



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

*Entre chacales te veas:
Imágenes del hombre masculino homoerótico
en la cultura visual de la ciudad de México*

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
César Othón Hernández Romero

TUTORA PRINCIPAL:
Dra. Riánsares Lozano de la Pola
Instituto de Investigaciones Estéticas

TUTORES:
Dr. Luis Vargas Santiago
Instituto de Investigaciones Estéticas
Dr. Juan Vicente Aliaga
Universitat Politècnica de València
Dr. David Gutiérrez Castañeda
Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia
Dra. Nina Hoechtl
Universidad Nacional Autónoma de México

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE, 2021



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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN:

DE SENSUALIDADES PROLETARIAS Y OTROS ASUNTOS	6
¿MI PRIMER AMOR FUE UN CHACAL?: RELATO PERSONAL	6
LO QUE SE VE NO SE JUZGA: SELECCIÓN DEL CORPUS	10
LOS INTERESANTES HECHOS DEL CHACAL: DEFINICIÓN CONCEPTUAL	23
CHACALES POR DOQUIER: ACERCA DE ESTA INVESTIGACIÓN.....	29

CAPÍTULO I

TAXONOMÍA DEL MACHO:

DIVERSAS CONCEPCIONES DEL HOMBRE MASCULINO EN LOS IMAGINARIOS

HOMOERÓTICOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO	36
LO BONITO ES AMAR CON HOMBRES: LA ESTATUA DE SAL	37
EL QUE EMPUJA LA MIERDA: MAYATES Y CHICHIFOS	46
RAZA DE BRONCE CLANG! CLANG!: CHACALES.....	51
SI NO ME LA MAMAS LLORO...: CONCLUSIONES	65

CAPÍTULO II

JAROCHO COGE CHILANGO:

LA MAYATERÍA Y SUS VICISITUDES EN <i>AMOR CHACAL</i> DE JUAN CARLOS BAUTISTA.....	72
FOLLETO EXTRAÑANTE: PRIMERAS IMPRESIONES DE <i>AMOR CHACAL</i>	73
CON LA CÁMARA EN LA MANO: HIBRIDEZ DISCURSIVA.....	81
EL ANTIDOCUMENTAL: <i>AMOR CHACAL</i> Y LA LITERATURA DE VIAJES	88
TE LA ARRIMO POR EL CHIQUITO: CONCLUSIONES	104

CAPÍTULO III

PELIGRO, ZONA DE OBRAS:

EL CHACAL Y SUS ESPACIOS DE ACCIÓN EN EL CINE DE JULIÁN HERNÁNDEZ	110
ALEGORÍA HOMOERÓTICA: EL BRAMADERO COMO ESPACIO INDETERMINADO	110
DICOTOMÍAS DE LA MIRADA: EL ESTEREOTIPO DEL CHACAL EN <i>BRAMADERO</i>.....	117
RABIOSO BRAMADERO: EL CINE PORNO COMO EL HÁBITAT DEL CHACAL EN <i>RABIOSO SOL</i>... ..	126
OTROS BRAMADEROS: EL CASO DE <i>MUCHACHO EN LA BARRA</i>... ..	135
MORIR O MATAR: CONCLUSIONES.....	148

CAPÍTULO IV

CORTES DE CARNE:

IMÁGENES ANATÓMICAS EN TORNO AL CHACAL, A PARTIR DE <i>PORNOCHAKALISMO</i> , DE LECHEDEVIRGEN TRIMEGISTO	156
CRIDADILLAS A LA MEXICANA: <i>INFERNO VARIETÉ</i>	158
TACOS DE NANA: <i>ANATOMY OF A PIN-UP PHOTO</i>	164
DE CHISTORRA Y DE LONGANIZA: <i>SOY HOMOSENSUAL Y SAPIENSBOX</i>	176
DIGESTIVO: CONCLUSIONES	183

CONCLUSIONES:

¿DÓNDE QUEDARON LOS CHACALES?	188
CÁSATE CON UN GÜERITO: OTRA ANÉCDOTA PERSONAL	188
PARA MEJORAR LA RAZA: EL CHACAL Y EL COTORREO	191
¿PUEDE HABLAR EL CHACAL?: CÓMO RECUPERAR LA VOZ	195
ILUSTRACIONES	200
INTRODUCCIÓN... (ILUSTRACIONES 1-6).	200
CAPÍTULO I. TAXONOMÍA DEL MACHO... (ILUSTRACIONES 7-15).	206

CAPÍTULO II. JAROCHO COGE CHILANGO... (ILUSTRACIONES 16-24).....	215
CAPÍTULO III. PELIGRO, ZONA DE OBRAS... (ILUSTRACIONES 25-39).	223
CAPÍTULO IV. CORTES DE CARNE... (ILUSTRACIONES 40-49).	238
FUENTES CITADAS.....	248

INTRODUCCIÓN:
DE SENSUALIDADES PROLETARIAS Y OTROS ASUNTOS

En su texto, “Lo personal es político”, Carol Hanisch argumenta en favor de dos grupos de mujeres en donde ella estuvo participando a finales de los 60. Estos, en opinión de otras mujeres (consideradas ellas mismas más políticas), eran únicamente grupos “de terapia” o “personales”, por centrarse en problemáticas de la vida cotidiana de sus integrantes, y por no proponer soluciones a los diferentes sistemas opresores de las mujeres como colectivo. De manera resumida, la tesis de Hanisch consiste en afirmar que los problemas personales son también problemas políticos, porque en cada una de las cuestiones que se les presenta en la cotidianidad a las integrantes de estos grupos (decidir si tienen o no hijos, hacerse las tontas en presencia de los hombres, etc.) entran en juego percepciones y actitudes sociales alrededor de las mujeres, así como estrategias de supervivencia ante esas mismas circunstancias.

Puesto en otras palabras: los sistemas de opresión se manifiestan hasta en las interacciones más comunes de las mujeres (aunque también se hace mención de los obreros y las personas afrodescendientes), de modo que poder hablar claro acerca de lo que una piensa de su vida, y ponerlo en contexto con las experiencias de las demás, posibilita la articulación de un discurso de mayor alcance. Hanisch relaciona esto con la teoría y el análisis; ambos, elementos necesarios para justificar cualquier tipo de acción política. La autora finaliza su texto señalando que: “todas tenemos que aprender a cómo extraer mejor las conclusiones de las experiencias y sentimientos que expresamos, y cómo trazar todo tipo de conexiones”.¹

En concordancia con lo propuesto con Hanisch, me gustaría introducir esta tesis con una experiencia personal, la cual puede servir como reflexión inicial acerca de los temas que desarrollaré más adelante. Comenzaré por describir la anécdota sin ningún tipo de análisis, y más adelante haré énfasis en los momentos que considero importantes para iniciar la discusión sobre los chacales.

¿MI PRIMER AMOR FUE UN CHACAL?: RELATO PERSONAL

Todas las tardes me lo encontraba en la calle, cuando ambos salíamos de la escuela, y nos disponíamos a ayudar en el negocio familiar; él, en su recaudería, y yo, en nuestra papelería.

¹ Carol Hanisch, *Lo personal es político*, trad. Insu Jeka (Santiago de Chile: Feministas Lúcidas, 2016), 13.

No estudiábamos juntos (él me llevaba dos años, además de que yo iba en un colegio particular al final de la avenida, y él, en la primaria pública ubicada casi enfrente de su casa), pero nos unía el hecho de ser hijos de comerciantes. Era un niño moreno, de cabello negro, grueso y corto (tan corto, que siempre que yo lo tocaba, picaba un poco en la palma de mi mano). Recuerdo mucho que se vestía igualito a su papá (con pantalones de mezclilla y camisas de cuadros, muy bien fajadas, para que pudiera presumir la hebilla de su cinturón), y que siempre ayudaba a bajar los huacales con verduras de su camioneta, aunque muchas veces no tenía la fuerza para levantarlos bien. Nuestras familias se conocían poco, pero se trataban con cordialidad, así que, después de hacer la tarea, nos juntábamos para jugar. Yo era fanático de las figuras de acción, en particular, de las de Batman (tenía casi todos los personajes de la serie animada, varios hasta repetidos), de modo que nos inventábamos mil y un maneras de poner a nuestros superhéroes en aprietos.

