos martillos o llaves. Cuando los hombres tienen piel oscura, el proletariado viste como campesinos. Usan sombreros, huaraches, camisas y pantalones de manta. En lugar de llaves y martillos, llevan hoces y hachas. Para algunas personas, “Latinoamérica” es un paraje tropical, cubierto de vegetación y de animales de colores brillantes, donde los poblados se componen de casas de adobe y calles de terracería. Es un lugar donde no hay cañerías y donde la gente camina descalza. Para otras personas, “Latinoamérica” es un paraje urbano donde el clima es seco y donde abundan las polvaredas. Es un lugar donde las casas están hechas de lámina y donde es peligroso salir de noche, ya sea porque a esas horas los grupos de criminales ajustan cuentas a balazos o porque, si caminas sola por la calle, pueden secuestrarte, violarte o matarte.

Todas estas imágenes las he visto en libros de texto, en pinturas, en murales, en novelas, en fotografías, en noticieros, en obras de teatro, en canciones, en películas, en piezas de performance e, incluso, algunas de ellas las he mirado con mis propios ojos, aunque usualmente he interpretado estas experiencias con base en las imágenes que he visto en otros lugares. Es curioso que estas imágenes acudan a nuestra memoria cuando pensamos en distintos conceptos. Escribo “nuestra” porque estoy seguro que quien lea este texto también habrá pensando en imágenes similares en torno a la “nación,” el “proletariado” y “Latinoamérica.” Es como si en cada uno de nosotros existiera un repositorio de todos los objetos que simbolizan nociones con respecto a una colectividad. Se trata de imágenes que nos convocan a sentirnos parte de un grupo, que configuran nuestra identidad como ciudadanos de un país, como miembros de una clase social y como habitantes de una región. Esas imágenes son, en suma, los lugares comunes de nuestra imaginación.

Pero, ¿porqué esas imágenes y no otras? ¿Quién decide cuáles forman parte de nuestra imaginación colectiva y cuáles no? ¿A quién conviene que solo esas estén disponibles en nuestro repositorio de imágenes? ¿Cómo es que contar con un número limitado de imágenes en nuestra imaginación impacta en la forma en que nos comprendemos como sujetos individuales y como miembros de distintas colectividades? ¿Cuáles colectividades quedan invisibilizadas o relegadas debido a las imágenes que predominan en nuestra imaginación? Estas son algunas de las preguntas de las cuales partí para elaborar el presente texto.

Filiaciones bastardas: Respuestas queer/cuir y trans ante imaginarios culturales hegemónicos en México y sus relaciones con el norte* es un conjunto de tres ensayos donde abordé las maneras en que la imaginación colectiva se organiza en jerarquías. Me enfoco en los imaginarios considerados hegemónicos o dominantes, es decir, aquellos donde se producen los significados oficiales de conceptos como “nación” o “Latinoamérica.” Por “significados oficiales” me

refiero a los significados que son reconocidos como verdaderos por las instituciones, que son difundidos ampliamente por ellas y que son aceptados por la mayoría de las personas. Me interesa, sobre todo, las maneras en que ciertos grupos considerados al margen o fuera de los imaginarios hegemónicos (que, en este caso, son personas y grupos *queer/cuir* y *trans**) pueden utilizarlos como base para sus propias imaginaciones colectivas.

A lo largo de este ensayo exploraré esos nuevos imaginarios a partir de tres objetivos.

1) Determinar cuáles son las estrategias que se emplean para alterar el significado de las imágenes, sonidos e historias, de modo que reflejen y sean soporte de un imaginario distinto de su imaginario de origen. 2) Identificar el tipo de relación que establecen los nuevos imaginarios (los cuales llamo “respuestas” en este ensayo) con sus imaginarios de origen; con esto, me refiero a que si entre un imaginario oficial y su “respuesta” media una relación humorística, de crítica, de homenaje, de repetición, etcétera. 3) Evaluar las posibilidades que tiene cada una de las “respuestas” para instaurar, efectivamente, un nuevo imaginario y generar procesos de identificación con las colectividades a las que refiere.

El primer capítulo de este ensayo, titulado “¿Me lo puede repetir?,” es un glosario donde se explican a detalle los conceptos que componen el título de *Filiaciones bastardas...* Entre los conceptos que se explican están “hegemonía,” “imaginario cultural” y, desde luego, “*queer/cuir*” y “*trans**.” En este capítulo también se incluye una lista de tipos de “respuestas *queer/cuir* y *trans**” (es decir, de modos de apropiación de imaginarios hegemónicos) que considero pertinentes para los ejemplos que analizo en los capítulos siguientes.

El segundo capítulo lleva por título “Como las machas.” En él, analizo la serie de dibujos “I’m a Fascist Pig” (1985) de la artista canadiense G. B. Jones y la canción “Que no quede güeya” (2007) del grupo argentino-mexicano Kumbia Queers. Ambas obras son parodias de canciones y dibujos anteriores, los cuales muestran formas ideales de masculinidad

(en un caso, la masculinidad gay de los países industrializados; en otro, la masculinidad heterosexual del macho mexicano). Mi argumentación se centra en el modo en que “I’m a Fascist Pig” y “Que no quede güeya” identifican cómo está estructurada y cómo opera la ideología dominante de las obras en las que se basan, así como en las distintas estrategias que emplean para torcer esa ideología y presentarla ante el espectador bajo una luz diferente.

El último capítulo de *Filiaciones bastardas...* se llama “Macondo transmariconizado.” El texto aborda la novela corta *Paso del macho* del escritor mexicano Juan Carlos Bautista. *Paso del macho* utiliza elementos estilísticos y narrativos del realismo mágico, particularmente aquellos por los que el realismo mágico es reconocido como el género literario que mejor captura la “esencia” de lo latinoamericano. En la novela de Juan Carlos Bautista, sin embargo, los elementos “mágicos” son metáforas e hipérbolos de la precariedad que experimentan el grupo de locas que protagoniza la historia, así como de las estrategias de supervivencia empleadas por ellas para sobrellevar su situación. El análisis de *Paso del macho* se enfoca, precisamente, en ese desplazamiento de lo mágico y del uso del humor y la ironía como herramientas para burlarse del realismo mágico y su status como representante de la sensibilidad latinoamericana. Por otro lado, también abordo el hecho de que los personajes protagónicos sean locas que habitan un pueblo en Veracruz. Acerca de esto, me interesa reflexionar cómo puede interpretarse el realismo mágico desde una perspectiva de loca y cuál es la aportación de ese punto de vista a un género donde raramente aparecen personajes como las locas y donde ellas nunca son protagonistas.

CAPÍTULO I

¿ME LO PUEDE REPETIR?: BREVE GLOSARIO PARA EXPLICAR EL SENTIDO DE ESTE ENSAYO

Es posible que el título de este ensayo académico sea confuso para algunas personas. ¿Qué es una “respuesta *queer/cuir*” y qué una “respuesta trans*”? ¿Qué es un “imaginario cultural hegemónico”? ¿Por qué “filiaciones bastardas”? A continuación presento un pequeño glosario donde desarrollaré estos conceptos. Las explicaciones de este capítulo tienen un objetivo doble: esclarecer los términos del título del ensayo y presentar el andamiaje teórico-metodológico desde el cual parto para elaborar mi argumentación.

Imaginario cultural

Este término surge del diálogo entre tres nociones: “identidad”, propuesta por Stuart Hall; “comunidad imaginada”, de Benedict Anderson; y “comunidad de sentimiento”, formulada por Arjun Appadurai. Hall concibe la identidad como un “punto de sutura” entre los discursos y prácticas que interpelan a las personas para que ocupen ciertos lugares de sujeto y los procesos de subjetivación que hacen que las personas se adhieran a esos lugares. De acuerdo con Hall, las identidades tienen un carácter temporario puesto que su existencia depende de que ocurran las condiciones de articulación adecuadas para que las personas se reconozcan como sujetos dentro de las posibilidades del discurso.¹

A partir de este concepto, me pregunto dos cosas: 1) ¿cuáles son concretamente esos discursos y prácticas que interpelan a las personas?; 2) ¿de qué manera las personas llegan a

¹ Stuart Hall, “Introducción: ¿quién necesita «identidad»?”, en *Cuestiones de identidad cultural*, comps. Stuart Hall y Paul du Gay (Buenos Aires: Amorrortu, 2003), 20.

ocupar las posiciones de sujeto?², es decir, ¿cuáles son las resistencias y las condiciones y cómo son los procesos de negociación que las personas llevan a cabo para convertirse en sujetos? Abordaré mi segunda pregunta más adelante y por ahora me concentraré en la primera. Es aquí donde introduzco los conceptos de “comunidad imaginada” y “comunidad de sentimiento”.

Benedict Anderson concibió la nación como una “comunidad imaginada.” Esto quiere decir que las personas que conforman una nación, a pesar de que nunca se conocerán todas entre sí, se imaginan unidas por un compañerismo profundo que las conforma como colectividad.³ Me parece que este concepto puede aplicarse a otras colectividades que se ubican adentro, entre y a través del concepto de nación. También destaco la idea de imaginación como procedimiento fundamental para pensar e identificarse dentro de una colectividad. En este sentido, la imaginación sería un vehículo por medio del cual el discurso presenta ante las personas distintas posiciones de sujeto. Aquí me surge otra pregunta: ¿cómo opera la imaginación y cuáles son sus soportes?

Tanto Arjun Appadurai como José Luis Brea ofrecen posibles respuestas. En su ensayo sobre modernidad y globalización, Appadurai menciona que los medios de comunicación de masas, precisamente porque producen condiciones colectivas de lectura, crítica y placer, hacen posible la aparición de “comunidades de sentimiento.” Él define estas comunidades como grupos que empiezan a sentir e imaginar cosas en forma conjunta. Las “comunidades de sentimiento” utilizan los medios de comunicación de masas como catalizadores de la imaginación compartida y esto, en ocasiones, puede servir de combustible para la acción

² Stuart Hall concibe la idea de “sujeto” a partir de las teorías de Althusser y de Foucault. Para él, los sujetos son posiciones que emergen de un entramado de prácticas discursivas y no discursivas, que preceden al propio sujeto, y que dependen de la ideología hegemónica. Los individuos se convierten en sujetos cuando son interpelados por el discurso de la ideología hegemónica para que ocupen estas posiciones.

³ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 23-25.

colectiva.⁴ José Luis Brea coincide con las observaciones de Appadurai pero expande el campo de objetos y prácticas que pueden servir de vehículo a la imaginación. Brea señala que las prácticas del ver tienen un efecto performativo que contribuye a la producción de imaginario, y que ese imaginario tiene efectos decisivos en el surgimiento de distintas formas de subjetivación y socialidad.⁵

Es así que los medios de comunicación de masas y las prácticas del ver (junto con los efectos performativos que estas producen) constituyen algunos de los vehículos y soportes de la imaginación colectiva. Esto, aunado a las reflexiones en torno al concepto de “identidad” propuesto por Stuart Hall, produce la noción de “imaginario cultural” a la que aludo en este ensayo. Entiendo el imaginario cultural como el conjunto de representaciones y prácticas (las cuales pueden incluir textos hablados o escritos, imágenes corporales, impresas, digitales o mentales, composiciones sonoras, etcétera; así como las lecturas e imágenes suscitadas a partir de las propias representaciones) que producen determinadas posiciones de sujeto y que a su vez son objeto de negociación y de cuestionamiento por parte de las personas que son interpeladas para ocupar esas posiciones.

Hegemonía

Para Antonio Gramsci la hegemonía consiste en “el consentimiento espontáneo que otorgan las grandes masas de la población a la dirección general de la vida social impuesta por un grupo dominante.” El consentimiento se da gracias al prestigio que históricamente ha disfrutado este

⁴ Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización* (Montevideo: Trilce, 2001), 10-11.

⁵ José Luis Brea, “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad,” *Centro de Estudios Visuales de Chile: José Luis Brea | Señales y Reseñas*, (2009): 7-8, <http://132.248.9.34/hevila/Senasyresenasmaterialesdetrabajoparalosestudiosvisuales/2009/ago/1.pdf>.

grupo.⁶ En este sentido, se puede afirmar que el grupo dominante constituye una minoría selecta de la población; por lo tanto, es un grupo de élite. En la relación hegemónica se presupone, además de un grupo mayoritario subordinado que acepta, forma parte y contribuye a reproducir el orden establecido por el grupo hegemónico, a grupos de personas a quienes se les niega la posibilidad de participar en la construcción de ese orden. Esas personas constituyen los grupos subalternos.⁷

En este punto cabe mencionar que la hegemonía no es un proceso estático, sino que está en constante cambio. La relación hegemónica es una disputa continúa donde los grupos oprimidos y subalternos emiten demandas y buscan reivindicarse con la intención de modificar el orden establecido. El grupo hegemónico responde a esto incorporando esas exigencias a su propio discurso. Sin embargo, esta incorporación no es inocente. A lo largo de ese proceso, se despolitizan las demandas y reivindicaciones. De este modo, el grupo hegemónico neutraliza a los grupos oprimidos y subalternos y asegura su posición privilegiada.⁸

Lo anterior ha ocurrido, por ejemplo, entre los grupos de sexualidades periféricas. Sus demandas han sido incorporadas dentro del discurso hegemónico y re-significadas de tal modo que reproducen los valores del orden social establecido. Asimismo, ciertos grupos de sexualidades periféricas se han vuelto dominantes con respecto a los otros y han impulsado sus intereses por encima de los intereses de los demás grupos. Este fenómeno se ha denominado “homonormatividad.” Consiste en un posicionamiento que no cuestiona los discursos y las instituciones heteronormativos sino que, por el contrario, los defiende y los sostiene. La homonormatividad propone un contingente gay desmovilizado y una cultura gay privatizada y

⁶ Antonio Gramsci, “Intellectuals and Education,” en *The Gramsci Reader: Selected Writings 1916-1935*, ed. David Forgacs (Nueva York, NY: New York University Press, 2000), 306-307.

⁷ El Habib Louai, “Retracing the Concept of the Subaltern from Gramsci to Spivak: Historical Developments and New Applications,” *African Journal of History and Culture*, 4, no. 1 (2012): 5.

⁸ Iñigo Errejón, “Hegemonía, Estado, cambio e irreversibilidad,” entrevista realizada para el canal de Youtube *Gobernabilidad democrática*, (2014), <https://www.youtube.com/watch?v=gIDNjKA5dcA>.

despolitizada la cual se arraiga fuertemente en el consumo.⁹ El activismo reciente en favor del matrimonio y la adopción por parte de parejas del mismo sexo es un ejemplo de homonormatividad, en tanto que implica abrazar las nociones hegemónicas de identidad y familia, no propone otras maneras de organizar las relaciones de género, las relaciones sexuales ni sociales¹⁰ e invisibiliza las exigencias de otros grupos de sexualidades periféricas.

En el caso de los ejemplos que analizo en este ensayo, estos se desplazan entre el concepto amplio de “hegemonía” y el más particular de “homonormatividad.”

Queer/cuir y trans*

Entiendo el concepto de “*queer*” como la voluntad por desbaratar los binarismos de sexo, género, práctica sexual y deseo; es decir, aquellos que regulan las relaciones de exclusión y oposición entre “macho” y “hembra”, “mujer” y “hombre”, y “heterosexual” y “homosexual.” La teoría *queer* identifica en estos binarismos un ejercicio de poder que impone morfologías ideales del sexo y presupone una heterosexualidad natural.¹¹ Todo esto violenta a las personas porque, al determinar cuáles son las formas correctas de los genitales para pertenecer a uno u otro sexo, cuáles son las conductas adecuadas de acuerdo a cada género y, con base en ello exigir prácticas sexuales y afectivas acordes con la división binaria del sexo y del género, limita las formas en que comprendemos nuestro cuerpo, afectos y deseos y las maneras en que podemos relacionarnos con las demás.¹²

⁹ Lisa Duggan, “The New Homonormativity. The Sexual Politics of Neoliberalism,” en *Materializing Democracy: Towards a Revitalized Cultural Politics*, eds. Russ Castronovo y Dana D. Nelson (Durham, NC: Duke University Press, 2002), 179.

¹⁰ Julie Tilsen y David Nylun, “Homonormativity and Queer Youth Resistance: Reversing the Discourse,” en *Counselling Ideologies: Queer Challenges to Heteronormativity*, ed. Lindsey Moon (Surrey: Ashgate, 2010), 96.

¹¹ Judith Butler, *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. Ma. Antonia Muñoz (Barcelona: Paidós, 2007), 80-81.

¹² Butler, *El género en disputa*, 24-25.

Por otra parte, la palabra “cuir” es la derivación fonética españolizada (desviada/impropia), del término “*queer*.” De acuerdo con Sayak Valencia, “cuir:”

visibiliza y da voz a unas políticas lingüísticas de supervivencia y alianza de los trans/border/messtizx/marica/lesbiana/vestida/putx/tullidx. Cuir, representa una *ostranienie* (desfamiliarización) del término *queer*, es decir, una desautomatización de la mirada lectora y registra la inflexión geopolítica hacia el Sur y desde las periferias en contraofensiva a la epistemología colonial y a la historiografía anglo-americana. Así, el desplazamiento del *queer* al cuir refiere a un locus de enunciación con inflexión decolonial, tanto lúdica como crítica.¹³

“Cuir” abarca distintas experiencias de la anormalidad, es decir, de todo aquello que se sale de las normas (de sexo, género y deseo, sí, pero también de las que articulan cuerpos aptos y saludables, de las normas que jerarquizan entre tonalidades de piel, entre fronteras nacionales y entre remuneraciones económicas por el trabajo realizado). También implica reconocer las formas complejas en que esas normas clasifican y compartimentan a las personas y sus experiencias, así como las violencias y las precarizaciones que se derivan de la práctica de esas normas. “Cuir” es una práctica cotidiana de visibilización de los sujetos anormales; es una lucha constante por construir mundos "otros" donde las normas se denuncien, se cuestionen, se negocien, se destruyan, etc.

En lo que respecta a “trans*,” esta es una contracción de la palabra “transgénero.” Por “transgénero” me refiero a un término paraguas que recoge varios fenómenos de diversidad de género, como pueden ser: transexualidad, travestismo, algunos aspectos de la intersexualidad, así como expresiones de “atipicidad de género” en culturas de diferentes partes del mundo (como pueden ser las locas y vestidas en el caso de Latinoamérica), entre otros. “Transgénero” es un adjetivo cuyo propósito es organizar y movilizar a todas aquellas personas quienes se

¹³ Sayak Valencia, “Del Queer al Cuir: ostranienie geopolítica y epistémica desde el sur g-local,” texto inédito disponible en línea: 15, <https://www.scribd.com/doc/243461964/SAYAK-Del-Queer-Al-Cuir>.

sienten marginadas u oprimidas porque su expresión de género difiere de lo socialmente aceptado en sus comunidades.¹⁴

He preferido el prefijo “trans*” porque considero que el término “transgénero” limita su uso a operaciones conceptuales ligadas con el género cuando, en muchas ocasiones, la experiencia vivida de las personas trans* muestra que es imposible comprender el tránsito de género en aislamiento frente a otros fenómenos de tránsito. En este sentido, la palabra “trans*” incluye, desde luego, el tránsito de género pero también fenómenos de movimiento entre naciones, entre razas, entre generaciones de personas, entre especies y muchas otras más relaciones de cruce que pueden desplazarse tanto sobre ejes horizontales, como las que acabo de mencionar, como sobre ejes verticales, entre la micro y la macropolíticas.¹⁵

Respuestas *queer/cuir* y respuestas trans*

Una vez aclarado a qué me refiero con estos términos, resta explicar: ¿qué es una respuesta *queer/cuir* y trans*? Estas consisten en las diferentes maneras en que las personas *queer/cuir* y trans* interactúan, cuestionan y negocian con los imaginarios culturales hegemónicos. Las respuestas pueden expresarse de modos muy diversos como, por ejemplo, a través de una canción, por medio de un dibujo o con el arreglo del cuerpo. También son muy variadas las estrategias a las que se puede recurrir para elaborar una respuesta *queer/cuir* y trans*. En seguida haré un listado de ellas. Aclaro que las estrategias que menciono son solamente algunas de todas las que hay. De ninguna manera pretendo hacer un recuento exhaustivo. También afirmo que los ejemplos que analizaré en este ensayo no ilustran necesariamente todas las estrategias mencionadas a continuación.

¹⁴ Susan Stryker, “(De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies,” en *The Transgender Studies Reader*, eds. Susan Stryker y Stephen Whittle (Nueva York, NY: Routledge, 2006), 3-4.

¹⁵ Susan Stryker, Paisley Currah y Lisa Jean Moore, “Introduction: Trans-, Trans, or Transgender?,” *Women's Studies Quarterly*, 36, nos. 3-4 (2008): 11-14.

La primera de ellas es la parodia. Este concepto proviene del campo del arte y la cultura y designa el proceso mediante el cual una obra de arte imita a otra con la intención de hacer evidente las convenciones y dispositivos estilísticos, temáticos o ideológicos que conforman la obra original. La parodia es una repetición con diferencia. Para Linda Hutcheon, se trata de una revisión impugnadora que se desvía de una norma estética y al mismo tiempo incorpora esa norma dentro de sí como material de base.¹⁶ La parodia también realiza una relectura del pasado pues confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones anteriores.¹⁷ Considero que la parodia puede ser una estrategia de respuesta *queer/cuir* y *trans** porque exige que quienes quieran parodiar una obra (o cualquier otro elemento que forme parte de un imaginario determinado) conozcan a detalle los códigos que la conforman. De este modo, a través de una repetición deliberadamente mala, defectuosa o inadecuada, la obra parodiante es capaz de evidenciar el carácter construido y las relaciones de poder asimétricas presentes en la obra parodiada.

Junto con la parodia, otro término que proviene del ámbito del gusto, y que sirve para seguir con la descripción de distintas formas de respuesta *queer/cuir* y *trans**, es el de “sensibilidad *camp*.” Susan Sontag la define como una visión del mundo en términos de un tipo particular de estilo. La sensibilidad *camp* es un amor por el artificio, lo exagerado, lo llamativo y lo extravagante. Se trata de un modo de esteticismo y de seducción que emplea el ingenio y la duplicidad de los gestos para transmitir un sentido “otro” que solo pueden conocer quienes compartan esa misma sensibilidad. Lo *camp* favorece el estilo frente al contenido, lo estético frente a lo moral y la ironía frente a la tragedia.¹⁸ Una respuesta *queer/cuir* y *trans** puede

¹⁶ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (Nueva York, NY: Methuen, 1985), 32, 44, 49.

¹⁷ Linda Hutcheon, “La política de la parodia postmoderna,” *Criterios*, trad. Desiderio Navarro, edición especial de homenaje a Bajtín, (1993): 189.

¹⁸ Susan Sontag, “Notes on «Camp»,” en *Against Interpretation and Other Essays* (Nueva York, NY: Delta, 1966), 277-281, 286-287.

valerse de una sensibilidad *camp* para re-significar los contenidos de los imaginarios hegemónicos. Así, se puede desviar el flujo de significación de estos imaginarios y utilizarlos como punto de partida para la elaboración de imaginarios y narrativas nuevos que agrupen y movilicen a las personas *queer*/cuir y trans*.

Un concepto más que me parece importante para dilucidar estrategias de respuesta *queer*/cuir y trans* es el de “desidentificación.” José Esteban Muñoz lo define como una maniobra por medio de la cual las personas *queer* de color rescatan y reformulan aspectos de los discursos de la esfera pública que les son útiles para sus proyectos de supervivencia, mientras que desechan aquellos elementos que presuponen sujetos normativos (como, por ejemplo, las reflexiones sobre la raza que se centran en los hombres de color heterosexuales, o el feminismo pensado por y para las mujeres blancas heterosexuales de clase media). La desidentificación es un proceso donde se experimenta simultáneamente atracción y rechazo y donde se lleva a cabo un trabajo de selección y reciclaje. Quienes se desidentifican son capaces de replantear los textos culturales de la esfera pública de tal modo que estos, a pesar de que presentan restricciones, incluyan y empoderen a las identidades minoritarias que no estaban contempladas originalmente en esos textos.¹⁹ La desidentificación puede ser una estrategia efectiva para que las personas *queer*/cuir y trans* dialoguen de manera crítica con los imaginarios culturales hegemónicos y desarrollen respuestas que visibilicen su situación particular.

Por último, está el concepto de “*drag* cultural” propuesto por Jossianna Arroyo. Este consiste en la adopción del *drag* o la pose travesti como estrategia performativa para producir cuerpos donde la raza, el género y la sexualidad estén en constante negociación y donde se articulen las economías sociales y culturales de las regiones donde existe una relación colonial. El “*drag* cultural” es una gestualidad transculturadora, pues instaaura en el cuerpo del travesti un

¹⁹ José Esteban Muñoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (Minneapolis, MA: University of Minnesota Press, 1999), 4-9, 11, 31.

espacio intermedio donde se cuestionan las categorías (“hombre,” “mujer,” “heterosexual,” “homosexual,” “blanco,” “negro,” “mestizo,” “mulato,” “rico,” “pobre,” “ciudadano,” “migrante”) que conforman a los sujetos dentro de las sociedades actuales.²⁰ En este sentido, el “*drag* cultural” es ya una negociación con los imaginarios hegemónicos; es en sí mismo una forma de respuesta *queer*/cuir y trans*.

¿Por qué “filiaciones bastardas”?

Decidí titular este ensayo *Filiaciones bastardas* porque me parece que ese nombre resume el tipo de operaciones que aparecen en los ejemplos que elegí. Cada uno de ellos reproduce en cierta medida los códigos estilísticos de alguna otra obra adscrita dentro un imaginario cultural hegemónico. En este sentido, se puede decir que los ejemplos de este ensayo buscan insertarse (al menos en el nivel de la forma) en la tradición y el imaginario propuestos por la obra original. Tienen la voluntad de “afiliarse” o de posicionarse como sucesores de esa genealogía. Sin embargo, esta filiación no se cumple del todo. Los ejemplos que elegí introducen un elemento “extraño” que perturba el sentido del imaginario cultural al cual hacen referencia.

Los ejemplos que elegí son, entonces, obras ilegítimas que degeneran de su origen. Cada una de ellas hace visible el espectro del “otro” allí donde se supone que el “otro” estaba ausente o neutralizado. Se trata de obras donde el discurso hegemónico ha sido secuestrado, sometido a toda clase de disecciones y amputaciones, y finalmente remendado con los discursos de grupos oprimidos y de subalternos. Lo que resulta son obras monstruosas y mestizas que se alzan frente a su creador mostrando sus suturas y supuraciones. Es por ello que las obras analizadas en este ensayo son “filiaciones bastardas.”

²⁰ Jossianna Arroyo, “Sirena canta boleros: travestimo y sujetos transcaribeños en *Sirena Selena vestida de pena*,” *Centro Journal*, 15, no. 2 (2003): 42-44, http://centropr.hunter.cuny.edu/sites/default/files/Journal/2003-2006/Vol_15_2_2003_fall/3_Arroyo_p38-51.pdf.

El corpus de este ensayo

A modo de presentación general, mencionaré cuáles son los ejemplos que conforman el corpus de este ensayo. En los capítulos siguientes analizaré con más detalle cada uno de ellos. *Filiaciones bastardas...* se divide en dos apartados. El primero se compone de la serie de dibujos: “I’m a Fascist Pig” (1985) perteneciente a la serie “Tom Girls” elaborada por G. B. Jones para el fanzine canadiense *J.D.s*, así como de la canción “Que no quede güeya,” parte del disco *Kumbia Nena!* (2007) del grupo argentino-mexicano Kumbia Queers. Los dibujos de G. B. Jones refieren a la obra “Motorcycle Thief” (1964) del artista Tom of Finland mientras que la canción de las Kumbia Queers es una versión del tema “Que no quede huella” (1989) del grupo Bronco. El segundo apartado incluye la novela corta *Paso del macho* (2012) del escritor mexicano Juan Carlos Bautista, la cual es una parodia de la corriente literaria denominada realismo mágico.

Los dibujos de G. B. Jones son una respuesta al imaginario de la masculinidad gay dominante (blanca, varonil, musculosa, neoliberal) que despliegan los dibujos de Tom of Finland. La serie “Tom Girls” reproduce a la perfección el tema, las composiciones y hasta el vestido, las poses y las expresiones faciales de los personajes en los dibujos de Tom. La diferencia estriba en que, en el caso de G. B. Jones, los personajes que desempeñan esa masculinidad exagerada son mujeres. Por su parte, la canción de las Kumbia Queers toma como punto de partida canciones que abordan la educación emocional de los varones en distintos géneros musicales. “Que no quede huella” refiere, por ejemplo, a las formas en que se configura la homosocialidad (es decir, las relaciones de amistad que establecen los hombres con otros hombres, la imaginación colectiva que desarrollan, los lugares que eligen para

compartir sus sentimientos, etc.). Asimismo, “Que no quede huella” ejemplifica las maneras en que algunos hombres conciben las relaciones amorosas.

En el caso de la novela corta *Paso del macho*, esta hace referencia al género literario del realismo mágico, el cual es reconocido ampliamente como la gran narrativa de “lo latinoamericano” y considerado por la crítica como una fábula del mestizaje pues, en su factura estética, logra reconciliar la tradición con la modernidad, el pasado con el presente y el mito con la realidad. *Paso del macho* parte de esas nociones del realismo mágico para construir una historia desde una perspectiva periférica y subalternizada, ya que los personajes principales de *Paso del macho* son un grupo de locas que habitan en la región central del estado de Veracruz.

CAPÍTULO II

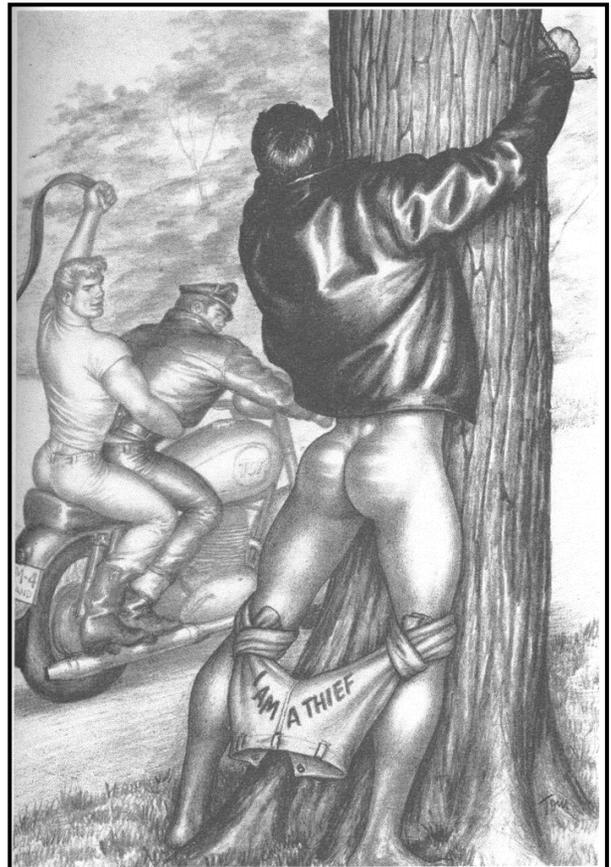
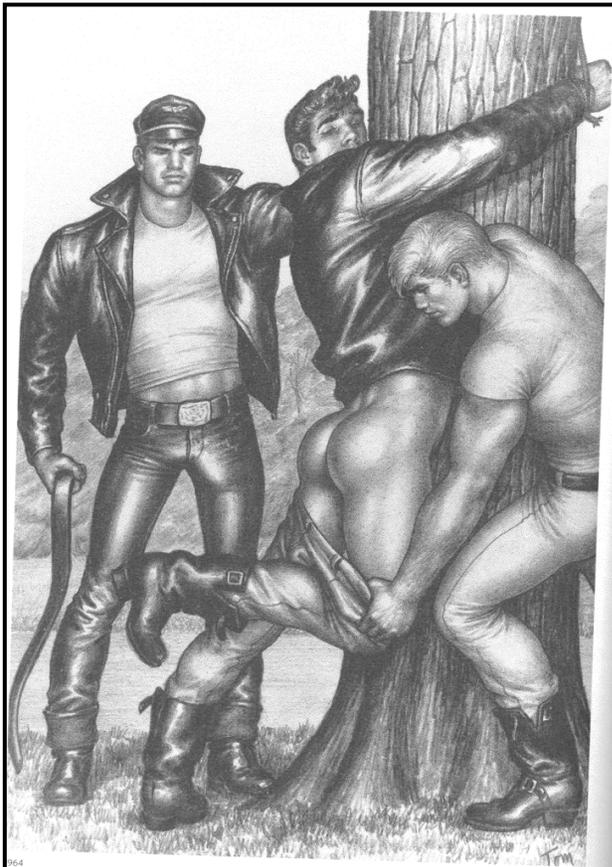
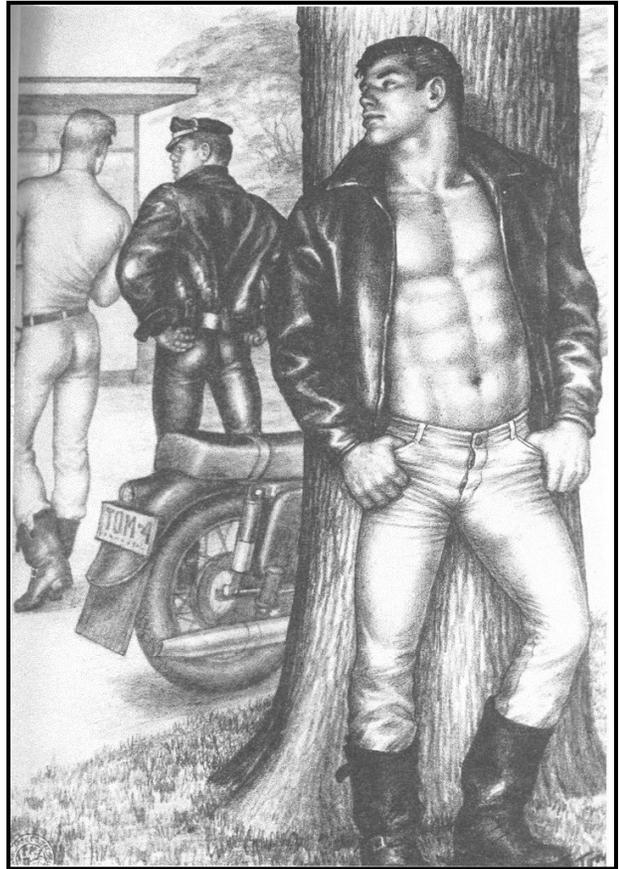
COMO LAS MACHAS: LA MASCULINIDAD FEMENINA COMO HERRAMIENTA DE CRÍTICA EN LA OBRA DE G. B. JONES Y LAS KUMBIA QUEERS

Código de machos (me respetas o te golpeo)

Un hombre está recargado en un árbol. Usa jeans, botas de motociclista y chamarra de cuero. No tiene puesta ninguna playera. Voltea la cabeza sobre su hombro derecho en dirección a una motocicleta que se alcanza a ver detrás del árbol. Más atrás están dos hombres de espaldas a la moto. Uno es rubio. Lleva una playera blanca y jeans. El otro es castaño. Viste una gorra, chamarra y pantalones; todos de cuero negro. Ninguno de los dos nota la presencia del primer hombre. Un momento después, ese primer hombre está ahora atado frente al árbol, de tal modo que sus brazos rodean el tronco y sus nalgas quedan expuestas. Él agacha su cabeza con una mueca de impotencia mientras el rubio le baja los pantalones. El castaño observa la escena con una mirada que expresa simultáneamente reprobación y gozo. Su pene semi-erecto se marca por encima de sus pantalones. En su mano derecha sostiene una correa de cuero. Minutos más adelante, el hombre atado mira por encima de su hombro. Ve al castaño manejando su motocicleta. El rubio está sentando detrás de él. Con su mano derecha rodea la cintura del castaño y con la izquierda blande la correa de cuero. Ambos se alejan del lugar. Las nalgas del hombre atado tienen marcas de azotes. Sus jeans están amarrados a sus rodillas. En la parte trasera de los pantalones, el rubio y el castaño escribieron la frase: “Soy un ladrón”.