Así nos la llevamos por un tiempo hasta que él cumplió los trece años, momento en que la pubertad le llegó de sopetón. Yo no tardé en percatarme del cambio (en la manera en que ya no le costaba ningún esfuerzo sacar los huacales de la camioneta de su papá, por ejemplo), y no veía la hora de terminar la tarea para invitarlo a jugar con mis figuras de acción. Desde luego, él también notó mi entusiasmo repentino por verlo, y no tardó en hacer la pregunta indiscreta:

—¿Me regalas este Batman?—.

Era un Batman egipcio, vestido con ropa de colores azul y turquesa, y con un casco muy mono que parecía tocado de faraón. Yo no dudé un momento en decirle que sí. Sabía que esa figura le había gustado desde siempre y, después de todo, si de algún personaje tenía repetidas, era de Batman. Además, ese juguete en particular venía en conjunto con una Gatúbela, y consideraba de lo más bonito que él tuviera uno y yo la otra. Total; terminamos de jugar, y él se fue a casa con su nueva figura de acción.

Días después, mi tía se me acerca, escandalizada porque vio a mi amigo jugando él solo con el Batman.

—Él te lo robó, ¿verdad?—

Negué con la cabeza y expliqué que se lo había regalado.

—De seguro te obligó a que se lo dieras. Ahorita mismo hablo con su mamá para que te lo devuelva—

Yo insistí en que había sido un regalo mío pero, bajo el pretexto de que él era más grande que yo, que yo era un niño muy callado y bien portado (léase: que mi amigo se había aprovechado de su tamaño y de mi buena voluntad), y, aunque no se hiciera explícito, que yo soy blanco y él moreno, fue a decir la mentira con la mamá de mi amigo. La verdad, es que ese niño, a pesar de que ya parecía mayor a su edad, le seguían fascinando los juegos infantiles, y tenía una mente muy inocente. También es cierto que yo, más que callado, era bastante mamón. No me llevaba bien con la mayoría de los niños en el mercado porque me parecían muy escandalosos y acelerados, y jamás dudé en hacerles saber mi opinión, lo cual les caía en la punta del hígado. Mi amigo entendía perfecto que mis juegos eran otros, y por eso nos llevábamos bien. Estoy seguro de que, si yo no hubiera hecho tan evidente el hecho de que me gustaba, él jamás se hubiera atrevido a pedirme el Batman.

Quién sabe qué clase de regaño terrible recibió de sus padres, pero no pasó ni media hora desde que mi tía fue a hablar con su mamá, cuando mi amigo ya estaba en la entrada de nuestra papelería con el juguete en mano. El pobre no podía ni vernos a la cara mientras pedía disculpas y estiraba su mano para que yo tomara la figura. Seguramente mi tía pensó que su comportamiento era señal de vergüenza, aunque yo pienso que más bien luchaba por contener su enojo. El asunto es que me devolvió el Batman (incompleto, porque le faltaba el tocado de faraón, pero yo no dije nada), se dio media vuelta y regresó al local de su familia. Todo esto, mientras mi tía observaba orgullosa, según ella, porque escarmentó al niño para que no tomara cosas que no eran suyas, y porque me enseñó a hacerme respetar. Está de más mencionar que mi amigo y yo nunca volvimos a reunirnos para jugar después del incidente.

En ese momento, yo ignoraba totalmente qué era un chacal, así que el título del apartado es un tanto escandaloso. Más adelante definiré a qué me refiero con este término, pero, por lo pronto, me interesa desmenuzar todas las cuestiones que se entrecruzaron en este suceso. Por principio de cuentas, me queda claro que mi tía actúo con base en un clasismo inconsciente, pues asumió de inmediato que mi amigo me había robado la figura de acción cuando lo vio jugando con ella. Pero su clasismo no fue aislado (pues nuestras dos familias éramos comerciantes en el mismo mercado y, en ese sentido, pertenecíamos a la clase trabajadora) sino que estuvo influido por otros factores. Dije que mi amigo era moreno, pero fallé en mencionar que sus papás procedían de Amealco; un municipio ubicado al sur del

estado de Querétaro (el mercado donde aconteció el incidente se ubica en la ciudad capital), constituido en su mayoría por poblaciones rurales dedicadas al cultivo de autoconsumo.

Ni mi tía ni yo conocíamos con detalle estos datos, pero nos dábamos una idea de la procedencia de la familia de mi amigo, entre otras cosas, por la vestimenta de sus papás. Él siempre llevaba un atuendo campirano (el sombrero y el cinturón de hebilla grande nunca faltaban); ella no usaba otra cosa más que faldas, y el cabello, lo tenía perpetuamente recogido. Además de esto, sabíamos que parte de las ventas de la recaudería la enviaban a sus familiares de Amealco. El conjunto de ambas cosas (procedencia del campo, y ser miembro de familia numerosa y necesitada) contribuyó a concretar la creencia de que, efectivamente, nuestra familia se encontraba por encima de la de mi amigo. Si a esto se le suma el hecho de que él ya se miraba como adolescente, y yo todavía como un niño, se termina de justificar por qué ella pensó que mi amigo se aprovechó de mí, y pudo robarme.

En resumen, el actuar de mi tía es evidencia de la pigmentocracia imperante en México. Con esto sigo a Susana Vargas Cervantes, y me refiero a las maneras en que la tonalidad de piel y la clase social funcionan como dispositivos de poder interdependientes, los cuales contribuyen a la percepción social de los individuos. En otras palabras: la tonalidad de piel se constituye como marcador de clase social, y a determinada clase social se le asocia con una tonalidad de piel particular. De este modo, la blancura, como espacio de privilegio, se construye también como un lugar de aspiración social. Además, en un sistema pigmentocrático, las tonalidades de piel actúan de manera relacional y contextual. Cómo te vistes, qué comes, dónde trabajas y con quién sales a pasear; todas estas constituyen pistas importantes para determinar el lugar que ocupas en la sociedad.² Es así que, a partir de la tonalidad de piel morena de mi amigo, tanto mi tía como yo pudimos interpretar la vestimenta de él y de sus padres, así como los comentarios acerca de su familia extendida en Amealco, como pruebas fehacientes de su posición inferior con respecto a nosotros.

Por lo que respecta a mi responsabilidad en el asunto, yo fui cómplice de la injusticia que padeció mi amigo. Pude haber insistido en que yo le había regalado el juguete al niño, antes de que mi tía fuera a hablar con su mamá. Incluso, en el mismo instante cuando él me lo estaba devolviendo, pude haber reiterado que yo se lo regalaba enfrente de mi tía. Pero no

² Susana Vargas Cervantes, "México: la pigmentocracia perfecta", *Horizontal*, 2 de junio de 2015, <https://horizontal.mx/mexico-la-pigmentocracia-perfecta/>

hice nada de eso. Con mi silencio e inacción contribuí con un suceso, el cual yo sabía que no estaba bien. Jamás podré saber qué pasó por la cabeza de mi amigo en ese momento, justamente porque el incidente rompió cualquier vínculo entre nosotros, pero tengo la seguridad de que su enojo estaba dirigido hacia mí. Mi conducta fue una traición; quizá pequeña, pero no insignificante, al menos no para mí.

¿Qué tiene que ver todo esto con una investigación sobre chacales? La respuesta es sumamente sencilla, pues la figura del chacal incorpora elementos de clase social baja con matices de procedencia rural y de tonalidad de piel morena. Asimismo, se sustenta en una relación asimétrica entre clases sociales y expresiones de género. Sin adelantarme demasiado al contenido de esta investigación, puedo afirmar que un chacal es un hombre masculino de clase baja (quien usualmente habita en la periferia empobrecida de las ciudades, y/o procede de un entorno rural), el cual corteja y es cortejado por hombres pertenecientes a una clase superior a él, y quienes, si no son directamente femeninos o amanerados, poseen una masculinidad menos elaborada que la del chacal. Mi amigo cumplía con todas las características que acabo de mencionar, y yo lo cortejaba al buscarlo para jugar. La petición del Batman pudo señalar el inicio de una relación con un chacal, pero malogré el asunto cuando no pude expresar públicamente que yo le había hecho un regalo a mi amigo.

Este es otro factor importantísimo en torno a la figura del chacal. Debido a la diferencia de clases sociales y de expresiones de género que predomina en las interacciones con ellos, se ha desarrollado todo un imaginario donde se les identifica con lo prohibido y lo furtivo. Desde mi punto de vista, existe un elemento de vergüenza (tanto por parte de los mismos chacales, como de las personas quienes los buscan), lo cual deriva en que se les confine dentro de ciertos lugares de encuentro homoerótico, como los cines porno y las plazas públicas. Esto, lo revisaré con más detalle a lo largo de la tesis (en particular, en el capítulo III), pero, por lo pronto, queda esta anécdota personal como un referente pequeño de lo que viene: de la complejidad y las sutilezas acaecidas en las intersecciones del deseo, lugar de origen, clase social y tonalidad de piel.

LO QUE SE VE NO SE JUZGA: SELECCIÓN DEL CORPUS

Las obras elegidas para el análisis dentro de esta investigación, en orden cronológico, son las siguientes: el documental *Amor chacal* (2000), de Juan Carlos Bautista; el corto de ficción *Bramadero* (2007) y el largometraje, también de ficción, *Rabioso sol, rabioso cielo* (2009),

ambos de Julián Hernández; los carteles promocionales para eventos presenciales de la comunidad virtual La Madriguera (2010); la serie fotográfica *Pornochakalismo: I'm Not a Pornstar* (2014), de Felipe Osornio, “Lechedevirgen Trimegisto”; la infografía “Anatomía del chacal” y la tira cómica “Salí con un chacal”, ambas publicadas en 2014 en *Soy Homosensual*; el corto documental *Muchacho en la barra se masturba con rabia y osadía* (2015), nuevamente de Julián Hernández; y la infografía “Chacal” (2017), publicada en la plataforma de contenidos digitales *SapiensBox*.

Además del hecho de que más de la mitad de los ejemplos aluden al término “chacal” en su título, el criterio utilizado para incorporar las obras dentro del corpus fue dado por las propias definiciones de la palabra, las cuales pude recabar durante mi investigación documental para el primer capítulo de esta tesis. Todas ellas se abordarán con detalle más adelante pero, por el momento utilizaré la más difundida, de Carlos Monsiváis:

En la jerga de los entendidos, el chacal es el joven proletario de aspecto indígena o recién mestizo, ya descrito históricamente como Raza de Bronce, rebautizado por la onomatopeya del sarcasmo: Raza de Bronce Clang! Clang! Si se quiere un resumen, el chacal es la sensualidad proletaria, el gesto que los expertos en complacencias no descifran, el cuerpo que proviene del gimnasio de la vida, del trabajo duro, de las polvaredas del fútbol amateur (o llanero), de las caminatas exhaustivas, del correr por horas entonando gritos bélicos, del avanzar a rastras en la lluvia para sorprender al enemigo que algún día se apersonará. Y es la friega cotidiana y no el afán estético lo que decide la esbeltez.³

De acuerdo con lo anterior, el chacal pertenece a una clase trabajadora (la cita hace énfasis en el oficio de militar, aunque este no sea el único que desempeñe), tiene un fenotipo indígena, posee un color de piel moreno (su piel está bronceada por la “friega cotidiana”), y su cuerpo esbelto ha sido esculpido fortuitamente por el “gimnasio” de la vida”, jamás con la voluntad consciente de ser atractivo. Bajo esta rúbrica, es posible afirmar que en todos los ejemplos aparece, por lo menos, un hombre moreno, cuya pertenencia a la clase trabajadora se alude, ya sea por su vestimenta (camisetas blancas de tirantes; gorras tipo “Homie”; el uniforme propio de su ocupación, como gorras militares o cascos de seguridad, etc.), o por los lugares donde se le encuentra (en sitios de encuentros homoeróticos, ejercitándose en las barras de algún parque, u ofreciendo servicios sexuales en determinadas plazas públicas de la ciudad de México). Por lo que respecta al cuerpo esbelto y esculpido del chacal, las obras abordan el tema; algunas de manera manifiesta, por medio de la ilustración, y otras sesgadamente, a través de la ironía o el desacuerdo.

³ Carlos Monsiváis, “La noche popular: paseos, riesgos, júbilos, necesidades orgánicas, tensiones, especies antiguas y recientes, descargas anímicas en forma de coreografías”, *Debate feminista*, 9, vol. 18 (1998): 60.

Existen un par de características del chacal, no mencionadas por Monsiváis, pero sí presentes en otras definiciones, como su masculinidad indiscutible, la cual ostenta de manera “natural” y sin ningún tipo de esfuerzo,⁴ o su rudeza, expresada en términos de agresividad,⁵ pero también en su falta de preocupación por su aspecto físico.⁶ De la misma manera que con el tema del cuerpo esculpido del chacal, los ejemplos seleccionados abordan ambos asuntos, de modos, tanto literales como figurados. Pueden abarcar, desde la forma directa y desparpajada con la que se conducen los jarochos en el documental *Amor chacal*, hasta el impulso homicida del chacal protagonista en el corto *Bramadero*, pues este mata a su amante en un arrebato violento.

Seguramente podrá señalarse que algunas obras y artistas importantes quedaron fuera la selección. En este momento, tengo presentes tres: la obra fotográfica del queretano Valerio Gámez, en particular, la imagen titulada *San Judas Chaka* (2016), y, en menor medida, la serie *Guadalupapi* (2000); las ilustraciones del francomexicano, nacido en Guadalajara, Félix D’eon, sobre todo, su lotería queer *Lotería D’eon* (2018), donde una de las cartas es la del chacal (véase la Ilustración 1); y el cuerpo de obra del artista chiapaneco Fabián Cháirez, quien ha destacado por pintar desnudos masculinos de piel morena, en poses y actitudes femeninas; algunos de ellos, inspirados en figuras importantes de la masculinidad mexicana, como Emiliano Zapata, y los luchadores El Santo y Blue Demon.

En el caso de los últimos dos, Cháirez y D’eon, considero que sus proyectos estéticos, a diferencia de las obras de chacales incluidas en este corpus, buscan incidir dentro de imaginarios relacionados con el pasado, el mito y la tradición; en particular, se centran en la mexicanidad popular. La lotería de D’eon (véase la Ilustración 2) se plantea insertar figuras de la jerga popular gay, tanto mexicana (“el chacal”, “la muxe”, “la musculoca”) como angloparlante (“el tuinc”, “el sugar papi”, “el oso”), dentro del folclor mexicano. De cierta manera, la *Lotería D’eon* funciona como un bestiario, donde conviven personajes fantásticos, aceptados universalmente, como el “diablo”, el príncipe “rana”, y el “sireno”, con ciertos

⁴ Rodolfo N. Morales S., “Chacales: Príncipes de la fauna urbana”, *Del Otro Lado*, no. 1 (1990): 59.

⁵ Marco Lara Klahr, “Placeres marciales”, *Proceso*, no. 1499 (2005), <http://www.proceso.com.mx/195051/placeres-marciales>

⁶ Raúl Balbuena Bello, “De chacales y refinados: Gay y chacal ¿Dos modelos de oposición?”, en *Violencia: ¿el juego del hombre? Memorias del II Coloquio Internacional de Estudios sobre Varones y Masculinidades*, coords. Juan Carlos Ramírez Rodríguez y María Reyna Hernández Rocha (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2006), 739-740.

arquetipos del imaginario gay, los cuales son reconocibles únicamente dentro de un nicho poblacional específico. Desde mi punto de vista, el objetivo de esta obra consiste en apuntar el foco sobre todas estas figuras, marginadas e invisibilizadas para los grandes públicos, al colocarlas dentro de un formato legitimado por la tradición, y reconocido como un elemento constituyente de la identidad mexicana.