Las imágenes que acabo de describir constituyen la serie de dibujos “Motorcycle Thief” publicada en 1964 por Tom of Finland. Al igual que la mayor parte de la obra de Tom, los personajes de “Motorcycle Thief” encarnan los ideales que el propio artista ha

SERIE "MOTORCYCLE THIEF"
TOM OF FINLAND
1964



calificado como de “máxima masculinidad” (Riemschneider 2002, 120). Esta masculinidad se expresa de diversas maneras. Los hombres de Tom son musculosos. Algunos de ellos tienen vello abundante en su pecho, brazos, en el pubis y en sus nalgas. Otros más usan bigotes o patillas tupidos. Todos, sin falta, tienen un pene muy grande y en algún grado de erección. Además, muchos de ellos visten uniformes de instituciones oficiales como la milicia, la marina y la policía, o realizan actividades manuales que en algunas ocasiones requieren de bastante fuerza física (es decir, son leñadores, vaqueros, conductores de autobuses, etc.). Por último, hay ciertos hombres de Tom que personifican algunos ideales de rebeldía y libertad en la cultura popular euroamericana. Este es el caso de los motociclistas y, a partir de la década de los 80, los punks.²¹

Los hombres de Tom deambulan por lugares públicos como parques, trenes, baños, playas solitarias y embarcaderos, que ellos arrebatan momentáneamente de la ciudad y que convierten en espacios apropiados para entablar relaciones complejas. Micha Ramakers considera estas relaciones a partir de la mirada. Para él:

Las miradas de un personaje a otro, quien en cambio está mirando a alguien más, estimulan a los espectadores para que consideren las posibilidades que se les presentan. (...) Por ejemplo, el soldado que fue dominante en la primera imagen puede, en la siguiente, ser dominado por el hombre vestido de cuero a quien acaba de someterse. (...) La mayoría de los dibujos no consisten en ‘objetos’ humanos presentados y sometidos para un espectador único y masculino cuya mirada los penetra y domestica (...). En cambio, los espectadores de la obra de Tom deben lidiar con una red compleja de miradas dentro del dibujo y percatarse que ellos mismos se incorporan en esa red. En lugar de una corriente unidireccional entre el observador y el objeto, en la mayoría de la obra de Tom, se logra una corriente alterna de atracción y participación. Es así que, a través de su obra, Tom reafirma que no hay una jerarquía fija entre sus personajes.²²

Considero que los dibujos de Tom of Finland ponen en marcha un concepto de masculinidad que se basa en lo teatral, en la grandilocuencia y la exageración. Todo en el cuerpo de los hombres de Tom es excesivo. Tienen demasiados músculos, demasiado pene, demasiada fuerza física y demasiado deseo sexual. Asimismo, los uniformes y las ropas características de

²¹ Micha Ramakers, “The Art of Pleasure,” en *Tom of Finland: The Art of Pleasure*, ed. Burkhard Riemschneider (Colonia: Taschen, 2002), 22, 26.

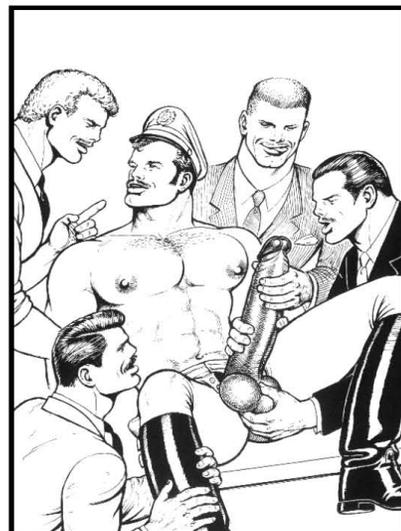
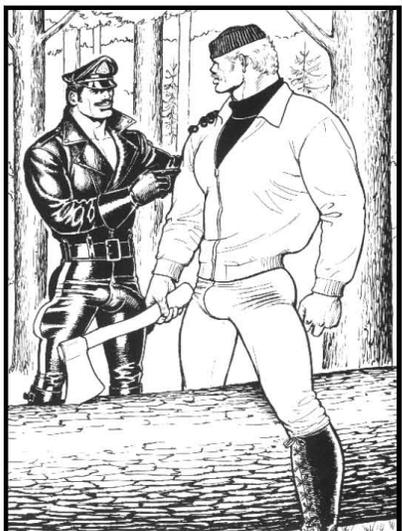
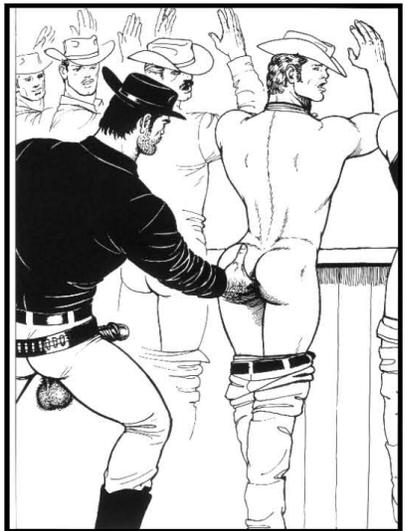
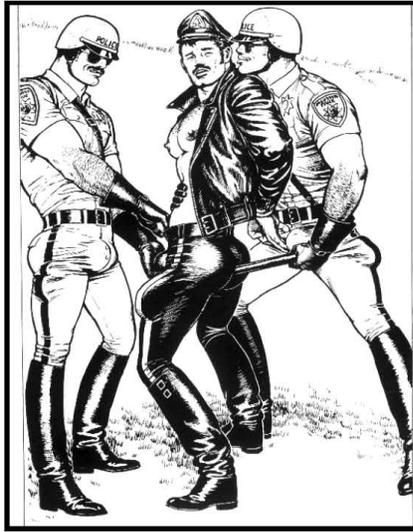
²² Ramakers, “The Art of Pleasure,” 22.

cada oficio cumplen el papel del vestuario en una obra de teatro: se convierten en apoyos para el establecimiento de una ficción que, en este caso, se relaciona con el ejercicio del poder (como sucede con los uniformes militares y de policía) y de la dominación (del dominio de la naturaleza como una operación civilizadora que se materializa en las figuras del leñador, del vaquero e incluso del albañil). Es así que el cuerpo musculoso y libidinoso del hombre se enviste de poder y de dominación. En este sentido, puede afirmarse que la masculinidad de los hombres de Tom tiene un carácter protésico, es decir, que tiene poco que ver con la virilidad biológica y que es más bien un tipo de efecto especial.²³ Esta es la esencia de lo masculino en Tom of Finland.

En lo que respecta al juego de miradas presente en la obra de Tom, cabe mencionar una característica importante en sus dibujos. Los hombres que aparecen en ellos son en su mayoría blancos y masculinos. Las narraciones que Tom presenta muestran un mundo aparentemente sin jerarquías y liberado de toda vigilancia precisamente porque quienes históricamente han ejercido ese control y esa vigilancia son los hombres blancos masculinos. Asimismo, el espacio público aparece como un lugar para ser intervenido porque, desde luego, son estos hombres quienes siempre han sido dueños de las calles. En resumen, las imágenes de Tom parecen utópicas en tanto que proponen espacios y relaciones sin la presencia inquietante del otro.

En este mundo sin jerarquías donde todos los hombres blancos masculinos son iguales y libres de dominar a quien ellos quieran es en donde el juego de miradas adquiere relevancia. Cuando el único ejercicio de poder y de sometimiento que queda a la mano es el privilegio de penetrar, surge el entramado de miradas como síntoma de un estado de ansiedad colectivo donde los hombres de Tom compiten por ser el primero en penetrar al otro. Aquí, la

²³ Judith Jack Halberstam, “Una introducción a la masculinidad femenina: Masculinidad sin hombres,” en *Masculinidades Femeninas*, trad. Javier Sáez (Barcelona: Egales, 2008), 25.



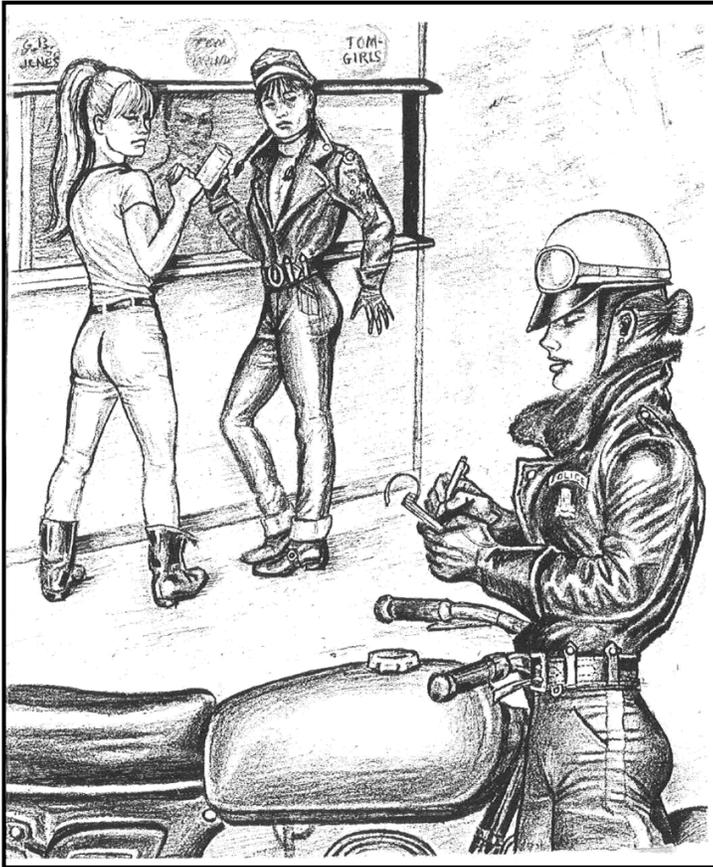
SELECCIÓN DE LA OBRA DE TOM OF FINLAND

condición de reciprocidad “obligatoria” que dinamiza los cuerpos y que los aleja de jerarquías fijas, si bien no permite la construcción de un hombre puramente dominante, hace imposible la aparición de un hombre cuyo placer se localice en su ano y no derive de su pene. En este sentido, el juego de miradas y la reciprocidad entre los roles sexuales pueden leerse como estrategias del hombre (en este caso, homosexual) para representarse incansablemente como la negación de lo femenino (Jones 2012, 38).

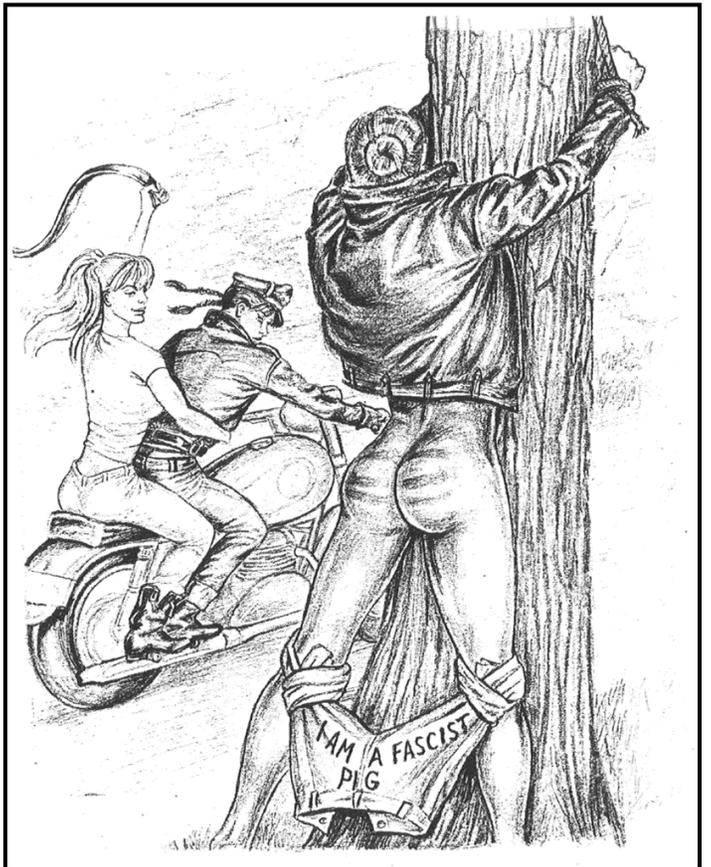
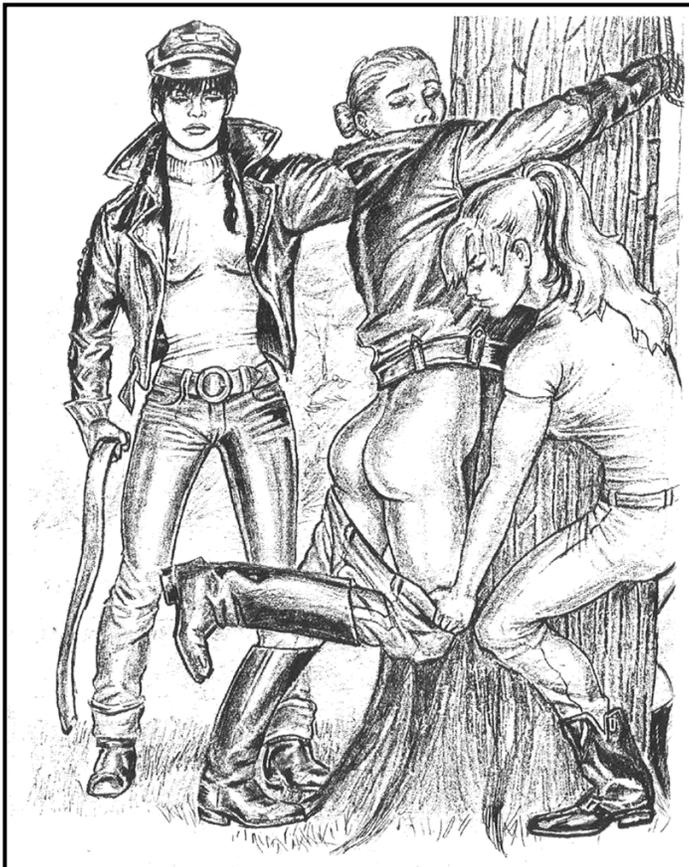
Machas ilegales (perdiendo todo respeto)

Una mujer policía escribe una multa frente a una motocicleta. Más atrás están otras dos mujeres, una rubia y una castaña, que se han percatado de la presencia de la policía y que la miran con desprecio. Un momento después, la mujer policía está atada frente a un árbol, de tal modo que sus brazos rodean el tronco y sus nalgas quedan expuestas. Ella agacha su cabeza con una mueca de impotencia mientras la rubia le baja los pantalones. La castaña observa la escena con una mirada que expresa simultáneamente reprobación y gozo. Sus senos y pezones se marcan por encima de su playera blanca. En su mano derecha sostiene el cinturón de la propia policía. Minutos más adelante, la mujer atada mira por encima de su hombro. Ve a la castaña manejando su motocicleta. La rubia está sentada detrás de ella. Con su mano derecha rodea la cintura de la castaña y con la izquierda blande el cinturón de la mujer policía. Ambas se alejan del lugar. Las nalgas de la mujer atada tienen marcas de azotes. Sus pantalones están amarrados a sus rodillas. En la parte trasera de ellos, la rubia y la castaña escribieron la frase: “Soy una cerda fascista”.

Estos dibujos corresponden a una serie titulada “Tom Girls” que la artista G. B. Jones publicó en el fanzine canadiense *J.D.s* entre 1985 y 1991. Como puede intuirse por el nombre, todas las imágenes de la serie se basan en la obra de Tom of Finland. Algunas de ellas incluso



SERIE "I'M A FASCIST PIG"
G. B. JONES
1985



son reproducciones muy precisas de dibujos específicos. En este caso, el conjunto de las tres imágenes que describí, el cual se titula “I’m a Fascist Pig”, es una parodia de la serie “Motorcycle Thief”. Si se atiende al concepto de parodia propuesto por Linda Hutcheon (quien la define como una repetición con diferencia y como un procedimiento que incorpora una norma estética dentro de sí como materia base para burlarse de esa misma norma),²⁴ un paso importante para comprender cómo funciona la parodia en “I’m a Fascist Pig” consiste en identificar cuál es la norma estética que esta serie de dibujos incorpora y cuál es la diferencia que presenta con respecto a la obra de Tom of Finland.

La discrepancia más evidente que existe entre “I’m a Fascist Pig” y “Motorcycle Thief” es el hecho de que los personajes que realizan las acciones son mujeres en lugar de hombres. Tanto la rubia como la castaña interpretan a la perfección los gestos y los ademanes de los hombres en el dibujo de Tom. Ambas visten las mismas ropas, ejercen la misma dominación con respecto a la persona atada al árbol y se muestran igualmente satisfechas con respecto a lo que acaban de hacer. El hecho de que las dos mujeres puedan reproducir lo masculino de una manera tan “natural” confirma el carácter protésico de la masculinidad en la obra de Tom. Además de esta diferencia, que es muy evidente, existen otras más pequeñas que pueden ser útiles para distinguir entre la masculinidad efectuada por hombres y la masculinidad femenina en los dibujos de G. B. Jones.

En primer lugar, cabe resaltar el cambio en la situación inicial. En “Motorcycle Thief”, el hombre que posteriormente será atado al árbol es una persona que tiene la intención de robar la motocicleta a los otros dos hombres. La pareja de motociclistas se percatan de ello y deciden castigar al ladrón. Aquí comienza el problema. Como ya mencioné anteriormente, los motociclistas personifican ciertos ideales de rebeldía y libertad en el imaginario popular

²⁴ Hutcheon, *A Theory of Parody*, 32, 44.

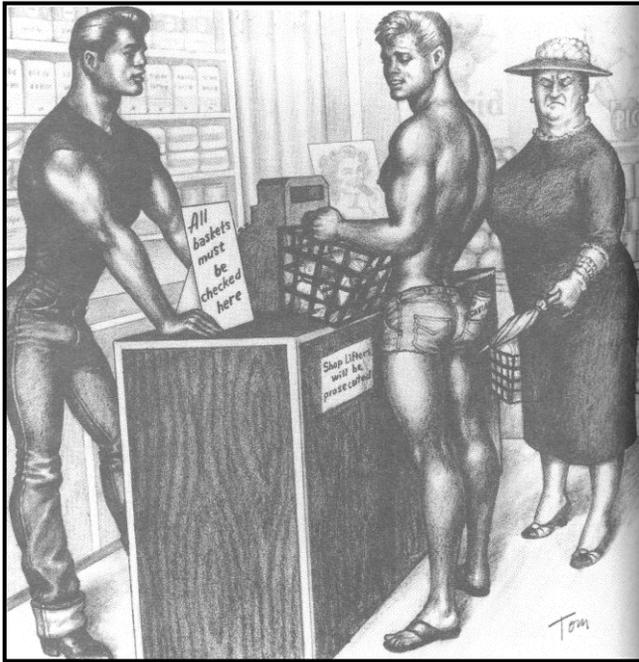
euroamericano. Que un motociclista decida castigar a un hombre de manera ejemplar (nada más y nada menos que con azotes en el cuerpo) representa una contradicción. Ese personaje, ubicado supuestamente fuera de las reglas, termina reiterándolas sin siquiera advertirlo. Si creíamos, como Micha Ramakers, que los personajes de Tom habitaban un mundo sin jerarquías, “Motorcycle Thief” deja muy claro que eso no es verdad. En esta serie de imágenes las relaciones de poder son claras y asimétricas. “I’m a Fascist Pig” hace evidente este subtexto de los dibujos de Tom porque comienza precisamente con un acto donde se busca hacer respetar las reglas. La mujer policía que escribe una multa para las motociclistas es quien representa la vigilancia institucional y la capacidad para imponer normas. Las otras dos mujeres advierten esto y deciden castigarla.

Aquí aparece una diferencia más entre los dos grupos de imágenes. En “Motorcycle Thief”, el castaño toma de su motocicleta una correa de cuero para azotar al ladrón. En un primer momento puede parecer que la correa es un cinturón pero, si se mira con cuidado, es posible comprobar que tanto el castaño como el rubio conservan sus cinturones a lo largo de la serie mientras que el ladrón nunca tuvo puesto uno en primer lugar. La correa está alrededor del asiento de la moto en la primera imagen y no se le vuelve a ver en ese lugar en las imágenes siguientes. En cambio, la castaña en los dibujos de G. B. Jones sí utiliza el cinturón de la mujer policía para azotarla. En la primera imagen de la serie, la mujer policía lleva puesto un cinturón pero para la segunda imagen el cinturón ya no está en las trabillas de su pantalón.

En “I’m a Fascist Pig” la figura de autoridad merece ser castigada bajo sus propios métodos punitivos; en este caso, de un modo muy literal: con su mismo cinturón. Si no se toma en cuenta la relación paródica que establecen las imágenes de G. B. Jones con “Motorcycle Thief”, la frase “Soy una cerda fascista” puede entenderse únicamente como un insulto hacia la mujer policía por querer multar de manera injusta a las motociclistas. Sin

embargo, el alcance de esa sentencia se extiende más allá. El cerdo fascista es el motociclista de “Motorcycle Thief”, quien parece rechazar las reglas y los convencionalismos de la sociedad pero que termina reproduciendo sus mismas formas de control. El cerdo fascista es incluso el propio Tom of Finland, por dibujar espacios utópicos, sin reglas y sin jerarquías, a los que solo puede acceder la misma minoría que desde siempre ha detentado el poder.

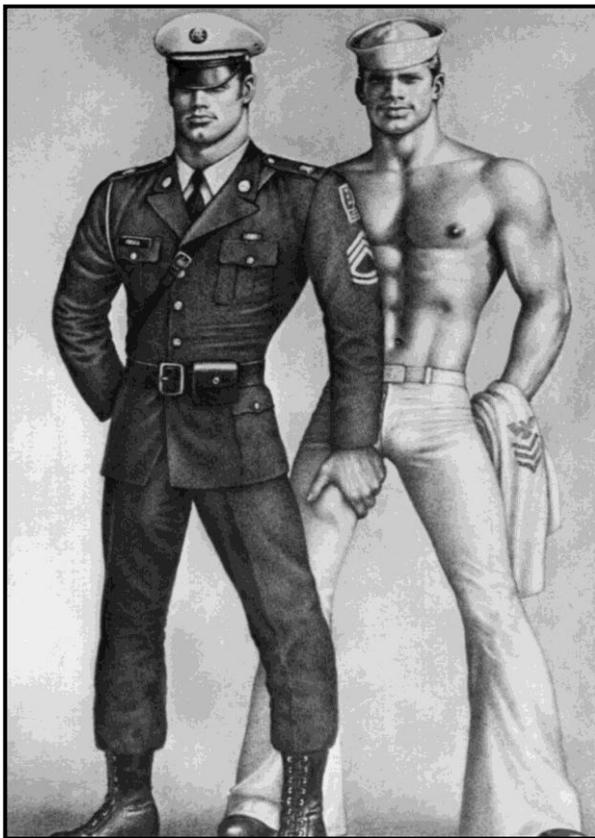
LAS "TOM GIRLS" Y SU RELACIÓN CON LA OBRA DE TOM OF FINLAND



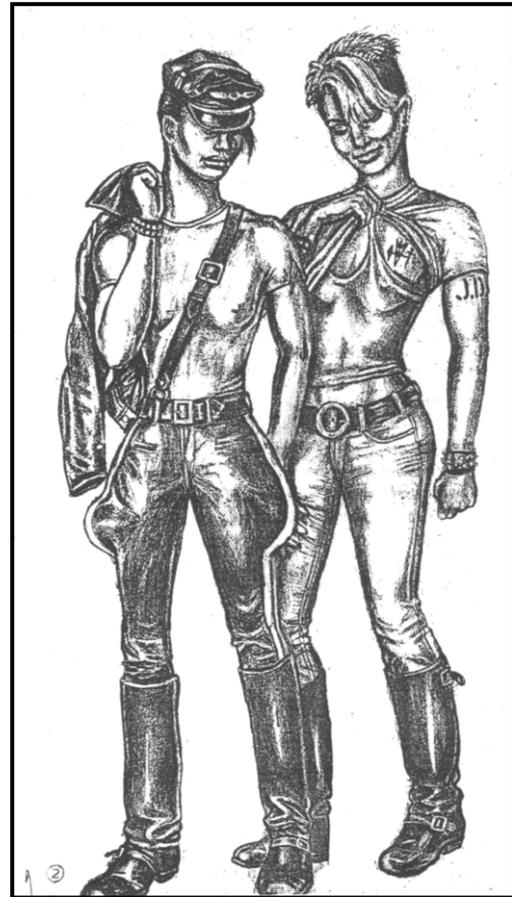
SIN TÍTULO, 1958



THE SHOPLIFTER, 1990



SIN TÍTULO, 1977



TOM GIRLS, 1986

Lamento de macho (a mi amigo no se lo arrimo)

Cuatro hombres beben cervezas en una cantina. Todos usan sombrero vaquero. Tres de ellos visten camisas desabotonadas hasta el pecho. Uno lleva un cinturón de piel de serpiente, otro recarga su brazo derecho en el filo de un hacha y el último sostiene un rifle con su mano izquierda, del cual únicamente se alcanza a ver el cañón. El cuarto hombre tiene puesto un esmoquin negro. Usa corbata de moño, mancuernillas y reloj de pulsera. Cada uno de los hombres mira directamente hacia el frente. Es posible percatarse de que la presencia de la cámara les molesta. Uno la mira con sospecha, otro con extrañeza, uno más con desdén y el último con enojo. Queda claro que los hombres han sido interrumpidos durante una situación privada.

La descripción anterior corresponde a la portada del álbum *A todo galope* (1989) del grupo Bronco. Esta imagen me viene a la cabeza particularmente cuando escucho la canción “Que no quede huella,” que forma parte de este mismo álbum. La letra habla de un hombre que lamenta haber perdido a su pareja y que busca “arrancarla de su alma y su ser” hasta “que no quede huella” del amor que le tuvo. En ningún momento se menciona el lugar ni las circunstancias específicas en las que se encuentra ese hombre. Sin embargo, lo primero que yo pienso cuando escucho la canción es en una cantina donde un hombre despechado llora sus penas y donde recibe apoyo por parte de otros hombres. Me parece que esto puede deberse a la estructura de la letra, la cual se desarrolla a manera de confesión. En ella, el protagonista comienza pidiendo disculpas a sus amigos por presentarse ante ellos tan alterado y con lágrimas en los ojos. Después procede a describir sus sentimientos:

Esta canción que canto, amigos
 Es una más de dolor
 Si es que me ven llorando, amigos
 Discúlpame por favor

Traigo en el alma pena y llanto
 Que no puedo contener
 Y es que la quiero tanto y tanto
 Pero me tocó perder

Y ahora tengo que olvidarla también
Y arrancarla de mi alma y mi ser
Y de aquel amor que quema mi piel,
Que no quede nada

Que no quede huella, que no y que no
Que no quede huella
Porque estoy seguro que tú mi amor

Ya ni me recuerdas
(...)
Que no quede huella de ti
Ni de los besos que te di
Para convencerme mejor que yo
Ya te perdí

25

Apelar a los amigos muestra que el protagonista se encuentra en un ambiente de confianza donde puede desahogarse sin preocupaciones. Además, ese mismo desahogo (la expresión de los sentimientos de abandono por medio del llanto) señala que tanto el protagonista como sus amigos se encuentran en un lugar apartado de la vista de otros hombres pues, como se sabe, que un hombre llora en público no es bien visto por los demás. Ya lo dice el corrido de Felipe Ángeles: “Yo no soy de los cobardes / que demuestran su tristeza.” De modo que demostrar tristeza en público es signo de cobardía, lo cual es un delito grave porque ser valiente (“tener huevos”) es un requisito primordial de la hombría mexicana.²⁶ El protagonista de “Que no quede huella” se coloca, entonces, en una posición muy vulnerable cuando decide llorar la pérdida de su pareja.

Es aquí cuando ir a la cantina se hace necesario. Esta ha sido el lugar predilecto por los hombres para lidiar con situaciones de índole emocional. Se trata de un espacio donde pueden encontrar acogida hombres de todas las clases sociales.²⁷ Esto puede apreciarse en la portada del álbum de Bronco. En esa cantina se reúnen, desde el hombre con el sombrero más

²⁵ José Guadalupe Esparza, “Que no quede huella,” en *A todo galope*, interpretado por el Grupo Bronco (FONOVISA/Ariola, 1989) CD.

²⁶ Carlos Monsiváis, “Crónica de aspectos, aspersiones, cambios, arquetipos y estereotipos de la masculinidad,” *Desacatos*, 16(2004): 92-94.

²⁷ La cantina, como espacio físico, también puede presentar variaciones de acuerdo a la clase social y la tonalidad de piel de los hombres que la visitan. Existen cantinas que venden bebidas importadas y tienen un amplio servicio de coctelería. También están las cantinas que en México ofrecen guisados y aperitivos como botana gratuita para los clientes que consumen cierta cantidad de alcohol. Por último, existen distintos establecimientos de barrio como las pulquerías, las cuales pueden encontrarse en ámbitos urbanos y rurales, donde se vende pulque a precios muy bajos, o las cervecerías ambulantes que se establecen en los tianguis de distintas zonas urbanas de México y donde también se puede adquirir tepache, tesgüino y colonche.

modesto (el que utiliza herramientas y su propio cuerpo como medio de trabajo) hasta el hombre vestido con el traje más formal, mancuernillas, relojes caros y un sombrero de fieltro. Entre ellos, también se encuentra el hombre de clase media, el cual puede darse el lujo de comprarse un cinturón de piel de serpiente. La cantina es uno de los pocos espacios donde es aceptable que un hombre llore, siempre y cuando lo haga debido a la traición de una mujer y acompañe su lamento con cantidades muy grandes de alcohol. Así lo comprueban muchísimas canciones populares. A continuación mencionó dos:

Hablando de mujeres y traiciones
Se fueron consumiendo las botellas
Pidieron que cantara mis canciones
Y yo cante unas dos en contra de ellas

(...)

Pudiéramos morir en las cantinas
Y nunca lograríamos olvidarlas
Mujeres. ¡O, mujeres tan divinas!
No queda otro camino que adorarlas

Tómame esta botella conmigo
Y en el último trago nos vamos
Quiero ver a qué sabe tu olvido
Sin poner en mis ojos tus manos

(...)

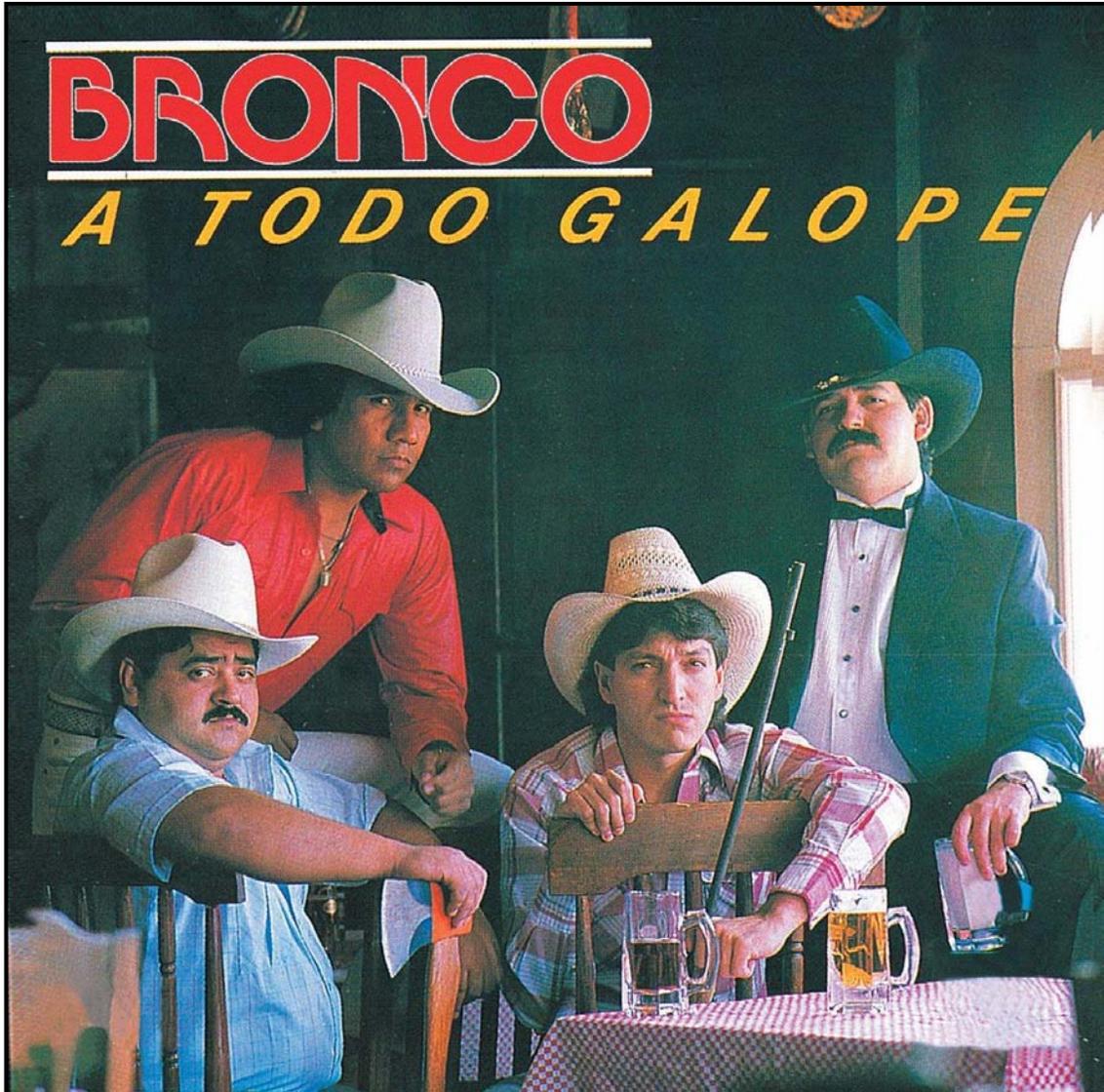
Nada me han enseñado los años
Siempre caigo en los mismos errores
Otra vez a brindar con extraños
Y a llorar por los mismos dolores

28

Como puede verse, “Que no quede huella” forma parte de una amplia lista de canciones mexicanas donde se establecen ciertos códigos de la educación emocional de los hombres. La balada-cumbia de Bronco continúa, aunque de manera más sutil, los temas del amor que termina por una traición (pues al protagonista “le tocó perder”), del luto y la tristeza que se manifiestan mediante el consumo excesivo de alcohol (ésa sería la purga por la que el protagonista tiene que pasar para arrancar de sí mismo el amor que “le quema la piel”) y de la cantina como el espacio donde se permite que un hombre llore sin que su masculinidad se vea disminuida ante los ojos de otros hombres. La cantina aparece desde el inicio de la letra, cuando el protagonista menciona que su relato es una canción. Esto sitúa la historia en el marco de un pequeño concierto en el que el protagonista, de manera similar a los primeros

²⁸ Martín Urieta, “Mujeres divinas,” en *El cuatrero (mujeres divinas)*, interpretado por Vicente Fernández (CBS, 1987), CD y José Alfredo Jiménez, “En el último trago,” en *Gracias*, interpretado por José Alfredo Jiménez (RCA, 1991), CD.

versos de “Mujeres divinas” (donde es explícito que la acción ocurre en una cantina), confiesa sus desventuras en el amor.



PORTADA DEL ÁLBUM *A TODO GALOPE* (1989) DEL GRUPO BRONCO, DONDE SE INCLUYE LA CANCIÓN “QUE NO QUEDE HUELLA.”