Lo anterior se ratifica si se compara la *Lotería D'eon* con otras de las imágenes del artista (véanse la Ilustración 3), las cuales abrevan de diferentes escenarios dentro del imaginario de la mexicanidad, como la exaltación del pasado prehispánico y de la Revolución mexicana. D'eon inserta encuentros homoeróticos en estos contextos (presenta hombres aztecas acariciándose apasionadamente en las calles de Tenochtitlán, y caudillos revolucionarios, bigotones, besándose al interior de una cantina), con la intención de hacer aparecer la huella de la disidencia sexual en el pasado. Esto es: el artista utiliza sus ilustraciones para hacer patente que las personas homosexuales (y también trans, de acuerdo con su cuerpo de obra) hemos existido desde tiempo atrás, a pesar de que no siempre se cuente con la evidencia física para comprobarlo.

Para ello, D'eon echa mano de diversas técnicas, las cuales hacen que sus imágenes parezcan viejas. Por ejemplo, utiliza un estilo *art nouveau* en sus ilustraciones, evidente en la filigrana que decora los espacios vacíos, o la tipografía utilizada en las imágenes donde también hay texto. Asimismo, manipula la apariencia de sus lienzos, de modo que parezcan hojas de papel viejo y amarillento, con dobleces, arrugas, marcas de cinta adhesiva, y bordes maltratados, a veces con pedazos faltantes. Finalmente, algunas de sus ilustraciones se muestran como si fueran portadas de otros productos culturales, ya sean partituras operísticas o novelas antiguas. Todo esto con el objetivo central de transgredir la memoria histórica de la mexicanidad, y, mediante el uso de sus imágenes como reliquia, justificar la inclusión de las disidencias sexuales dentro del discurso oficial de lo mexicano.

Lo anterior es similar para el caso de la obra *La Revolución* (2014) de Fabián Cháirez, en donde se muestra, desnudo y en actitud seductora, a un hombre moreno y bigotón, montado sobre un caballo blanco; este último, con el pene erecto. Con base en las únicas prendas ostentadas por el hombre (sombbrero rosa, banda tricolor, y zapatos altos, cuyos tacones tienen la forma de revólveres), es posible deducir que se trata de un caudillo revolucionario. La asociación con Emiliano Zapata no es inmediata, hasta el propio Cháirez

ha afirmado que no realizó el cuadro pensando en el “Caudillo del sur”,⁷ pero la inclusión de la obra dentro de la exposición “Emiliano. Zapata después de Zapata”, realizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes durante la segunda mitad del 2019, cimentó la identificación de la pintura con el caudillo, a tal punto, que a la obra se le dio el apodo de “Zapata Gay” entre los medios de comunicación.

La pintura de Cháirez fue motivo de polémica, precisamente, porque al relacionar con Zapata al hombre afeminado quien protagoniza el cuadro, se avivaron los rumores de la supuesta bisexualidad del caudillo. Estos se sustentan, mayormente, en los testimonios recogidos del diario de Amada Díaz, hija del dictador mexicano Porfirio Díaz, y esposa de Ignacio de la Torre y Mier. “Nachito”, como también se le conocía al esposo de Amada, fue un personaje famoso porque se le sospechaba de homosexual. Se dice que él fue el invitado 42 en el famoso “baile de los 41 maricones”; una fiesta privada, interrumpida por la policía, donde a la mitad de los hombres asistentes se les encontró vestidos de mujer. Ignacio escapó al arresto, se murmura, porque fue reconocido como el yerno del presidente Díaz. De acuerdo con el recuento de Amada, Zapata y Nachito se conocieron en una hacienda de Cuernavaca en 1906; después de lo cual Ignacio llevó al caudillo a vivir durante seis meses en su hacienda de la Plaza de la Reforma. A Emiliano se le puso a cargo de las caballerizas, lugar donde se supone que Amada Díaz lo encontró sosteniendo relaciones sexuales con su marido.⁸

La Revolución resultó incómoda para algunos sectores de la población, en particular, para uno de los nietos del caudillo, Jorge Zapata García, y para la UNTA (Unión Nacional de Trabajadores Agrícolas; no hay que olvidar que Zapata es un ícono de los movimientos agraristas en México), quienes realizaron protestas en el Palacio de Bellas Artes para exigir que la pintura fuera retirada de la exposición.⁹ Más que la imagen por sí misma, es el gesto curatorial, proveniente de una institución gubernamental, es decir, del corazón de la cultura legítima, el que insertó la imagen de un Zapata afeminado dentro del discurso de la mexicanidad oficial. Aquí, los rumores de la bisexualidad del caudillo cumplen la función de reliquia, los cuales surgen, conjurados por la imagen de Cháirez, como un punto de debate

⁷ Alberto Martínez Fernando. “‘Zapata Gay’: Ni Zapata ni gay”, *Nexos*, 14 de diciembre de 2019, <https://cultura.nexos.com.mx/zapata-gay-ni-zapata-ni-gay/>

⁸ “La presunta bisexualidad de Zapata: ¿dónde nació el rumor?”, *Reporte Índigo*, 24 de diciembre de 2019, <https://www.reporteindigo.com/piensa/la-presunta-bisexualidad-de-zapata-donde-nacio-el-rumor/>

⁹ Estrella Pedroza, “Reanudarán protestas por cuadro de ‘Zapata gay’”, *Aristegui Noticias*, 2 de enero de 2020, <https://aristeguinoticias.com/0201/mexico/reanudaran-protestas-por-cuadro-de-zapata-gay/>

para complejizar el lugar de Zapata dentro del imaginario de lo nacional. Del mismo modo que las obras de D'eon, los murmullos de la bisexualidad de Zapata son un recordatorio para los grandes públicos de que las personas de la disidencia sexual siempre hemos existido, y que incluso personajes ilustrísimos, fundacionales de la identidad mexicana, pudieron formar parte de esta comunidad.

Lo anterior puede ser válido para hablar de otras pinturas de Cháirez, como *Luchador santo*, del 2017 (véase la Ilustración 4). Al igual que con *La Revolución*, esta obra tampoco se realizó con el objetivo de representar a personajes famosos, pero, al colocarle a su sujeto la máscara del luchador El Santo (y a la luz de la fama obtenida con el “Zapata Gay”), el artista despertó la incomodidad del público mexicano. En este caso, el Hijo del Santo (luchador que siguió los pasos de su padre), confrontó a Cháirez en un tuit, donde citaba la pintura, y buscaba censurarla bajo la justificación de que violaba los derechos de autor y la marca registrada de El Santo.¹⁰ Aunque el luchador señaló que la querrela no tenía relación con el contexto homoerótico en donde se presenta al sujeto de la obra (aparece completamente desnudo, recargado en una pared rosa), los comentarios del tuit sí hacen evidente la opinión de algunos, quienes consideran la obra como una “guarrada”, la cual degrada la imagen de El Santo, y corrompe a la sociedad.¹¹

Nuevamente, la afrenta de esta pintura radica en la desacralización de un ícono de la cultura popular mexicana frente a un gran público, y resulta especialmente insidiosa porque, del mismo modo que los rumores de la bisexualidad de Zapata, la imagen misma de El Santo, y el mundo de la lucha libre en general, son susceptibles de ser homoerotizados; incluso, ya lo han sido con anterioridad. Porque el cine de luchadores, muy popular durante la década de los 60 y 70 en México, además de presentar a sus protagonistas descamisados y vestidos con mallas ajustadas, los muestra como héroes de acción; es decir, como representantes de una masculinidad hegemónica ejemplar. De aquí, que los luchadores se conviertan en objetos de