Todos los elementos anteriores forman parte de un proceso de vinculación afectiva entre hombres el cual se manifiesta también en otros géneros musicales. “Que no quede huella” y las otras canciones mencionadas construyen una masculinidad vulnerable que utiliza diversos grados de misoginia (como, por ejemplo, calificar a las mujeres como traidoras e insultarlas de

diversas maneras) para elaborar un mundo fantástico donde la mujer está ausente y donde los hombres pueden hermanarse con entera libertad.²⁹ En estos casos en particular, la cantina se convierte en el soporte de ese espacio ideal, pues es allí donde, por medio de unos tragos, los hombres pueden “soltarse el pelo” y compartir con los otros sus sentimientos más profundos. El apelativo de “amigos,” que el protagonista usa al inicio de “Que no quede huella”, cumple la función de convocar a los hombres a ese mundo fantástico. Sirve como una especie de sentencia performativa que le otorga permiso a él, y a los otros hombres que lo acompañan, de quitarse la máscara de rudeza e indiferencia de la hombría y acercarse a sí mismo y a los demás hombres de maneras que no estarían bien vistas en otras circunstancias.

La macha canta (las amigas son las más prendidas)

Seis mujeres posan frente a un pesero de la ciudad de México. Están vestidas de maneras muy variadas. Dos de ellas usan gorras de béisbol, una lleva una banda para la cabeza, otra un sombrero de marinero, otra más un sombrero de vaquero que utiliza para cubrirse la boca y la última tiene el cabello suelto con rizos desarreglados. Todas visten playeras a excepción de dos. Una tiene puesta una camisa de marinero y la otra un vestido corto de color fucsia con estampado de piel de leopardo. Dos mujeres visten chalecos de mezclilla adornados con estoperoles y dos más usan chamarras, una de color plateado y la otra bordada con lentejuelas rojas. La mayoría lleva jeans y una usa shorts de mezclilla encima de unas mayas moradas de piel de serpiente. Cada una de las mujeres mira directamente hacia el frente. Es posible percatarse de que la presencia de la cámara les agrada, pues algunas de ellas tienen los ojos entrecerrados en actitud seductora. Queda claro que las mujeres quieren invitar a quien las mira

²⁹ Robert, Walser, “Forging Masculinity: Heavy Metal Sounds and Images of Gender,” en *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* (Hanover, NH: University Press of New England, 1993), 110-111.

a que aborde con ellas el pesero con dirección a los metros “Kumbia” y “Punk Nena”, y que pasa por las calles “Pecados tropicales” y “Tropipunk.”

La descripción anterior corresponde a una imagen promocional que el grupo argentino-mexicano Kumbia Queers realizó para promocionar su tercer álbum titulado *Pecados tropicales* (2014). Desde sus inicios, a las Kumbia Queers se les suele asociar con este tipo de imágenes, así que una imagen similar es la que me viene a la cabeza cuando escucho su canción “Que no quede güeya” del 2007. Como el mismo título indica, la canción es un *cover* tan fiel de “Que no quede huella” del grupo Bronco que es muy complicado percatarse de las diferencias. Musicalmente, la canción de las Kumbia Queers conserva y aumenta el ritmo de cumbia de la canción de Bronco. Al arreglo de guitarra, teclado, congas y cencerro de “Que no quede huella,” las Kumbia Queers agregan el sonido de un güiro. Además, introducen un elemento de rock por medio de una guitarra eléctrica distorsionada cuyo sonido recuerda a canciones de los géneros de Ska y de Rockabilly. En lo que respecta a la letra, el cambio también es muy sutil:

Esta canción que canto, amigas
No es una más de dolor
 Si es que me ves llorando, amiga
 Discúlpame por favor

Traigo en el alma pena y llanto
 Que no puedo contener
 Y es que la quiero tanto y tanto
 Pero me tocó perder

Y ahora tengo que olvidarla **otra vez**
 Y arrancarla de mi alma y mi ser
 Y de ese amor que quema mi piel,
 Que no quede nada

Que no quede **güeya**, que no y que no
 Que no quede **güeya**
 Porque estoy segura que tú mi amor
 Ya ni me recuerdas
 (...)

Que no quede huella de ti
 Ni de los besos que te di
 Para convencerme mejor que yo
 Ya te perdí

(...)

Güeya de mis besos
Güeya de mi amor
Huella que no quede de este dolor

30

La canción sigue remitiendo a la cantina como espacio de confesión de los sentimientos, aunque en este caso las modificaciones en la música han convertido la cantina en un lugar más

³⁰ Kumbia Queers, “Que no quede güeya,” en *Kumbia Nena!* (Horario Invertido Records, 2007), CD.

apto para el baile. Esto tiene su equivalente en las letras. En la versión del grupo Bronco, el protagonista internaliza su dolor, pues la forma en que decide borrar la huella que ha dejado su pareja es a partir de la ingesta de alcohol. En cambio, la canción de las Kumbia Queers muestra una vía mucho menos contemplativa y más orientada a la acción. En “Que no quede güeya,” la protagonista decide borrar aquello que “le quema la piel” acostándose con cuanta mujer se le presente en el camino.



GRUPO KUMBIA QUEERS. FOTO PROMOCIONAL DE SU TERCER ÁLBUM *PECADOS TROPICALES* (2014). “QUE NO QUEDA QÜEYA” FORMA PARTE DE SU PRIMER ÁLBUM *KUMBLA NENA!* (2007).

Aquí, el cambio entre “huella” y “güeya” afecta considerablemente el sentido de todo el discurso a lo largo de la canción. “Que no quede güeya” significa que la protagonista seducirá a todas y cada una de las “güeyas” con quien ella se encuentre; no quedará, entonces, una sola que no haya sido enamorada por ella. Mientras en la versión del grupo Bronco la actitud del

hombre ante la traición de la mujer consiste en elaborar un espacio conformado exclusivamente por hombres donde él pueda desahogarse, en el caso de las Kumbia Queers la estrategia consiste en reemplazar a una mujer con todas las demás que la protagonista pueda seducir.

En este punto cabe resaltar otros dos cambios entre la canción de las Kumbia Queers y la del grupo Bronco. En “Que no quede güeya,” la protagonista señala que ella tiene que olvidar “otra vez” a su pareja. Por su parte, en la versión original el protagonista tiene que olvidarla “también.” La diferencia es importante porque en “Que no quede huella” de Bronco el acto de olvidar a la pareja tiene un carácter definitivo y contribuye a dotar a la canción de un dramatismo exagerado que es propio de varias canciones mexicanas como “Mujeres divinas” y “En el último trago.” En ellas, la traición de la mujer es un acto imperdonable que ensucia la reputación de su pareja. De modo que el hombre debe tomar cartas en el asunto, ya sea matando o golpeando a su mujer (así ocurre en varios corridos como en el de “Rosita Alvarez” o “La Martina”), o bien repudiándola y después purgándose de ella por medio del alcohol. La canción de las Kumbia Queers rompe con esa lógica cuando introduce las palabras “otra vez” en lugar de “también.” Con esto, se da a entender que la protagonista de “Que no quede güeya” ya había terminado antes con su pareja y posteriormente había vuelto con ella. En este caso, la traición (si es que la hubo) se despoja de ese carácter dramático, da paso al perdón y permite la posibilidad de un reencuentro, si es que la protagonista y su ex pareja así lo deciden.

Es por ello que la canción de las Kumbia Queers “no es una más de dolor,” a diferencia de la del grupo Bronco. “Que no quede güeya” toma cada uno de los elementos que conforman la unidad estilística, temática e ideológica de la canción de Bronco y juega con ellos hasta que dejan de tener sentido. Musicalmente, la canción de las Kumbia Queers convierte la balada-cumbia de Bronco en una cumbia “tropipunk.” En el plano discursivo, “Que no quede

güeya” identifica y se aprovecha del papel simbólico que desempeñan canciones como la de Bronco en la educación emocional de los hombres heterosexuales mexicanos. La canción de las Kumbia Queers se burla del dramatismo exagerado con el que se aborda las rupturas amorosas en “Que no quede huella”, así como de las fantasías homosociales que los hombres elaboran para poderse mostrar vulnerables frente otros hombres sin perder su masculinidad. De cierta manera, estas fantasías tan elaboradas confirman el carácter construido, protésico e inestable de la masculinidad puesto que, si la masculinidad fuese una esencia y estuviese perfectamente cimentada, no habría necesidad de recurrir a operaciones tan complicadas para mantenerla.³¹

La canción de las Kumbia Queers se aleja de esas fantasías y en lugar de ellas presenta la suya propia. Esta es la fantasía marimacha de una Don Juan dispuesta a seducir a todas las “güeyas” que pueda. Es así “Que no quede güeya” reemplaza la figura tradicional del macho despechado y dramático por la de la macha ligadora y cumbianchera que aprovecha una ruptura amorosa para darle rienda suelta a su placer. En última instancia, la canción de las Kumbia Queers comunica un tipo de utopía donde algunos sentimientos antinormativos eliminan la idea de traición o infidelidad y donde se propone una felicidad compleja a partir del placer ilícito y de la euforia improbable.³²

La resolución de las machas

He llegado al final del capítulo y parece que ni una sola vez expliqué o abordé con detenimiento el concepto con el cual lo titulé. La masculinidad femenina es un término problemático porque, entre otras cosas, se cruza y se traslapa con identidades, prácticas y maneras de estar en el mundo muy variadas. En este sentido, los marimachos, las machorras,

³¹ Halberstam, “Una introducción a la masculinidad femenina,” 25.

³² Jasmine Rault, “Positive Affect in the Queer Americas,” *Topia: Canadian Journal of Cultural Studies*, 25(2011): 246.

las camioneras, los drag kings, algunas personas transgénero nacidas con vagina y los hombres transexuales, entre otras, cabrían todas dentro de la masculinidad femenina. Sin embargo, la propia Judith Butler señala que ella está siempre confundida y perturbada por las categorías identitarias, que para ella son piedras que siempre estarán en nuestro camino y que ella las entiende, e incluso las promueve, como sitios necesariamente problemáticos.³³

Quise mostrar la masculinidad femenina a partir de las operaciones que esta despliega en relación con alguna masculinidad dominante, como es el caso de la masculinidad gay, así como aparece en la obra de Tom of Finland, y la educación emocional de los varones mexicanos según varias canciones, pero en particular en “Que no quede huella” del grupo Bronco. Me interesaba pensar modos en que la masculinidad efectuada por mujeres no reprodujera el poder de los hombres sino que rechazara trabajar con él y que le diera la espalda.³⁴

Considero que tanto “I’m a Fascist Pig” como “Que no quede güeya” usan la masculinidad femenina como una estrategia que fuerza al espectador a adoptar una mirada oblicua para darle coherencia a lo que tiene enfrente. Los cuerpos y las voces de mujer que desempeñan el papel de hombre señalan el carácter construido de la masculinidad al mismo tiempo que obligan al espectador a centrar su atención en los detalles minúsculos donde se esconde el ejercicio del poder.

³³ Judith Butler, “Imitation and Gender Insubordination,” en *The Lesbian and Gay Studies Reader*, eds. Henry Abelove, Michèle Aina Barale y David M. Halperin (Nueva York, NY: Routledge, 1993), 308.

³⁴ Halberstam, “Una introducción a la masculinidad femenina,” 31.

CAPÍTULO III

MACONDO TRANSMARICONIZADO: UNA LECTURA TORCIDA DEL REALISMO MÁGICO EN *PASO DEL MACHO* DE JUAN CARLOS BAUTISTA³⁵

Es víspera del carnaval en el puerto de Paso del macho en Veracruz. Un marinero chacal, moreno y musculoso (llamado Ulises) llega al poblado cuando el sol pega más duro. La única en avistarlo es la Gallina quien, arrebatada por la belleza de Ulises, corre a la casa de su única amiga, Tania Christopher, para avisarle de la llegada del marinero. La Gallina y Tania Christopher resuelven hospedar a Ulises en la casa de Tania. Quieren esconderlo del resto de Paso del macho y tenerlo para ellas solas. Pero, al pasar por la casa de la Culomacho (una loca negra, santera poderosa y caníbal que renunció a su vocación de pasiva para cogerse a todos los hombres del puerto), ella lo huele. Convencida de que Ulises es el Elegido por los dioses para que su carne sea ofrendada, la Culomacho se dispone a hacer lo necesario para apoderarse de él. Por su parte, la Gallina y Tania Christopher reclutan a las locas más eminentes de la región: la Dama del Beso Negro, la Garrobo, la Cadáver Viviente, Armándara Valle de Bravo, la Jacaranday y la Bugui- Bugui. Todas ellas protegerán a Ulises del ataque de la Culomacho.

Esta sinopsis de la novela *Paso del macho* de Juan Carlos Bautista indica algunas de las relaciones que el texto establece con el género literario del realismo mágico, particularmente con *Cien años de soledad*. Así como en la obra de García Márquez, *Paso del macho* narra la historia de un pueblo latinoamericano asentado en la orillas de un cuerpo de agua. En ambas novelas la llegada de elementos provenientes del extranjero tiene repercusiones para todos los personajes.

³⁵ Este capítulo se publicó en el número ocho de la revista *Extravío*, dedicado a las visualidades descoloniales. A continuación coloco la referencia bibliográfica del texto: Hernández, César Othón. "Macondo transmárgico: una lectura torcida del realismo mágico en *Paso del macho* de Juan Carlos Bautista." *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*. 8(2015): 86-102. <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/4573/6758>

Por último, la magia y los hechos fantásticos aparecen a lo largo de la narración y juegan un papel fundamental en el destino de los pueblos donde transcurren las historias.

En cambio, una de las diferencias más perceptibles entre *Cien años de soledad* y *Paso del macho* está en el tono narrativo. Mientras el narrador de García Márquez trata sus temas con distancia y seriedad, el narrador de Bautista utiliza un humorismo exagerado y hace juicios crueles con respecto a sus personajes. Todo esto hace de *Paso del macho* un texto hilarante. Por otro lado, las dos novelas también difieren en el tipo de personajes que protagonizan las historias. En *Cien años de soledad* se cuenta el desarrollo de la familia Buendía desde su asentamiento en Macondo hasta la muerte del último miembro de esa estirpe. Por su parte, *Paso del macho* narra la historia de un grupo de locas. La mayoría de ellas viven solas, quizá repudiadas por su familia consanguínea o por el resto de la comunidad, como sucede con la Gallina, de quien todos “huían como de la peste, que servía para la risa general y la mirada suspicaz”.³⁶ Las locas (sus afectos, deseos y rivalidades) son el núcleo de la acción en *Paso del macho*.

En las siguientes líneas intentaré discernir qué tipo de relación establece *Paso del macho* con el género literario del realismo mágico y cuál es el papel que juega el humorismo en esa relación. Asimismo, argumentaré por qué el hecho de que los personajes principales sean locas es importante para la crítica que dirige la novela hacia el realismo mágico y sus lecturas.

El realismo mágico como prototipo de la literatura latinoamericana

La recepción del realismo mágico ha transitado por dos rutas diferentes. La primera corresponde a la postura internacional, es decir, a la de los países considerados dentro del norte

³⁶ Juan Carlos Bautista, *Paso del macho* (México: Editorial Quimera, 2011), 8.

geopolítico.³⁷ Según esta postura, el realismo mágico es rudimentario y de baja calidad. Esto se explica debido a las condiciones paupérrimas de producción de los textos pero también se ha entendido como algo intencional, como una propuesta estética de la precariedad. Además, este punto de vista considera que las obras del realismo mágico deben leerse necesariamente como alegorías nacionales y que, bajo esa misma lógica, el realismo mágico debe ser una clave de lectura para toda la literatura considerada “del Tercer Mundo”, sin importar de donde provenga cada texto en particular.³⁸

La segunda postura la constituye la mirada regionalista. Esta reconoce al realismo mágico como la gran narrativa de “lo latinoamericano”³⁹ y señala que se trata de una literatura que funciona como fábula del mestizaje pues, en su factura estética, logra reconciliar la tradición con la modernidad, el pasado con el presente y el mito con la realidad. De acuerdo con esta visión, el subdesarrollo de los países latinoamericanos se justifica en el realismo mágico a través de una cosmovisión mágica (incomprensible y nostálgica) que se escapa de toda racionalización moderna y que se postula como la esencia de lo latinoamericano.⁴⁰

Ambos puntos de vista arrebatan al realismo mágico su especificidad histórica y geográfica. Lo esencializan y folclorizan. Convierten al realismo mágico en una fuente central para imaginar las comunidades “otras” (como puede ser el “Tercer mundo” en el caso de los países del norte) y también las comunidades propias (como Latinoamérica, según la visión

³⁷ A lo largo del texto hago mención de los términos “norte geopolítico” para referirme a Europa y América del Norte y de “Tercer mundo” o “sur geopolítico” para referirme a la región de Latinoamérica. Conceptualizo esta división Norte-Sur a partir de los procesos de colonización, división racializada del trabajo y de control del tráfico comercial mundial que han colocado a Europa y América del Norte en una posición privilegiada y que han hecho de Latinoamérica y otras regiones del mundo fuente de materias primas y de mano de obra barata (Quijano 2000, 205-206). La distinción entre Norte y Sur me parece pertinente puesto que el realismo mágico ha sido incorporado de manera diferente en los imaginarios de ambas regiones y porque *Paso del macho* abreva de las dos versiones del realismo mágico para elaborar su discurso.

³⁸ Erna Von der Walde, “Realismo mágico y poscolonialismo: Construcciones del otro desde la otredad,” en *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, eds. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (México: Porrúa, 1998), 158-159.

³⁹ Erna Von der Walde, “Realismo mágico y poscolonialismo,” 157.

⁴⁰ Erna Von der Walde, “Realismo mágico y poscolonialismo,” 162-163.

regionalista).⁴¹ Es en este sentido que el fragmento de *Cien años de soledad* donde se describe la masacre de obreros huelguistas efectuada por las compañías bananeras pasa desapercibida en el imaginario regionalista, mientras que el pasaje donde Remedios la bella asciende al cielo envuelta en sábanas es uno de los más recordados de la novela.⁴² En el primer fragmento se trata un asunto local que tiene poca relevancia para la construcción de una identidad nacional y regional. En cambio, el segundo presenta las situaciones fantásticas que constituyen precisamente lo que se considera la “esencia” latinoamericana. *Paso del macho* parte de estas nociones folclorizadas del realismo mágico para elaborar su discurso humorístico.