¹⁰ Blanca Cortés Martínez, “El Santo ¿desnudo? Reclaman a Fabián Cháirez por pintar hombre con la máscara del luchador”, *Radio Fórmula*, 12 de diciembre de 2019, <https://www.radioformula.com.mx/noticias/20191212/el-santo-gay-desnudo-con-mascara-foto-fabian-chairez-instagram/>

¹¹ El Hijo del Santo (@HijodelSanto), “Cada artista puede hacer lo que quiera con su obra pero...”, *Twitter*, 11 de diciembre de 2019, <https://twitter.com/ElHijodelSanto/status/1204954535292260359>

deseo homoerótico, y que sean los personajes centrales de películas pornográficas gay, como *La Putiza* (2004) y *La Verganza* (2005).¹²

La diferencia entre estos filmes y *Luchador santo* radica en los espacios de circulación de ambas obras. Tanto *La Putiza* como *La Verganza*, a pesar de su posible valor estético como parodia *camp* del estilo rocambolesco del cine de luchadores, se mantienen dentro de un mercado de consumo de nicho: el de los homosexuales mexicanos. En este contexto, la homoerotización de la figura del luchador (e incluso la del propio Santo, pues Diamante, el protagonista de las dos películas, viste los mismos colores que “El enmascarado de plata”), no es solamente aceptada, sino celebrada. En cambio, *Luchador santo*, debido a que el status de Cháirez subió a la esfera de la cultura legitimada, gracias a su inclusión en la exposición sobre Zapata, se convierte en un objeto de escrutinio para la sociedad mexicana entera, la cual cuestiona los procesos de agenciamiento de los homosexuales, con respecto a personajes idolatrados como parte constitutiva de la mexicanidad.

En resumen, y para acabar pronto, considero que las obras de Cháirez y D’eon quedarían mejor emparentadas con la corriente del Neomexicanismo, cuya época de mayor auge ocurrió en las décadas de los 80 y principios de los 90, y que:

[...] se apropió de diversos elementos de identidad, rescató la iconografía patria, religiosa, popular, costumbrista, urbana y rural de la historia de nuestro país: imágenes y clichés provenientes del pasado que recontextualizó en discursos plenamente contemporáneos. Se sirvió de la hibridación, el pastiche y el reciclaje, para crear una estética *kitsch*; recurrió al humor, la ironía, la irreverencia, la parodia y la sátira, con el fin de cuestionar la Historia —con H mayúscula—, el poder, el sistema político mexicano, la cultura oficial, la *high culture*...¹³

La descripción anterior es útil para caracterizar la producción de ambos artistas, ya que los dos rescatan iconografía popular (como la lotería, la figura del caudillo revolucionario, el guerrero azteca, y el luchador enmascarado), y la imbuyen de un cariz identitario. En otras palabras, retoman el imaginario de la mexicanidad desde una perspectiva, sino directamente homosexual, sí de la diversidad sexo-genérica. Todo esto contrasta con los ejemplos de

¹² *La Putiza* y *La Verganza* relatan la travesía del luchador novato, Diamante, quien busca obtener la máscara del difunto luchador Verga Azteca, bajo la premisa de que esta tiene poderes mágicos, los cuales lo convertirán en un héroe capaz de “cogerse al mundo”. Para lograr su cometido, Diamante debe superar las pruebas y tentaciones impuestas por El Master, un luchador misterioso a quien se le ha encomendado la misión de hallar al sucesor de Verga Azteca. Para un análisis profundo de la figura del luchador en ambas películas, véase Antoine Rodríguez, “Reflexiones acerca del porno gay mexicano: *La putiza* y *la verganza* como textos culturales”, en *Identidad imaginaria: sexo, género y deseo*, coord. Estela Serret (México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco), 2015, p. 225-253.

¹³ Antonio Mendoza, “Más allá del neomexicanismo”, *Confabulario*, 12 de abril de 2014, <https://confabulario.eluniversal.com.mx/mas-alla-del-neomexicanismo/>

chacales seleccionados aquí, puesto que ninguno de ellos se interesa directamente por la patria ni la historia nacional. El discurso de cada una de las obras seleccionadas, lejos de inspirarse en el pasado, está fuertemente cimentando en el presente. No refiere a la identidad mexicana como mito, sino como realidad cotidiana; una, donde la diferencia de clases sociales (sobre todo, en su cruce con la tonalidad de piel) cobra relevancia especial.

Otra diferencia importante radica en los circuitos de exhibición de las obras seleccionadas. Del mismo modo que *La Putiza* y *La Verganza*, la mayor parte de las imágenes de chacales revisadas aquí circulan en espacios, o directamente dirigidos a un público homosexual, o, si se muestran en recintos gubernamentales, estos mantienen un estatus periférico con respecto a otros espacios, como es el caso de la Galería José María Velasco,¹⁴ cuyo director desde 2004, Alfredo Matus, además, es abiertamente gay. Esta situación tiene impacto en las maneras como las obras son vistas e interpretadas, pues una audiencia cerrada genera un discurso particular en torno a las imágenes que constituyen su horizonte cultural.

Puesto en otras palabras, existe cierta complicidad entre las obras y su público; esta se expresa, tanto en los referentes utilizados para articular la discusión en torno al chacal (ciertos comportamientos, prendas y modos de vestir, lugares de encuentro, prácticas y dinámicas sexuales; todos, propios de la cotidianidad de muchos homosexuales ciudadanos), como en la libertad de presentar dichos referentes, bajo el entendido de que lo expresado queda entre personas, quienes no solamente conocen del tema, sino que concuerdan con la intención general de sus realizadores. Todas estas sutilezas se pierden si las obras circulan en espacios más abiertos, puesto que, vistas bajo los ojos de otros espectadores, los debates en torno al significado y la importancia de ellas viran en otras direcciones.

Esto fue justamente lo sucedido con las pinturas de Cháirez, las cuales fueron en su origen una forma de autorepresentación y empoderamiento. Así lo confirma el propio artista, quien menciona lo siguiente con respecto a su obra:

Como hombre joven, moreno, homosexual y afeminado empecé a tener esta preocupación porque no me veía representado, y así surgió esta necesidad de abordar mi esencia, tengo cierto interés por la cultura pop, pero más enfocada en lo que considero nacionalismo, folclor. Así empecé a trabajar sobre

¹⁴ Carlos Guevara Meza, “La Galería José María Velasco. Espacio público de promoción cultural en Tepito”, *Piso 9. Investigación y archivo de artes visuales*, 10 de febrero de 2015, <https://piso9.net/la-galeria-jose-maria-velasco-espacio-publico-de-promocion-cultural-en-tepito/>

el término de ‘macho mexicano’ en lo cotidiano y a darle un giro revirtiendo la imagen negativa sobre el género y la sexualidad.¹⁵

De modo que obras como *La Revolución* se realizaron con un primer propósito de mostrar maneras diferentes de habitar el estereotipo de “macho mexicano”, y en un principio fueron exhibidas en espacios donde informaron a otros hombres homosexuales acerca de estos modos de ser y estar en el mundo. En este punto, cabe mencionar que, además de presentarse en la Galería José María Velasco en el 2015, *La Revolución* tiene una versión en mural dentro del concurrido bar gay Marrakech Salón, ubicado en el centro de la ciudad de México (a pocas cuadras del Palacio de Bellas Artes),¹⁶ por lo que ha sido vista por miles de personas sexo diversas a lo largo de algunos años. Todo esto, en particular el tema de la autorepresentación, quedó en segundo plano cuando a la pintura se le asoció con Zapata, gracias a la exhibición en Bellas Artes, y la discusión se cimentó en torno a la figura del caudillo.

Lo anterior señala una diferencia más entre las imágenes elegidas dentro del corpus y las pinturas de Cháirez, puesto que las obras de chacales representan a hombres morenos y de clase trabajadora, mientras que sus autores son profesionistas. En ninguna de las piezas seleccionadas se observa la representación de personajes similares a los artistas, así como Cháirez expresa que él sí hace durante su proceso creativo. Los chacales, objeto de estudio de la presente investigación, son elaboraciones de hombres homosexuales mexicanos y ciudadanos, pertenecientes a clases medias, superiores o acomodadas, quienes utilizan el término para designar a cierta masculinidad proletaria, con matices de ruralidad y procedencia indígena, la cual ellos consideran atractiva. En este punto, es pertinente mencionar la obra de Valerio Gámez.