(Dis)locamientos del tiempo y de la Historia

El puerto de Paso del macho es descrito por el narrador de la novela como “un pueblo espantoso y calcinado, aburrídisimo, de gente mezquina y cruel.”⁴³ A lo largo del texto se desarrolla la idea de que el pueblo vive en un estado de sopor constante, del cual únicamente puede escapar con la caída del sol y, en la parte final de la historia, durante la celebración del carnaval. Esto diferencia a *Paso del macho* de las obras principales del realismo mágico (como *La muerte de Artemio Cruz*, *Cien años de soledad* o *La casa de los espíritus*), las cuales presentan a sus pueblos, protagonistas y familias en un proceso de desarrollo progresivo a lo largo de distintas generaciones. El narrador de *Paso del macho* apunta brevemente la historia del pueblo en las siguientes líneas:

Paso del Macho era apenas un caserío, un reguero de chozas, cuando los conquistadores españoles pasaron por allí rumbo a la Gran Tenochtitlán, antes de su encuentro con la gente de Zempoala. A Cortés no le debió interesar esa región de gente semidesnuda y sin riquezas. No hay noticias de que se detuviera en él más un par de días. Del pueblo que lo habitó quedan los guijarros que de tanto en tanto

⁴¹ Ochy Curiel, “El régimen heterosexual y la nación. Aportes del lesbianismo feminista a la antropología,” *La manzana de la discordia*, 6, no. 1 (2011): 42-43, <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/3501/1/art2.pdf> y Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, 25.

⁴² Erna Von der Walde, “Realismo mágico y poscolonialismo,” 169.

⁴³ Juan Carlos Bautista, *Paso del macho*, 8.

aparecen entre el lodo de la ciénega. En 1965, Román Piña Chan reportó la existencia de una pirámide, apenas un montículo de barro, de forma fálica, por lo cual se ha especulado que eran huastecos los antiguos habitantes, teoría rechazada por la mayoría de los especialistas ya que esa cultura, como se sabe, floreció muchos kilómetros al norte. El montículo fue barrido por el huracán Gilberto, en 1988, y Paso del Macho pasó a tener muy escaso interés para los arqueólogos. El sitio, sin embargo, está registrado en los anales de la historia por otra causa: fue ahí donde Luis Botello «El Alucinado» tuvo su primera crisis de locura y visiones, ataque que lo arrancó de los suyos y lo empujó a llevar a cabo su propia conquista infausta, y también porque ahí, Pedro de Alvarado -«Tonatio», el hermoso y cruel lugarteniente de Hernán Cortés- llevó a cabo una de sus más célebres matanzas. Las Casas lo registra como ejemplo notable de la crueldad enfermiza de los españoles. Se calcula que en una sola noche fueron degollados más de mil indígenas. Los motivos que llevaron a Alvarado a cometer este genocidio son aún fuente de interminables especulaciones. La más aceptada -además de la desquiciada afición por la sangre del español- es el escándalo que le produjeron las costumbres de todo el Totonacapan, que en Paso del Macho parecían encontrar su Nueva Sodoma. Así al menos la llama el Soldado Cronista, que sin disimular su enojo consigna en su obra clásica: «i eran los más de ellos idólatras i sométicos i escarnecían su carne i acían cosas de mucha vergüenza con su mierda». En la espuria *Relación antigua de la Vera Cruz y Villa Viciosa de Zempoala* se insinúa que la orgía antecedió a la matanza, luego de la cual, dormidos y ebrios los españoles, «Luis Botello, natural de Ciudad Real, nigromántico y probablemente sodomita, vio una luz en el cielo que le anunció su destino». Sus compatriotas lo dejaron por muerto cuando partieron al día siguiente. El Alucinado salió entonces del hueco de una enorme Ceiba, reunió a los escasos supervivientes y anunció la fundación de Jerusalén del Oxidente, cuya capital sería, por designio divino, ese lugar del que ni siquiera se conserva el nombre antiguo, ese villorrio a orillas del río Mayapan que hoy lleva por nombre Paso del Macho.⁴⁴

Este fragmento reproduce las características que hacen del realismo mágico una fábula del mestizaje: presenta situaciones irracionales e inverosímiles (que refieren al comportamiento de los indígenas del lugar) a través del discurso de la Historia (de raigambre europea y que en este caso corresponde a las Crónicas de Indias de los conquistadores españoles). Esta operación puede caracterizarse como imitación o *mimicry* en el sentido en que la conceptualiza Homi Bhabha. Se trata de un proceso ambivalente mediante el cual se busca apropiarse del “otro” colonizado a partir de su incorporación a las formas culturales colonizadoras. Sin embargo, para que este proceso no resulte en la disolución completa del “otro” en el “yo” colonizador, la imitación debe propiciar las condiciones de su propia diferencia.⁴⁵

En el fragmento cada referencia histórica, lejos de producir una cronología lineal y progresiva (como sucede en otras novelas del realismo mágico y que permite trazar el desarrollo de los pueblos y las familias), coloca a Paso del Macho en una circularidad

⁴⁴ Juan Carlos Bautista, *Paso del macho*, 14-15.

⁴⁵ Homi K. Bhabha, “Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse,” *October*. 28(1984): 128, <http://web.uvic.ca/vv/stolo/Bhabha,%20Mimicry%20and%20Man.pdf>.

inescapable, es decir, en un tiempo mítico. Es así que el devenir histórico del puerto gira en torno a las costumbres sexuales sodomitas de sus pobladores y la desaparición violenta de los distintos asentamientos a lo largo de intervalos de tiempo. Sucedió con los vestigios fálicos de los huastecos arrasados por un huracán, con el exterminio de los indios sodomitas a manos de Pedro de Alvarado y podría suceder en esta ocasión también. En la segunda parte de la novela, el narrador corrobora esas características de la historia del puerto: “Y en ese pueblo, Paso del macho, afincado y muriéndose eternamente en la desembocadura del río Mayapan, todos eran sodomitas.”⁴⁶

Paso del macho imita el realismo mágico al punto en que el propio realismo mágico se desautoriza.⁴⁷ El realismo mágico de la novela de Juan Carlos Bautista no es una mezcla equilibrada entre tradición y modernidad, ni entre mito y realidad, sino una expresión cargada decididamente del lado de lo folclorizado, de lo irracional y, en este caso, de lo indio.

Por otro lado, existe un único elemento que puede indicar una cronología lineal dentro de la historia del puerto de Paso del macho. El fragmento anterior introduce a la primera loca habitante del pueblo. Se trata de Luis Botello, “El Alucinado”. Este personaje participa de una locura doble: la primera dada por su estado mental y la segunda por su conducta sexual, ya que se presume que era sodomita. Luis Botello además es el fundador de Paso del macho. Esto inserta a las demás locas dentro un linaje distinguido y hace comprender que en ellas recae el destino del pueblo. El narrador de la novela expresa así el papel de las locas en Paso del macho: “Pueblo de locas desmecatadas. De locas ávidas y extremistas. Aquí y allá, en las cantinas del malecón, en el parque, a la salida de la iglesia[...]. Pueblo de locas en el quemadero, ululantes, a punto de reventar.”⁴⁸

⁴⁶ Juan Carlos Bautista, *Paso del macho*, 40.

⁴⁷ Homi K. Bhabha, “Of mimicry and man,” 131-132.

⁴⁸ Juan Carlos Bautista, *Paso del macho*, 39.

Locas viudas; locas caníbales

La palabra “loca” tiene una genealogía larga. Por un lado, designa una identidad histórica (patológica y escandalosa) propia de las mujeres sin cordura y de los hombres afeminados que no saben guardar la compostura. También refiere a un sistema de relaciones interpersonales propio de Latinoamérica y similar al de las familias “drag” y “trans” que aparecen, por ejemplo, en el filme *Paris is burning*.⁴⁹ “Loca” también puede ser una visión de mundo y una sensibilidad particular, acerca de la cual se puede mencionar varios ejemplos en *Paso del macho*.

De todas las locas que aparecen a lo largo de *Paso del macho* únicamente tres son descritas a detalle: la Gallina, la Culomacho y la Dama del Beso Negro. De la Gallina se dice que es “fea y pobre, (una) loca necesitada, la más fea de todo Veracruz”. También se menciona que “ella era sola, un choto acabado del que todos huían como de la peste, que servía para la risa general y la mirada suspicaz.”⁵⁰ Como ya se mencionó antes, esto corresponde a la postura del narrador quien juzga cruelmente a sus personajes. En el caso de la Culomacho, la novela la describe así:

Como todo el pueblo a esa hora, también la Maldita dormía. Meciéndose en una hamaca muy regia, tejida especialmente para él por manos huastecas, el odiado joto descansaba como solía hacerlo, vestido todo de blanco y cubierto de joyas de oro. Tenía un peinado de cantante de gospel y un look que ya en los ochenta era totalmente demodé. Su cara parecía una máscara africana: era el más negro de los últimos negros del Sotavento. Sus manos grandes y nervudas poseían una fuerza descomunal. Se decía de él que estaba un poco loco y que practicaba la hechicería y ritos africanos olvidados. Ni una gota de sangre india había sembrado modos suaves en su torrente. No lo fascinaba la muerte por sus consecuencias ontológicas sino por sus efectos inmediatos. Tenía una mirada paralizante y, cosa que aquí nos interesa, poseía un olfato de sabueso.⁵¹

La Culomacho también practica “un vicio secreto y en declive” en el Sotavento: el canibalismo.

El narrador la llama “Caníbal Mayor” y describe profusamente las recetas de los distintos platillos que la Culomacho puede preparar a partir de la carne humana:

⁴⁹ Lawrence La Fountain-Stokes, “Translocas: Migración, homosexualidad y travestismo en el performance puertorriqueño reciente,” *e-misférica*, 8, no. 1 (2011): 6, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-81/lafountain>.

⁵⁰ Juan Carlos Bautista, *Paso del macho*, 7-8.

⁵¹ Juan Carlos Bautista, *Paso del macho*, 12-13.

[...] El tamal de Pitopinto, ay, aquel tamal delicioso con ese delicado sabor de la carne con vitiligo envuelto en hojasa... ¡Las Nalgas de Criolla hechizadas con polvo de hoja de aguacate sobre espejo de chile mulato, repasado en crema de cacahuete! ¡Los pechitos de Chamaca en su miel, con salsa de melocotón velludo y chipotle y crocante de chicozapote! ¡Los testículos de estibador a la cerveza rellenos de pulpo y queso fuerte en espuma de aguamiel!⁵²

Ambas descripciones, tanto de la Culomacho como de sus gustos culinarios, se apoyan en lo irracional y lo folclorizado para hacer un retrato de ella como una “mala salvaje”. La rudeza, la crueldad, el canibalismo y la práctica de la hechicería son todas características que se asignan a la Culomacho a partir de su tonalidad de piel. Ella es “el más negro de los últimos negros del Sotavento”. En ella no ha operado el mestizaje para suavizar sus modos. Es esta “pureza de raza” la que identifica a la Culomacho como una “otra” primitiva, posicionada en contra del resto del pueblo. En resumen, la conducta y el carácter de la Culomacho, como menciona Joaquín Barriendos en sus reflexiones en torno al canibalismo de Indias, reflejan la monstruosidad inherente en ella; le otorgan una presencia ominosa y abyecta precisamente porque ella se aferra a su “africanía” en lugar de adoptar las costumbres y los modos (mestizos) de los demás habitantes del puerto de Paso del macho.⁵³

Sin embargo, el mismo narrador problematiza esta caracterización de la Culomacho cuando describe su recetario caníbal. De ese párrafo se deduce que ella posee un extenso conocimiento culinario. Se podría afirmar que tiene un paladar refinado. Pero la Culomacho usa sus conocimientos para llevar a cabo una práctica considerada salvaje. Me parece que en este caso la Culomacho despliega una sensibilidad *camp*, en tanto que usa el artificio de la cocina como herramienta para estilizar lo vulgar. De este modo, hace que lo primitivo parezca algo que no es.⁵⁴

⁵² Juan Carlos Bautista, *Paso del macho*, 33.

⁵³ Joaquín Barriendos, “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico,” *Nómadas*. 35(2011): 22.

⁵⁴ Susan Sontag, “Notes on «Camp»,” 275-279.

Por lo que respecta a la Dama del Beso Negro, su primera aparición en la novela es descrita de la siguiente manera:

Vestida de luto perpetuo, la Dama era devorada por una pasión extrema, la metáfora exacta de la pasión verdadera, pues al cumplirse aniquilaba las condiciones de su posibilidad. Esa apetencia irrefrenable era el annilingus. Dueña de una lengua experta, la Dama había catado todos los culos varoniles de Paso del Macho, pero al hacerlo -al haber vencido todas las resistencias- llegaba a conclusiones fatalistas.

-¡Ya no hay hombres! -Decía, dando vueltas en su sala-. ¡Ya no hay hombres: todos se me han volteado, hasta el más púdico, hasta el más renuente, hasta el más macho!

Porque, en efecto, cuando el varón accede a abrir su arca y se deja perforar por la lengua, al momento mismo dejaba de ser macho. Está destruido y, al derrumbarse, arrastra a la loca en su caída. Dialéctica de la mayatez que deviene putería, de la putería que se torna macharranería de oropel. La lengua mojada toca lo electrificante que hay en cada víscera. El Culo está allí, en esas visiones súbitas, negro, cundido de pelo, sarmentoso, con su boquita roja, ulcerada. Los pedruscos de boñiga le dan un aire de campo arrasado, de matorral atacado por la gusanada. Llena de asco súbito, la Dama escupía, quitándose los pelos de la lengua y bordeando la náusea.

-¡Ay, no quedan hombres, y yo misma soy la culpable de esta soledad que me está matando, que cierra las paredes de mi casa y que me tiene en las llamas de la desesperación!

Hablaba así porque todo libertino es un cursi, alguien que se apega a visiones extraordinarias. Su lengua escaldada daba vueltas sola, sola bajo la inmensa bóveda bucal, loca como su dueña, sola y loca, bajo el alto techo de su casa.⁵⁵

La actitud de la Dama del Beso Negro, teatral y exagerada (cursi, como menciona el narrador), es otro ejemplo de la sensibilidad *camp* que caracteriza a las locas de *Paso del macho*. La Dama sabe que la virilidad es una construcción frágil, tanto así que una simple lengüetada basta para derrumbarla. A pesar de ello, se convence de que la virilidad existe en cada uno de los hombres que logra seducir, pues de otro modo su conquista no sería placentera. Esto concuerda con las reflexiones de Susan Sontag, quien caracteriza la sensibilidad *camp* como la conciencia de que existir es siempre representar un papel (understand Being-as-Playing-a-Role).⁵⁶ El problema al que se enfrenta la Dama es que ella deriva su placer a partir de la transgresión de esos papeles. Es entonces cuando ocurre la tragedia. La Dama agrega a la locura de su conducta sexual la locura de la desesperación y de la soledad con miras a representar un nuevo papel. Es ahora la viuda de la virilidad en un pueblo donde ya no existen los hombres, donde todos son sodomitas.

⁵⁵ Juan Carlos Bautista, *Paso del macho*, 19-20.

⁵⁶ Susan Sontag, "Notes on «Camp»," 280.

Cabe mencionar que tanto la Dama del Beso Negro, como la Culomacho y Luis Botello, “El Alucinado”, son todas doblemente locas. Las tres comparten la locura de sus conductas sexuales y cada una de ellas tiene otra locura particular. A Luis Botello, “El Alucinado”, se le llamó loco por tener las visiones que lo llevaron a querer fundar en Paso del macho la “Jerusalén del Oxidente”; también por ejercer la nigromancia. Asimismo, a la Culomacho la consideran loca por practicar la hechicería, el canibalismo y ritos africanos olvidados. Por su parte, la Dama del Beso Negro, con su lengua loca de desesperación, posee la locura de quien se quedó sola por incitar a que otros transgredieran las reglas de los roles de género. La locura en *Paso del macho* es una forma de denominar todo aquello que se opone a modernizarse: lo supersticioso, lo primitivo, lo desviado, lo anormal.

La nave de las locas

Si, como mencioné anteriormente, Paso del macho ha sido desde su fundación un hervidero de locas “a punto de reventar,”⁵⁷ la llegada de Ulises al puerto exagera la locura de todas ellas. Cuando la Gallina y Tania Christopher lo alojan en la casa de Tania y lo presentan ante las demás, las locas quedan admiradas con el cuerpo de Ulises, con su actitud displicente y con el bulto entre sus piernas, que conforme avanzaba la conversación entre él y las locas se hinchaba cada vez más. El muchacho les deja una impresión tan honda que, a pesar de que Tania Christopher las invitó a que se fueran, ellas siguieron rondando la casa en espera de que él saliera. Ulises, en efecto, salió al patio a bañarse. Ya que la regadera estaba en un cuarto sin techo y con paredes de carrizos que permitían ver hacia dentro, las locas no dudaron en espiarlo. Ellas vieron cómo el agua se deslizaba por cada pliegue de su cuerpo. Lo miraban enjabonarse hasta que:

⁵⁷ Juan Carlos Bautista, *Paso del macho*, 39.

[...] No pudieron más, agarraron su propio cuerpo con desesperación y lo empezaron a arrancar a pedazos, se exprimían la verga, se azotaban contra el suelo, se jalaban el pelo. [...] Ulises se sobresaltó. Pudoroso, Susana viril, se cubrió el sexo con las manos y preguntó: «Quién anda ahí» Nadie andaba ahí, nada humano. Las vergas bufaban, lanzaban coces y mordiscos, y los culos, gruñidos de bestia en el acoso. Entonces alguna lanzó un bramido largo y sordo y la leche desbocada azotó las paredes de carrizo del baño. Espantado, el muchacho se cubrió con la toalla como pudo y corrió a la casa. Una lluvia espesa, blancuzca, lo mojó hasta los pies. En el camino vio pelos esparcidos, collares y zapatos rotos, pero no puso atención. [...] Sólo cuando estuvo en su cuarto, ya sosegado, sintió cómo la sustancia que lo cubría empezaba a secarse y a estirarle la piel como un pegamento seco.⁵⁸

Esta parte, junto con la descripción del carnaval que aparece al final de la novela, refiere más claramente al aspecto “mágico” del realismo mágico. Pero, a diferencia de otras obras del género, donde lo sobrenatural aparece bajo la forma de hechos inexplicables (como la ascensión a los cielos de Remedios la bella en *Cien años de soledad*, o los poderes mágicos de Clara en *La casa de los espíritus*), en *Paso del macho* los elementos fantásticos aparecen a partir de la exageración y del lenguaje figurado. Es así que el deseo fragmenta el cuerpo de las locas en partes autónomas y animalizadas, y sus eyaculaciones copiosas ungen a Ulises como si se tratara de un bautismo.

Aquí reside la distancia crítica que caracteriza a la parodia según Linda Hutcheon. Para ella, la parodia es una repetición con diferencia; es un oficio que “se desvía de una norma estética y al mismo tiempo incluye esa norma dentro de sí como material de base.”⁵⁹ En el caso de *Paso del macho* esta desviación es significativa, pues sitúa el origen de lo sobrenatural en hechos cotidianos. No se trata de un hilo de sangre que se desprende de un cadáver y recorre medio pueblo para avisar a una madre que su hijo ha muerto, como sucede en *Cien años de soledad*. *Paso del macho* presenta una visión del mundo (la de las locas) que construye lo “mágico” a partir de la exageración, del ornamento y de lo vulgar como una estrategia para la conformación de comunidades y también para sobrevivir frente a la precariedad. Así lo demuestran las acciones que suceden después de la eyaculación de las locas:

⁵⁸ Juan Carlos Bautista, *Paso del macho*, 29.

⁵⁹ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, 32, 44.

Corriendo despavoridas, poco a poco, las locas llegaron al pueblo. Poco a poco también les fue ganando la calma y el cansancio. Llegó el lloro, incontrolable, y luego los suspiros. Pero siguieron, meciéndose en la barca del deseo, apretujadas, golpeándose entre ellas, como metidas a un arca donde sólo se hubiesen seleccionado los mulos de cada especie, los acertijos genéticos, los ejemplares caprichosos e infértiles. En ese ritmo en oleajes, primero lento, luego cada vez más fuerte, las locas comenzaron a verse entre sí y a percatarse cuán extrañas, cuán hermosas, cuán hórridas, cuán singulares eran. Y una risita de sorpresa las invadió, una cosquilla como un animalejo en el seno, que se hizo insoportable y voraz. Se retorcián y reían como si las cortejaran al principio, haciéndose gestualmente burlas unas de otras, pero después pegaron una chilladera rabiosa y corrieron despavoridas -siempre juntas, eso sí- como una manada de corderas en la que se ha metido el lobo. El Arca de las Locas daba de tumbos de la proa a la borda. Así atravesó la calle Benemérito, la Calle Reforma, el Paseo de los Héroes Patrios, hasta llegar al malecón.

La gente, creía que practicaban alguna fantasía y palmoteaba a su paso. La nave loqueril recorrió el pueblo entero por todo el borde de la laguna y luego de dar un rebote gigantesco, un triple salto mortal, se internó en las aguas. La turba aplaudió de nuevo rabiosamente. El basural (latas de coca, de aceite de motor, de cervezas) que flotaba en el piélago hizo un ruido de castañuelas, de tal manera que la grito de las argonautas pasó de la arritmia total al *music ball*. Finalmente, luego de rebotar por el lago y subir el río, la nave fue a estrellarse en el muelle de Puerto Coyol, un pueblo miserable setenta kilómetros río adentro, donde la quilla se hizo pedazos. La barca se hundió en medio de un gran estruendo y la gente, saliendo de sus chozas, se arremolinó a ver el drama.⁶⁰

En los párrafos anteriores las locas aparecen en pleno ataque histérico. Las descripciones del inicio concuerdan con algunas de las definiciones de “loca” que mencioné anteriormente. Las de *Paso del macho* son unas locas escandalosas (debido a su habilidad para transitar súbitamente del llanto a la risa y luego a los chillidos); también son unas enfermas (son estériles, mulos de su especie). El deseo las lleva a perder la razón y la compostura. Pero esta locura también se convierte en un espacio para la complicidad y el (re)conocimiento.⁶¹ Es en ese estado donde las locas se percatan de su diversidad y donde desarrollan una camaradería que las incita a estar juntas. En este punto, las locas conforman una barca metafórica capaz de navegar por la laguna contaminada.

Que ellas sean capaces de hacer música con los desechos que flotan en el agua es otro ejemplo de la construcción de lo “mágico” a partir de la exageración. La basura representa las situaciones adversas a las que las locas, así como el resto de habitantes de Paso del macho, se enfrentan en su cotidianidad y que hacen de ese lugar y de los asentamientos circundantes pueblos “miserables”. La locura se posiciona aquí como una estrategia de supervivencia para

⁶⁰ Juan Carlos Bautista, *Paso del macho*, 29-30.

⁶¹ Lawrence La Fountain-Stokes, “Translocas,” 6.

lidiar con la pobreza y con la precariedad. De este modo, una masturbación furtiva provee el combustible necesario para hacer de la basura, aunque sea por un momento breve, un coro de castañuelas.

Locuras en el carnaval

Mijaíl Bajtín describió el carnaval (desde un contexto europeo, medieval y renacentista) como un espacio donde desaparecen provisionalmente las relaciones jerárquicas, los privilegios, las reglas y los tabúes que rigen a los individuos dentro de una sociedad.⁶² Así sucede en Paso del Macho cuando sus habitantes se preparan para la llegada del carnaval:

Las mujeres ensayaban ritmos calipínicos, desprendimientos de cadera, agitamientos bárbaros de pelvis, y las jovencitas, bañadas en aceites rituales, se venían preparando física y mentalmente desde un mes antes para su entrada triunfal en la comparsa de las doncellas. Los hombres templaban su verga, la acariciaban y cepillaban como a una yegua fina, la bañaban en efusiones de peyote (de tal manera que la boca mamadora accediera al mismo tiempo a la placidez y a la alucinación), se contenían sabiamente para después derramarse a chorros. Los más jóvenes se ejercitaban en comparsas gimnásticas, confiándose a los poderes del frenesí. (En cambio, los mayores sabían que es la insinuación, la lenta entrega, lo que produce la impresión más honda) Paso del Macho era un caldero, un montón de cuerpos sudorosos, como un caballo. Las miradas brillaban con una alegría que iba presintiendo sus excesos. [...] Paso del Macho era una sola carcajada.

– Bueno, ¿y las locas? – preguntó alguien de repente.

– De veras, ¿dónde está el choterío?

Siempre eran las más febriles, las alborotadoras, las que ensayaban su comparsa hasta caer muertas de cansancio. [...]

– Dicen que en casa de Tania Christopher están reunidas levantando la Torre de Babel.

– ¡Bárbaras!

– Chotos de todo Veracruz: de Altolucero, de Amatlán, de Alvarado, de Chacaltianguis, de Paso de Jobo, han venido a echarles la mano.

– Hasta el gobernador, del que se murmuran cositas, ha venido disfrazado de Primera Dama.

[...]

– Dicen que el jefe de la policía va a disfrazarse de Lola la Trailera.

– Que el cura le subió al dobladillo de su sotana y viene de mujer de la vida alegre.⁶³

A partir del fragmento anterior puede deducirse que la locura es un elemento constitutivo del carnaval en Paso del macho. En ese sentido, el carnaval funciona de una manera similar al concepto de “drag cultural” propuesto por Jossianna Arroyo. El “drag cultural”, así como el

⁶² Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Madrid: Alianza, 1987), 12-13.

⁶³ Juan Carlos Bautista, *Paso del macho*, 21-23.

carnaval, es un espacio intermedio donde tienen lugar las negociaciones que pueden producir nuevas identidades.⁶⁴ En el caso de *Paso del macho* lo trans (es decir, el travestismo, lo transgénero, la actitud de “loca”) aparece como el elemento detonador de esas negociaciones. Durante el carnaval, las instituciones oficiales del pueblo (el poder ejecutivo, representado por el gobernador, el poder judicial representado por el jefe de policía y el poder religioso y moral representado por el cura del pueblo) pueden “alocarse” y personificar a las figuras “otras” que constituyen sus opuestos o complementos: la Primera Dama (de la alta sociedad, sin ocupación y dependiente de su marido), la trabajadora manual que se hace justicia por cuenta propia y se dedica a matar narcotraficantes (Lola la Trailera) y la prostituta.

En el caso del resto de los pobladores de Paso del macho, la locura aparece en calidad de potencia y no de acción. Existe un matiz teatral en los rituales preparatorios a los que cada quien se somete, como si la celebración del carnaval requiriera adoptar un papel caracterizado por la risa y el exceso. Este papel es el de las locas, quienes acostumbran poner el ejemplo y por ello es que los demás habitantes resienten su ausencia. La llegada del carnaval señala el momento en que la actitud de “loca” se instala como la identidad dominante en todo el pueblo. Sin embargo, la presencia de Ulises llevará esa locura hasta extremos inusitados.

A pesar de la llovizna y del cielo negro que se había asentado sobre Paso del macho, los carros alegóricos y las comparsas ya estaban moviéndose por las calles. La reina del carnaval abría el desfile, seguida por las princesas y las doncellas, por el rey feo y el carro de Apolo, donde iban los chacales más suculentos de la región. Hasta atrás:

[...] venían las locas de Paso del Macho, bajo pelucones de colores feroces y kilos de maquillaje. Hieráticas. Muníficas. [...] En medio de ellas, con una hoja de momo cubriéndole las partes, iba Ulises, con su lustrosa piel brillándole de sudor y de grasa. Todo él era un tronco de Palo Mulato, con su color cobrizo y sus hojas ternísimas. Una visión para morir. Al verlo pasar, las mujeres, estirando los cuellos y arrancándose los pelos, aullaban como monos, víctimas de un dolor repentino. La reina del carnaval, que lo miraba de reojo, fue ganada por el pánico. Los hombres lo saludaban en silencio con reverencia marcial y algunos con resentimiento. Un zumbido de locura crecía en el aire. [...] Entonces sucedió lo

⁶⁴ Jossianna Arroyo, “Sirena canta boleros,” 42.

terrible, lo milagroso, lo inesperado, lo fatal: Ulises [...] llevose la mano al sexo y se arrancó la hoja de momo. La hoja velluda, pestífera, nutricia, esencial, del momo. Su verga estaba ahí, como un plátano macho bajo la sombra verde. Su verga como un monolito, como una guanábana rasposa de corazón suave, terrible, providencial. [...] La verga del muchacho crecía y crecía, se cimbraba negra y poderosa, se tensaban sus venas azuladas, y su boquita hacía muecas inconcebibles. [...] Entonces, como una corriente que se sostiene y estalla, todo el mal, todo el deseo, toda la locura, se desataron. Los perros se montaron sobre las personas, las mujeres sobre los muchachos, los muchachos sobre las doncellas, las doncellas se le fueron a mordidas a las viejas, las madres que habían sobrevivido brincoteaban en la playa y se destapaban el sexo y los tremebundos pechos. [...] Los hombres taladraban con sus sexos el tronco de los árboles, lo metían en tierra, sodomizaban a las mujeres propias y a las ajenas. Un cuadro digno del Apocalipsis.⁶⁵

Aquí es donde se hace evidente la función de Ulises en la narración. Él representa el deseo, que en esta novela es el vehículo para que la locura se movilizce y se potencie. Tan pronto como los habitantes de Paso del macho miran el pene de Ulises, el pueblo entero pierde la cordura. Las jerarquías (entre animales y humanos, entre jóvenes y viejos), así como las normas del recato, de la decencia y el respeto por la propiedad ajena desaparecen. De este modo Paso del macho se sumerge en una orgía maravillosa.

El pasaje anterior también refiere al tiempo circular en que Paso del macho se encuentra inmerso y que mencioné al inicio. Una orgía de las magnitudes del carnaval ya había sucedido antes; la noche en que Pedro de Alvarado, escandalizado por las costumbres sexuales del Totonacapan, degolló a más de mil indígenas.⁶⁶ En esta ocasión también sucede una matanza. El clímax de la novela ocurre cuando la Culomacho, en su último intento por apoderarse de Ulises, se enfrenta con la Muerte (una loca vieja y demacrada que llegó al pueblo para ver el carnaval y que formaba parte del carro alegórico de Ulises, donde ella yacía postrada a sus pies):

Así se encontraron, frente a frente, la Muerte y la Maldecida. Así fue como pactaron, enemigas, la ruina de Paso del Macho, el pueblo que había trabajado tenazmente, durante siglos de calor, por este derrumbe. A la vista de todos, se trenzaron en una lucha de perras. [...] La Muerte hizo una señal y la gran ola, alta y pavorosa, avanzando como una montaña de agua, estalló sobre el malecón y arrasó por entero a Paso del Macho. Lo borró del mapa, por siempre jamás, de un solo latigazo líquido.⁶⁷

⁶⁵ Juan Carlos Bautista, *Paso del macho*, 53.

⁶⁶ Juan Carlos Bautista, *Paso del macho*, 14-15.

⁶⁷ Juan Carlos Bautista, *Paso del macho*, 54.

Este desenlace recuerda el de *Cien años de soledad*, donde Aureliano Babilonia descubre que toda su estirpe estaba condenada a vivir en soledad por cien años, que él era el único miembro vivo de la familia y que con su muerte desaparecería Macondo, arrastrado por los vientos de un huracán. En el caso de *Paso del macho*, podría parecer que la maldición la trajo Ulises; que la locura característica del pueblo no pudo soportar el deseo tan fuerte que él sembró entre los habitantes. Así que todos ellos se desquiciaron. Abordaron su nave de las locas, encontraron maneras creativas de sobrevivir a sus circunstancias, lograron travestir las instituciones que los oprimían, elaboraron una orgía magnífica y, sin embargo, naufragaron.

Me parece que la desaparición de Paso del Macho puede atribuirse a la relación entre la Muerte y la Culomacho. El narrador caracteriza a la Muerte como una loca que siembra discordia entre las personas, que provoca conflictos y que desmiembra grupos. Ella encuentra en la Culomacho a una aliada perfecta, pues el deseo de la caníbal de tener a Ulises para ella sola (de poder consumir su carne y no permitir que el deseo se contagie, que circule entre las personas) es precisamente lo que la Muerte necesita para desaparecer el pueblo.

Afortunadamente, el epílogo de la novela permite concluir el relato de un modo esperanzador. Momentos antes de que la gran ola arrasara con Paso del Macho, la Gallina untó su ano con el extracto de la hoja de macay. Esto le permitió introducir a Ulises dentro de ella y así ocultarlo de la Culomacho. Entonces la ola llegó y ella quedó flotando en una balsa a la mitad del océano. Mientras se encontraba a la deriva, la Gallina dio a luz a Ulises. Ella muere en el parto, pero Ulises logra desplazarse al sur. Atraviesa el mar Caribe, el golfo de Honduras, el istmo de Panamá y todavía logra llegar más lejos. Finalmente llega a una playa donde varias personas se acercan a observarlo:

Fue entonces cuando la Zaina, la puta del pueblo, que había tenido sueños extraños toda la noche anterior, tocada por el fuego de la sífilis y de todos los amores contrariados, se abrió paso entre la multitud, se acercó decidida a tocar su rostro, le pasó la mano por el cuello y luego de chuparse los dedos, confirmó lo que todos estaban pensando: el cuento del advenimiento que se repetía en toda la

región desde hace años, que ruborizaba a las niñas, hacía susurrar a las mujeres y ponía a discutir al macherío en las piqueras.
 – Caballeros, pero qué se piensan ustedes: éste que nos trajo el mar como un regalo no es sino el ahogado más hermoso del mundo.⁶⁸

Este epílogo alude de manera evidente al cuento “El ahogado más hermoso del mundo” (1968) de Gabriel García Márquez. De cierto modo, la referencia intertextual apunta hacia los hechos que podrían suceder en el pueblo una vez que llegó el cuerpo de Ulises. En el cuento de García Márquez los habitantes del pueblo donde llegó el ahogado empatizan tanto con él que, después de realizarle un funeral muy dedicado y de regresarlo al mar, deciden modificar la apariencia del pueblo para hacerlo más acogedor en caso de que el ahogado regresara. Con base en la narración de *Paso del macho*, no es difícil imaginar que la presencia de Ulises en ese nuevo pueblo tenga repercusiones similares a las acontecidas en el cuento de García Márquez.

En este caso, Ulises, como representación del deseo, volvió a encontrar una aliada loca. La Zaina es una loca patológica pues ha perdido la cordura a causa del “fuego de la sífilis”. También, gracias al fuego “de todos los amores contrariados” (la Zaina es la puta del pueblo) ella es una loca rebelde⁶⁹ que no se adscribe a la norma dominante con respecto al modo en que debe comportarse una mujer decente. Parece que el patrón se repite y el deseo y la locura volverán a hacer de las suyas.

Reflexiones alocadas

Las recepciones del realismo mágico, tanto en el sur como en el norte geopolíticos, han borrado las complejidades de este género a favor de un discurso oficialista en torno a la identidad nacional y regional (lo “latinoamericano” en un caso y el “Tercer mundo” en el otro). *Paso del macho* toma como punto de partida las nociones folclorizadas de las identidades y de la Historia promovidas por ese mismo discurso. Su propuesta rearticula (altera, desvía) lo

⁶⁸ Juan Carlos Bautista, *Paso del macho*, 59.

⁶⁹ Lawrence La Fountain-Stokes, “Translocas,” 6.

“mágico” del realismo mágico y lo sitúa en la cotidianeidad de un grupo de locas que viven en el estado de Veracruz. En esto radica la lectura torcida que Paso del macho elabora con base en el realismo mágico.

En *Paso del macho*, la actitud y la sensibilidad de loca constituyen el núcleo de lo mágico y lo irracional. Ser loca, en este sentido, es una forma política de estar en el mundo. Ellas, a través de un humorismo exagerado y vulgar, proponen maneras distintas de relacionarnos.