La fotografía *San Judas Chaka* de 2016 (véase la Ilustración 5), desde mi punto de vista, ocupa un lugar intermedio entre las obras de Cháirez y D’eon, y el resto de las imágenes seleccionadas para esta investigación. Del mismo modo que las pinturas de los otros dos, la imagen de Gámez es una reinterpretación homoerótica de figuras icónicas dentro del imaginario de lo mexicano; en este caso, de las imágenes de santos, muy populares en un país como México, cuyos habitantes son católicos en su mayoría. Sin embargo, la obra no

¹⁵ Niza Rivera, “El Hijo del Santo” vs. el pintor Cháirez”, *Proceso*, 14 de diciembre de 2019, <https://www.proceso.com.mx/cultura/2019/12/14/el-hijo-del-santo-vs-el-pintor-chairez-235872.html>

¹⁶ Niza Rivera, “El Hijo del Santo...”.

sitúa a su sujeto en el pasado (como ocurre con las obras de D'eon) ni en un espacio indeterminado (el caso de las pinturas de Cháirez).

La locación de la fotografía es evidente. San Judas (semidesnudo y con un cuerpo tonificado) posa frente a la cámara en la esquina de Paseo de la Reforma y la avenida Hidalgo, a un costado de la Alameda Central y del Ex Convento de San Hipólito. Este último se puede apreciar al fondo del lado izquierdo, y es el recinto más importante del culto a San Judas en la ciudad de México. Asimismo, la forma como Gámez representa al santo deja en claro que la escena se ubica en el presente. Aunque se respetan los colores de San Judas (pues viste unos boxers blancos ajustados, y lleva un manto color verde sobre su hombro izquierdo), y se conservan otros de sus elementos iconográficos (el medallón en el pecho, la llama sobre la cabeza, y el mazo en la mano izquierda), se agregan varios objetos más: unos tenis dorados, marca Supra; un tatuaje de la Santa Muerte en el muslo derecho; un escapulario del santo Malverde; y un retazo de tela, junto a una botella con solvente, para drogarse.

Todos estas piezas añadidas, de acuerdo con el propio artista, refieren al barrio de Tepito, pues *San Judas Chaka* se realizó ex profeso para la exposición *Íconos invertidos* en la Galería José María Velasco, ubicada en esta colonia. En palabras de Valerio Gámez:

Quando me invitaron a exponer en Tepito decidí realizar una pieza nueva, en este caso el San Judas Chaka, que hiciera referencia por un lado al barrio de donde se presume provienen la mayor parte de los devotos que cada día 28 lo veneran, y por otra al Templo de San Hipólito que junto con el extremo de la Alameda que colinda con él son los lugares donde la efervescencia y bullicio chaka se manifiestan. En la imagen se pueden apreciar un tatuaje de la Santa Muerte, un escapulario de Malverde, un botellín y un trapo para inhalar el activo.¹⁷

Esta declaración señala dos cosas. Por un lado, si la imagen hace referencia al barrio de Tepito, esto quiere decir que los objetos nuevos, agregados a la iconografía de San Judas, son propios de ese lugar. Tanto el tatuaje de la Santa Muerte como el escapulario de Malverde indican que la devoción de los habitantes de Tepito no se ciñe únicamente a los santos regulados por la Iglesia Católica, sino que también se extiende a otras figuras de la religiosidad popular. El culto a la Santa Muerte se ha asociado a poblaciones marginales, sobre todo, a zonas reconocidas por su alto índice de delincuencia en el Valle de México (el propio Tepito, y parte de las alcaldías de Iztapalapa y Gustavo A. Madero, en la ciudad de México); asimismo, también se le relaciona con personas, quienes ejercen oficios violentos

¹⁷ “Íconos Invertidos: arte ‘religioso’ en Tepito”, *Chilango*, 1 de agosto de 2016, <https://www.chilango.com/general/iconos-invertidos-arte-religioso-en-tepito/>

o con el potencial de serlo, como policías o funcionarios públicos. El argumento central para justificar esta veneración, radica en que los devotos de la Niña (como también se le conoce a la Santa) buscan la protección de la muerte, la cual es una presencia palpable en los distintos entornos en los que se desenvuelven.¹⁸

En el caso de Malverde, a este se le presenta como un bandido bondadoso, pues se dice que, en el contexto del Porfiriato en el estado de Sinaloa (donde surgió su leyenda) ayudaba a los miserables con el resultado de sus robos, y que retaba abiertamente a las autoridades locales.¹⁹ Su asociación con el mundo del narcotráfico surge desde aquel momento, puesto que los primeros sembradíos de marihuana aparecieron, a pequeña escala, en esa parte del país, y los campesinos, dedicados a la producción y el transporte de esta droga, se encomendaban a Malverde para que sus empresas salieran adelante.²⁰ Posteriormente, a medida que el tráfico de marihuana se extendió por el territorio mexicano, y cruzó la frontera con los Estados Unidos, el culto a este santo se diseminó. No es de extrañarse que haya devotos de Malverde en Tepito, puesto que el barrio es conocido por ser un centro de almacenamiento y venta de cocaína a partir de la década de los 90.²¹

Llama la atención que Gámez decidiera incluir referencias a ambas figuras del santoral profano de México, puesto que, colocadas en el cuerpo de San Judas, el tatuaje y el escapulario señalan que este personaje, no solamente busca la protección de la muerte porque vive en un entorno violento (señalado esto por la imagen de la Santa Muerte), sino que él mismo es responsable de esa violencia, debido a su oficio de narcotraficante (lo cual se connota con el escapulario de Malverde). De este modo, al personaje protagonista de la foto se le califica como violento, delincuente y, además, como consumidor de drogas; no de las mismas que vende, claro, sino de solventes inhalados. Igualmente, los tenis dorados marca

¹⁸ Felipe Gaytán Alcalá, “Santa entre los malditos. Culto a la Santa Muerte en el México del siglo XXI”, *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, 6, no. 1 (2008): 43.

¹⁹ Cuenta la leyenda que Malverde fue traicionado por uno de sus colaboradores, quien aceptó un pago de las autoridades a cambio de su cabeza. El santo fue entonces ahorcado, y dejado a la vista del público. Su primer milagro ocurrió cuando un campesino pidió ayuda al cadáver colgado de Malverde para encontrar a su ganado perdido. Carolina da Cunha Rocha, “Bendito tú eres entre todos los bandidos: el culto transfronterizo a Jesús Malverde (siglos XIX-XXI)”, *FRONTERA NORTE*, 31 (2019): 4-5.

²⁰ Carolina da Cunha Rocha, “Bendito tú eres entre todos los bandidos...”: 9.

²¹ Carlos J. Vilalta Perdomo, “La geografía local del narcomenudeo: Patronos, procesos y recomendaciones de política urbana”, *Estudios Demográficos y Urbanos*, 24, no. 1 (2009): 61, y Natalia Grisales Ramírez, “En Tepito todo se vende menos la dignidad. Espacio público e informalidad económica en el Barrio Bravo”, *Alteridades*, 13, no. 26 (2003): 80-81.

Supra e, incluso, el mismo medallón propio de la iconografía del santo, se convierten en manifestaciones menores del *bling-bling* afroestadounidense; entendido este como una forma de fanfarronería, donde los objetos mismos se convierten en la prueba de que quien los porta puede derrochar su riqueza en la adquisición de mercancías originales o de marca.²² Esto último resulta sumamente importante en un entorno como Tepito, el cual se ha caracterizado también por el comercio de productos pirata.