Las locas que habitan Paso del macho despliegan locuras múltiples, pues además de practicar géneros y deseos desviados, son supersticiosas, son místicas, son malas salvajes, incitan a que otros transgredan las normas: son insurrectas. Cada locura representa una posición de resistencia frente a lo que se considera aceptable y moderno. Además, su locura es contagiosa. Durante el carnaval, todo Paso del macho adopta una actitud de “loca”. Incluso las instituciones oficiales se travisten.

La locura también se presenta como una herramienta de supervivencia. Las actitudes teatrales e incorrectas de las locas constituyen una forma creativa de sobrellevar la pobreza y la precariedad que sufren ellas y todo el pueblo. La locura ofrece una mirada “mágica” que transforma la realidad y la hace más soportable.

Por otro lado, Ulises representa un elemento esencial para que la locura se movilice. Él encarna el deseo (de piel morena y cabello rizado, localizado desde el sur geopolítico) que surge en todo Paso del macho y que lleva a sus habitantes a perder la cordura. Gracias a él, el pueblo despertó de su marasmo y consiguió alcanzar una locura de proporciones magníficas. Ulises también es el catalizador que consiguió unir a las locas y que les permitió reconocerse dentro de sus diferencias.

Paso del macho puede entenderse como el doble de Macondo y, por tanto, debe cumplir el destino que García Márquez dispuso para su pueblo. Sin embargo, la comunidad

propuesta por Juan Carlos Bautista, caracterizada por la locura y la sodomía, y trastocada por deseos desviados (un Macondo transmariconizado), deja como legado al propio Ulises. Él pudo dejar Veracruz y logró llegar más al sur, donde también encontró una aliada loca, mística e insurrecta (la puta del pueblo, la Zaina). Allí, el deseo se instalará una vez más y despertará una locura que quizá ahora sí pueda cumplir su propósito.

CONCLUSIONES

¿Será que solo me sucede a mí? Las imágenes, los sonidos y las historias que me vienen a la cabeza cuando escucho una palabra o un concepto, muchas veces no coinciden con la imaginación oficial que debería compartir con la mayoría. La “nación” es una loca morena, de lengua desbocada y viperina, que se arropa a sí misma con la bandera y que flota por encima de un pueblo miserable, ubicado a orillas de un río. El “proletariado” es una multitud furiosa de mujeres masculinas. Ellas visten playeras sin mangas, jeans, botas y chamarras de cuero. Están tatuadas, llevan el cabello corto, rapado o largo y desarreglado. Conducen sus motocicletas mientras lanzan consignas a gritos, levantan sus puños al aire y blanden cinturones y cadenas para hacerse justicia por mano propia. “Latinoamérica” es una herida abierta que nos duele y nos llena de rabia; que nos mueve a denunciar, a luchar y a resistir para curarla. Es una herida que podemos aliviar con un baile desobediente; por medio de nuestras conductas, nuestros afectos y nuestros cuerpos desviados y anormales.

Las distintas respuestas *queer/cuir* y *trans** que discutí a lo largo de este ensayo modifican los imaginarios culturales hegemónicos, de modo que estos ya no pueden entenderse de la misma manera. Son como virus que se adhieren a una célula huésped e implantan su ADN en ella. Una vez que esto sucede, la célula huésped deja de servir su propósito original y únicamente se dedica a replicar copias del virus. Cuando ese proceso llega a su fin, la célula muere y de su interior salen los virus replicados.

Los imaginarios culturales hegemónicos son organismos complejos donde cada una de las imágenes, sonidos e historias que los componen son células con funciones y propósitos específicos. Obras como “I’m a Fascist Pig,” “Que no quede güeyá” y *Paso del macho* se valen de esas obras e implantan en ellas sus propios significados. A través de distintas estrategias (como

la ironía, la sensibilidad *camp*, la masculinidad femenina, la desidentificación o el drag cultural) los tres ejemplos hacen evidente las relaciones de desigualdad y de opresión que configuran los conceptos de masculinidad y de nación en las obras en las que se basan. Asimismo, cada una de las tres obras presenta una versión nueva del imaginario dominante. Ambas operaciones modifican el funcionamiento habitual de las obras originales dentro de su imaginario, de tal modo que estas se desvían de su sentido oficial. Si distintas obras canónicas y oficialistas continúan siendo apropiadas y contestadas por personas y grupos oprimidos y subalternizados, sería posible desbaratar los imaginarios hegemónicos y generar imaginaciones colectivas más variadas y horizontales.

En el caso de “I’m a Fascist Pig,” esta serie de dibujos toma dos elementos incongruentes con el discurso visual de Tom of Finland. Las imágenes de Tom ofrecen un panorama utópico donde los hombres son libres de utilizar la ciudad como el escenario de sus relaciones sexuales, donde todos los hombres son susceptibles de ser seducidos y donde hombres de clases trabajadoras y hombres de clase alta pueden “hermanarse” a partir del sexo. En una primera mirada, los dibujos de Tom of Finland pueden parecer transgresores porque, entre otras cosas, conjuntan a personas ligadas con el poder de las instituciones oficiales y encargadas de impartir justicia (como la marina, el ejército y la policía) con personas asociadas con movimientos contraculturales y antisistema (como los motociclistas y los punks).

Es en este punto donde recae la primera crítica de “I’m a Fascist Pig.” Los hombres de Tom pueden hacer uso libre de las calles, pueden conquistar a quien gusten y pueden dominar a quien ellos elijan, porque en su mayoría son hombres blancos masculinos; es decir, las personas quienes desde siempre han detentado el poder para hacer uso de las calles, para convencer y dominar (o exigir ser dominados) a otras personas. Tom of Finland es el “cerdo fascista” al que hace referencia el título de la serie de G. B. Jones, pues su visión utópica de la

homosexualidad solo es accesible para quienes cumplen con los requerimientos de raza, clase social y de identidad de género que corresponden a las personas más privilegiadas de todas.

Tom es también fascista porque, a pesar de que incluye en sus dibujos a motociclistas y punks (personas que buscan posicionarse fuera o en contra de las normas de las sociedades mayoritarias), estos personajes en ocasiones se comportan de maneras que refuerzan las normas rechazadas por ellos mismos. En “I’m a Fascist Pig” la situación se representa de manera muy clara. El motociclista que aparecía en el dibujo de Tom aparece en el de G. B. Jones como una mujer policía. En última instancia, eso es el motociclista a pesar de la ropa que usa: una persona que tiene la autoridad para designar a alguien como un ladrón (pues eso es lo que escribe en los pantalones del hombre a quien sorprende cerca de su motocicleta) y que puede ejercer un castigo físico en contra de él. “I’m a Fascist Pig” señala a la perfección que quien merece el castigo no es el criminal, sino el policía vestido de motociclista (la institución disfrazada de contracultura) y es por ello que la serie se encamina a denunciar a Tom y a sus dibujos como “cerdos fascistas.”

Por lo que respecta a “Que no quede güeya,” la canción toma como punto de partida todo un conjunto de canciones populares mexicanas, las cuales juegan un papel importante en la educación sentimental de los varones. Estas canciones plantean una estructura y una dinámica muy específica dentro de las cuales es aceptable que los hombres expresen sus sentimientos de tristeza y abandono con respecto a sus relaciones de pareja, pero también en el contexto de otras relaciones afectivas). Desde luego, esta forma de expresar la tristeza conlleva hacer uso de distintas formas de violencia (las cuales pueden abarcar desde insultos hechos en ausencia de la pareja hasta el asesinato de ella a manos del ex novio) para calificar a la mujer como una traidora y resarcir el daño que la traición provocó en la honra del hombre. Todo

esto en el marco de una cantina, con grandes cantidades de alcohol a la mano y con el apoyo moral de otros hombres durante el proceso de duelo.

La canción de las Kumbia Queers se burla de esa visión tan melodramática de las relaciones de pareja. “Que no quede güeya” sustituye la imagen de los machitos llorando y mentando madres por la mujer que los traicionó por la imagen de una macha don Juan que calma sus penas seduciendo a cuanta mujer se deje. En esta versión, está ausente la idea de que la traición es un acto terrible que pone en juego la reputación del hombre. En su lugar, “Que no quede güeya” muestra una relación que ya ha terminado en ocasiones anteriores y ofrece la posibilidad de un reencuentro, si es que los miembros de la pareja así lo deciden.

Por otro lado, la canción de las Kumbia Queers utiliza la base musical de la canción de Bronco (que, aunque es una balada, ya tiene elementos de cumbia) para apartarse de la sensación de tristeza presente en todas las canciones mexicanas que abordan el tema de la traición. Como la propia canción indica, “Que no quede güeya” “no es una más de dolor.” El arreglo musical refiere a un ambiente de festejo y de baile, lo cual convierte a la cantina en una pista de baile. Esto es muy apropiado para flirtear y seducir, pues durante los bailes los cuerpos se rozan.

Por último, *Paso del macho* desarrolla su escritura a partir de ciertos puntos de vista que conciben el realismo mágico como la estética literaria que mejor representa la “esencia” de Latinoamérica. Según estas perspectivas, el realismo mágico se sustenta en lo irracional para elaborar una mezcla del pasado indígena con la modernidad del presente. Uno de los ejemplos más importantes de esta mezcla son las narraciones alegóricas de lo nacional, las cuales suelen equiparar el devenir de un país con el desarrollo de distintas generaciones de una familia. *Paso del macho* toma como punto de partida este modelo de narración alegórica pero desde el inicio

señala su diferencia. La historia de esta novela no trata de una familia y no tiene un desarrollo lineal. El devenir del pueblo corresponde a los distintos grupos de locas que han habitado allí.

Las protagonistas son, entonces, un conjunto de mulos estériles cuya fuerza productiva es el deseo. Cada grupo de locas (desde los primeros pueblos sométicos del Totonacapan hasta la Gallina, Tania Christopher y las demás) se ha esforzado por explotar el deseo como un medio para subvertir las normas que rigen el pueblo y a las personas. Sus orgías y carnavales son espacios donde se borran los límites entre deseo sexual e identidades de género, pero también entre lo legal y lo ilegal, lo moral y lo inmoral. El objetivo último de las locas es utilizar el deseo para travestir al pueblo, sus habitantes y sus instituciones. Por desgracia, la voluntad egoísta de la Culomacho por tener el deseo para ella sola hace que el objetivo de las locas no pueda cumplirse en esta ocasión. Sin embargo, ya que el tiempo de Paso del macho es cíclico, el pueblo resurgirá de nuevo y en él habitarán nuevas locas desmecatadas, a punto de reventar, que estarán dispuestas a esparcir el deseo.

En este punto, debería concluir este ensayo con alguna reflexión de carácter global acerca del tema que abordé a lo largo de los capítulos que componen este ensayo. Por desgracia, no puedo realizar una reflexión de ese tipo. Las razones son muy sencillas. Por un lado, el enfoque que he adoptado para abordar los modos de intervenir en la imaginación colectiva ha sido desde el inicio un enfoque parcial. Desde el momento en que definí los conceptos teóricos que quería utilizar hasta el momento en que seleccioné mis objetos de estudio, jamás tuve la intención de ser exhaustivo y de agotar tanto las fuentes teóricas y metodológicas como los objetos susceptibles de análisis.

Existen muchas formas de “respuestas” *queer/* cuir y trans* y también muchas otras más de nombrarlas y de estudiarlas. Lo que he intentado con este ensayo es alumbrar una vía de estudio acerca de los modos en que se puede incidir en la imaginación colectiva y, a partir

de ello, construir nuevos imaginarios. Quise resaltar maneras de utilizar lo oficial para denunciar y criticar, y también para introducir otros puntos de vista. Los resultados de este ensayo (parciales, fragmentarios e inconexos) pueden y deben limitarse a los ejemplos y los conceptos que presenté aquí. Si acaso, las ideas planteadas en este ensayo podrían servir, como las propias “respuestas” *queer/ cuir* y *trans**, como punto de partida para otras búsquedas y como punto de encuentro para otras imaginaciones.

FUENTES CITADAS

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Trilce, 2001.
- Arroyo, Jossianna. "Sirena canta boleros: travestimo y sujetos transcaribeños en *Sirena Selena vestida de pena*". *Centro Journal*. 15, no. 2 (2003): 39-41.
http://centrop.hunter.cuny.edu/sites/default/files/Journal/2003-2006/Vol_15_2_2003_fall/3_Arroyo_p38-51.pdf.
- Barriendos, Joaquín. "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico." *Nómadas*. 35(2011): 13-29.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1987.
- Bautista, Juan Carlos. *Paso del macho*. México: Editorial Quimera, 2011.
- Bhabha, Homi K. "Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse." *October*. 28(1984): 125-133.
<http://web.uvic.ca/vv/stolo/Bhabha,%20Mimicry%20and%20Man.pdf>.
- Brea, José Luis. "Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad." *Centro de Estudios Visuales de Chile: José Luis Brea | Señas y Reseñas*. (2009): 1-16.
<http://132.248.9.34/hevila/Senasyresenasmaterialesdetrabajoparalos estudiosvisuales/2009/ago/1.pdf>.
- Curiel, Ochy. "El régimen heterosexual y la nación. Aportes del lesbianismo feminista a la antropología." *La manzana de la discordia*. 6, no. 1 (2011): 25-46.
<http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/3501/1/art2.pdf>
- Butler, Judith. "Imitation and Gender Insubordination." En *The Lesbian and Gay Studies Reader*, editado por Henry Abelove, Michèle Aina Barale y David M. Halperin. Nueva York, NY: Routledge, 1993.
- _____. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, traducido por Ma. Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007.

- Duggan, Lisa. "The New Homonormativity. The Sexual Politics of Neoliberalism." En *Materializing Democracy: Towards a Revitalized Cultural Politics*, editado por Russ Castronovo y Dana D. Nelson, 175-194. Durham, NC: Duke University Press, 2002.
- Errejón, Iñigo. "Hegemonía, Estado, cambio e irreversibilidad." Entrevista realizada para el canal de Youtube *Gobernabilidad democrática*. Publicado el 8 de agosto de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=gIDNjK5dcA>.
- Esparza, José Guadalupe. "Que no quede huella." En *A todo galope*, interpretado por el Grupo Bronco. FONOVISA/Ariola, 1989. CD.
- Gramsci, Antonio. "Intellectuals and Education." En *The Gramsci Reader: Selected Writings 1916-1935*, editado por David Forgacs, 300-322. Nueva York, NY: New York University Press, 2000.
- Halberstam, Judith Jack. "Una introducción a la masculinidad femenina: Masculinidad sin hombres." En *Masculinidades Femeninas*, traducido por Javier Sáez. Barcelona: Egales, 2008.
- Hall, Stuart. "Introducción: ¿quién necesita «identidad»?" En *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por Stuart Hall y Paul du Gay, 13-39. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Hutcheon, Linda. "La política de la parodia postmoderna." *Criterios*, traducido por Desiderio Navarro. Edición especial de homenaje a Bajtín (1993): 187-203.
- _____. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York, NY: Methuen, 1985.
- Jiménez, José Alfredo. "En el último trago." En *Gracias*, interpretado por José Alfredo Jiménez. RCA, 1991. CD.
- Jones, Amelia. "Art as a Binary Proposition; Identity as a Binary Proposition." En *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, 17-62. Nueva York, NY: Routledge, 2012.
- Jones, G.B. "I'm a Fascist Pig". Parte de la serie "Tom Girls." *J.D.s.* 1(1985): 18-20.
- Kumbia Queers. "Que no quede güeya." En *Kumbia Nena!* Horario Invertido Records, 2007. CD.
- La Fountain-Stokes, Lawrence. "Translocas: Migración, homosexualidad y travestismo en el performance puertorriqueño reciente." *e-misférica*. 8, no. 1 (2011): 1-41. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-81/lafountain>

- Louai, El Habib. "Retracing the Concept of the Subaltern from Gramsci to Spivak: Historical Developments and New Applications." *African Journal of History and Culture*. 4, no. 1 (2012): 4-8.
- Monsiváis, Carlos. "Crónica de aspectos, aspersiones, cambios, arquetipos y estereotipos de la masculinidad." *Desacatos*. 16(2004): 90-108.
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis, MA: University of Minnesota Press, 1999.
- Quijano, Anibal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina." En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, compilado por Edgardo Lander, 201-245. Buenos Aires: FLACSO, 2000.
- Ramakers, Micha. "The Art of Pleasure." En *Tom of Finland: The Art of Pleasure*, editado por Burkhard Riemschneider. Colonia: Taschen, 2002.
- Rault, Jasmine. "Positive Affect in the Queer Americas." *Topia: Canadian Journal of Cultural Studies*. 25(2011): 239-249.
- Riemschneider, Burkhard (Editor.). *Tom of Finland: The Art of Pleasure*. Colonia: Taschen, 2002.
- Stryker, Susan. "(De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies." En *The Transgender Studies Reader*, editado por Susan Stryker y Stephen Whittle, 1-17. Nueva York, NY: Routledge, 2006.
- Stryker, Susan, Paisley Currah y Lisa Jean Moore. "Introduction: Trans-, Trans, or Transgender?." *Women's Studies Quarterly*. 36, nos. 3-4 (2008.); 11-22.
- Sontag, Susan. "Notes on «Camp»." En *Against Interpretation and Other Essays*, 275-292. Nueva York, NY: Delta, 1966.
- Tilsen, Julie y David Nylun. "Homonormativity and Queer Youth Resistance: Reversing the Discourse." En *Counselling Ideologies: Queer Challenges to Heteronormativity*, editado por Lindsey Moon, 93-104. Surrey: Ashgate, 2010.
- Urieta, Martín. "Mujeres divinas." En *El cuatrero (mujeres divinas)*, interpretado por Vicente Fernández. CBS, 1987. CD.
- Valencia, Sayak. "Del Queer al Cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur g-local." Texto inédito disponible en línea. Visitado por última vez el 13 de agosto de 2015. <https://www.scribd.com/doc/243461964/SAYAK-Del-Queer-Al-Cuir>
- Von der Walde, Erna. "Realismo mágico y poscolonialismo: Construcciones del otro desde la otredad." En *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*,

editado por Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, 154-174. México: Porrúa, 1998.

Walser, Robert. "Forging Masculinity: Heavy Metal Sounds and Images of Gender." En *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, 108-136. Hanover, NH: University Press of New England, 1993.