En resumen, el artista presenta a su San Judas como una alegoría del propio barrio de Tepito, mediante el uso de una simbología precisa y elocuente. El sujeto protagonista de su foto está lleno de contradicciones. Es víctima y victimario de sus propias circunstancias, pues su labor como narcotraficante contribuye directamente a la inseguridad de su colonia. Pero esta misma actividad le ofrece, por otro lado, una promesa de ascenso social, pues los precios altos de la cocaína hacen posible que él se enriquezca rápidamente. Esto, a su vez, le permite adquirir productos de renombre, los cuales no duda en presumir frente a los demás. Pero cabe preguntarse si el ascenso social de este San Judas es verdadero o ilusorio, puesto que sus tenis originales no son nada costosos, si se les compara con calzado de otras marcas más exclusivas, y el tipo de drogas consumidas por él no está en el mismo nivel de las que vende. Quizá esto último es así por ética profesional (“donde se come no se caga”, como dice la frase argentina), o por temor a generar adicción a una droga, la cual el mismo San Judas no podría costear a largo plazo.

La segunda cosa a rescatar de la cita de Gámez es la mención del bullicio y la efervescencia chaka. En este punto, es tentador equiparar “chaka” con “chacal”, pero hacerlo es incorrecto. Los chakas son una subcultura caracterizada por el uso de ropa llamativa y joyería ostentosa (las cuales, usualmente, son imitaciones de diseños o marcas conocidas), la predilección por la música de reggaetón, el consumo de solventes inhalados (denominados bajo el nombre de “monas”), y la devoción a San Judas Tadeo, santo de las causas perdidas.²³ Son conocidos por practicar el baile del perreo, llamado así porque semeja a dos perros

²² Alf Rehn y David Sköld, “BLING-BLING. The Economic Discourses of Hip-Hop”, *The Pink Machine Papers*, 11, no. 2 (2003): 23-24. https://www.researchgate.net/publication/5093377_Bling-Bring_The_economic_discourses_of_hip-hop

²³ Olivia Guzón, “¿Sabes qué es ser “chaka”?”, *La Urbe*, 16 de agosto de 2018, <https://laurbe.mx/blog/post/sabes-que-es-ser-chaka>

apareándose, y tienen mala fama de ser delincuentes, sobre todo, ladrones.²⁴ Se dice que “chaka” proviene de la palabra “chacal”; esta última, utilizada en sentido positivo, para referirse a una persona de habilidad superior; muy buena en su trabajo. “Chaka”, entonces, se entiende como una deformación irónica de “chacal”, y refiere, de manera clasista, a las personas de estrato social bajo, quienes ignoran la forma correcta de escribir el término, y, por eso, colocan una “k” en lugar de “c”.²⁵

Toda esta información permite replantear el significado de los tenis y el medallón dorados, así como la “mona”, en la fotografía de Gámez, pues estos no refieren al barrio de Tepito, sino a los chakas mismos. De igual manera, hace evidente que *San Judas Chaka* no encaja nada bien dentro del corpus de esta investigación. Desde luego, el vocablo “chaka” señala un clasismo profundo (es sinónimo de “naco”, de mal gusto, apócrifo o pirata, y sin educación), pero carece del elemento erótico, indispensable para designar al chacal. No hay que olvidar la cita de Monsiváis: “el chacal es la sensualidad proletaria, [...] el cuerpo que proviene del gimnasio de la vida, [...] y] es la friega cotidiana y no el afán estético lo que decide la esbeltez”.²⁶ De modo que el cuerpo fornido del chacal es producto directo de su condición de clase; o, en otras palabras: que su precariedad lo hace atrayente.

Son justamente los elementos asociados a su estrato social (o a su “aspecto indígena o recién mestizo”), los que se fetichizan para conferirle al chacal su atractivo. A lo largo de la investigación se verán distintas maneras de expresar ese fetichismo, ya sea en la vestimenta, en los rasgos faciales y corporales del chacal, o en sus actitudes y comportamientos, pero, definitivamente, ninguna de ellas se encuentra en *San Judas Chaka*. El cuerpo del santo es atractivo, únicamente, porque está a la vista del espectador, ya que San Judas viste unos boxers blancos y nada más. Su cuerpo tonificado, por otro lado, presenta volúmenes y proporciones, los cuales indican que su físico lo obtuvo en un gimnasio de verdad, y no en el “de la vida” (es decir, por medio del esfuerzo cotidiano), como señala Monsiváis. Hasta aquí queda la justificación del material seleccionado para el análisis. Ahora procederé a explicar la metodología utilizada para acercarme a las imágenes del corpus.

²⁴ “‘Chakas’: ámalos, ódialos o compréndelos”, *Chilango*, 28 de agosto de 2013, <https://www.chilango.com/ciudad/chakas-amalos-odialos-o-comprendelos/>

²⁵ J. L. Mejía, “El chaka en México, ¿cómo llegamos a esto?”, por El Brayan”, *Palabrerías*, 5 de febrero de 2018, <https://revpalabrerias.com/2018/02/11/el-chaka-en-mexico-como-llegamos-a-esto/>

²⁶ Carlos Monsiváis, “La noche popular”...: 60.

LOS INTERESANTES HECHOS DEL CHACAL: DEFINICIÓN CONCEPTUAL

Una de las primeras cosas que me parece importante aclarar con respecto a esta investigación, es el uso del término “homoerótico” frente a otros conceptos, como “homosexual” o “gay”. Estos dos últimos refieren a identidades, mientras que el primero a prácticas sexuales. “Homosexual” surge durante el siglo XIX, dentro de un contexto médico, y se utilizó para identificar a una nueva clase de individuos, con base en ciertas particularidades de su vida íntima. La innovación de este término se dio de dos maneras. Por un lado, “homosexual”, a diferencia de motes anteriores, utilizados para denominar a individuos que establecían lazos con personas de su mismo sexo, carece de una connotación peyorativa en términos morales, y lleva la discusión al terreno de la salud, pues califica la homosexualidad como una enfermedad. Por el otro, el nuevo concepto posibilitó que los ahora llamados “homosexuales” se reunieran en torno a una identidad similar a la de un grupo étnico, lo cual les permitió organizarse políticamente.²⁷

La palabra “gay”, en este sentido, es heredera de “homosexual”, pues se construye con base en esta última, entre otras cosas, para reafirmar la homosexualidad como una variante sexual más, y no como una enfermedad, y para proponer lo gay como una comunidad imaginada. Con esto me refiero a que quienes se reconocen como parte de ella viven una suerte de comunión mental con todos aquellos adscritos a la misma categoría social (los “gays”).²⁸ Carlos Monsiváis utiliza la palabra “ambiente” para describir a la comunidad imaginada de “gays” latinoamericanos y ciudadanos:

Al ámbito de los homosexuales urbanos se le ha llamado *El ambiente, el ghetto* creado por la homofobia y al que describen las libertades expresivas, los gustos compartidos, la creación de modas, las facilidades del ligue y la conformación de “familias gay” o núcleos amistosos. Al Ambiente lo hacen posible “los que no tienen nada que perder”, los que *salen del clóset*, y dan noticia de sus preferencias. [...]

El término *ambiente*, según diversos informantes, se extiende en América Latina en la década de 1930, como una adaptación del término *gay*, que “despoja” al idioma inglés del vocablo destinado a lo *alegre* o *feliz*. Si de los gays en Norteamérica sólo se espera la alegría sin consecuencias, el carnaval incesante en donde al parecer nada divierte tanto como la exclusión, en América Latina *ser de ambiente* es ser frívolo, entregado a la diversión, concentrado en la moda, al día en bailes y en ídolos del *show business*, experto en darle la vuelta al insulto homofóbico; en resumen y circularmente, *ser de ambiente* es, al

²⁷ Rodrigo Laguarda, “Gay en México: lucha de representaciones e identidad”, *Alteridades*, 17, no. 33 (2007): 128.

²⁸ Rodrigo Laguarda, “Gay en México...”, 128-129.

pie de la letra, *ser gay*, y en el concepto se entremezclan la americanización, la creación individual y colectiva de un estilo y, a fin de cuentas, la obtención de espacios de seguridad.²⁹

De acuerdo con esto, ser “de ambiente” conlleva cultivar una serie de hábitos y prácticas cotidianas (estar al día con la moda, los bailes, y con los ídolos del *show business*), desarrollar actitudes y valores relacionados con la comunidad (ser frívolo; no soportar el insulto homofóbico, y volverse experto en darle la vuelta), generar dinámicas sociales propias (la conformación de “familias gay”; hacer del ligue una tarea fácil), y conseguir objetivos políticos específicos (obtener espacios seguros, donde los gays vivan libres de violencia). Poco, o nada, de lo anterior se evoca con el término “homoerotismo”. Este vocablo, del mismo modo que “gay”, surge en rechazo del concepto de “homosexual”, debido a las implicaciones negativas del entorno médico donde este último surgió:

En primer lugar, [la noción “homoerotismo”] describe mejor la pluralidad de prácticas y deseos de los hombres orientados hacia el mismo sexo. [...] Aleja la posibilidad de asociación con enfermedad, desvío, anormalidad o perversión. En segundo lugar, niega la idea de que exista algo como una “substancia homosexual” orgánica o psíquica común a todos los hombres con tendencias homoeróticas. En tercer lugar, porque el término no posee una forma sustantivada que indique identidad, como en el caso del homosexualismo, de donde se derivó el sustantivo homosexual.³⁰

Como se puede apreciar, la diferencia principal entre “homoerotismo” y “homosexual”, radica en que el primer término hace énfasis en la pluralidad de las experiencias homoeróticas, mientras que el segundo refiere a una condición compartida, unívocamente, entre todos los individuos quienes comparten esa identidad. En el contexto mexicano, Guillermo Núñez Noriega ha identificado el ámbito del homoerotismo entre varones con el término “cotorreo”. Así lo describe el propio autor:

[D]urante mi trabajo de campo me he percatado que en Sonora algunos varones recurren a menudo al término “cotorreo” (“tener un cotorreo”) para nombrar su práctica, o para nombrarse y nombrar a otros con prácticas o gustos homoeróticos (“me gusta el cotorreo”), o con ganas de tenerlas en ese momento, sin necesidad de implicar ni preferencia, ni mucho menos identidad. “¿Qué ondas, no tienes ganas de cotorrearla?”, es una pregunta para invitar a alguien a tener una relación homoerótica. La función del término “cotorreo” es evadir el campo de las identidades sexuales dicotomizadas y el estigma, colocando la práctica homoerótica en el campo de la aventura, de la hazaña cómplice, de la diversión, incluso de la “travesura”.³¹

En la cita de Núñez es posible apreciar el cotorreo como una estrategia donde la identificación por orientación sexual (hetero, homo, bi, etc.) se suspende en favor de una

²⁹ Carlos Monsiváis, “De las variedades de la experiencia homoerótica”, *Debate Feminista*, 35 (2007): 166-167.

³⁰ Juan Cornejo Espejo, “Equívocos del lenguaje: homoerotismo en lugar de homosexualidad”, *ALPHA*, no. 29 (2009): 144.

³¹ Guillermo Núñez Noriega, “Reconociendo los placeres, desconstruyendo las identidades. Antropología, patriarcado y homoerotismos en México”. *Desacatos*, no. 6 (2001): 26-27.

práctica homoerótica, entendida esta como un escape de la cotidianidad heteronormada. Las connotaciones de “aventura”, “hazaña” y “travesura”, surgen del exaltamiento por transgredir las reglas del comportamiento social prescrito. La complicidad, por su parte, aparece para garantizar la secrecía del cotorreo, de modo que las conductas exhibidas durante estos encuentros no repercutan en otros aspectos de la vida de los varones homoeróticos, ni los obliguen a adoptar una identidad sexual específica, con todas las implicaciones que deriven de ello.

Entre el ambiente y el cotorreo existe una relación antagónica. Al primero se le asocia con las ciudades, y con procesos de aculturación, enfocados en constituir una identidad gay homogénea y cosmopolita. Al segundo, se le relaciona con entornos rurales, y con dinámicas sociales de rechazo, las cuales orillan a los individuos a la clandestinidad. Acerca de esto último, Carlos Monsiváis señala que:

Hasta ahora, lo más conocido de las minorías sexuales en México (gays, lesbianas, bisexuales, transexuales) es lo identificado en la capital del país, pero poco o nada se conoce de las prácticas homosexuales en las regiones, en especial en el sector rural donde tardan en filtrarse, y de manera confusa, los nuevos dispositivos de la vida gay [...]. En las rancherías, los pueblos, las ciudades pequeñas o medianas, o incluso de más de un millón de habitantes, un sector considerable de gays y lesbianas no está al tanto de los cambios en materia de política sexual, o lo está de modo vago o temeroso. No asumen la crítica a la homofobia porque no se atreven o no quieren distanciarse de las nociones condenatorias, se acomodan con los prejuicios y en sus relaciones sexuales los tranquiliza la clandestinidad o la no verbalización de sus actos. El cuerpo es libre hasta donde cada quien decide, pero la reflexión sobre lo vivido es mínima y por eso el desafío se hace a través de los chistes, y en medio de la interiorización del acoso.

Si la tradición más relevante de los gays se inicia en cada acto sexual y allí se renueva (“Tú eres coito y sobre este orgasmo” etcétera), no necesita saber más del asunto un pescador de Veracruz, un rancho de Sonora, un agricultor de Sinaloa, un migrante jalisciense en California, un profesor de primaria de Uruapan, un zapoteco en la sierra oaxaqueña o un albañil en la Ciudad de México. A la medianoche (la hora mítica de los aconteceres “insólitos”) se movilizan los cazadores de las sensaciones afirmadas en el cachondeo y el orgasmo.³²

De lo anterior, se percibe cierta tensión, no explícita, entre las nociones de “progreso” y “atraso”. Según el autor, la política sexual actualizada (el progreso) se encuentra en la ciudad de México, y se presenta de manera figurada como una fuente de agua, la cual se filtra, lentamente y de mal modo, hacia el interior del país; lugar atrasado, donde predominan la condena y los prejuicios hacia las minorías sexuales. Asimismo, se acusa a los homosexuales no capitalinos de una falta de reflexión con respecto a sus propias experiencias de vida, pues, en palabras del propio Monsiváis, ellos “no necesitan saber más del asunto” que el coito y el

³² Carlos Monsiváis, “De las variedades de la experiencia homoerótica”, 163-164.

orgasmo. A propósito de esto, cabe resaltar que, de la enumeración de personajes señalados en la cita (pescador, ranchero, agricultor, migrante, profesor, zapoteco, albañil), la mayoría de ellos refiere a oficios manuales u ocupaciones, no siempre bien remunerados, o, en el caso del zapoteco, a grupos étnicos en estado de precariedad. Esto indica que, además de la distinción entre campo y ciudad, el “atraso” en política sexual se observa en individuos de clase social baja, independientemente del lugar donde residan (como el albañil, residente de la capital mexicana).

La relación del cotorreo con el ámbito rural, del interior del país, y con las clases trabajadoras puede evidenciarse en los diferentes mote usados, en la jerga popular mexicana, para denominar a los varones quienes, sin identificarse necesariamente como homosexuales, participan de encuentros homoeróticos. Algunos de ellos, como “mayate” y “chichifo”, se registran en el habla de diferentes regiones de México, y otros, como “chacal”, refieren específicamente a clases sociales bajas. En el primer capítulo de este texto se revisarán a detalle diversas definiciones de los tres términos, pero, por lo pronto, baste con señalar que todos estos apodosos se originan entre los hombres homosexuales, es decir, aquellos quienes expresan públicamente su orientación (“los que no tienen nada que perder”, según Monsiváis) y que, por lo tanto, pueden nombrar a otros hombres homoeróticos, los cuales prefieren el anonimato del cotorreo.

Los tres términos se utilizan para identificar a este tipo de hombres, pero también funcionan como herramientas clasificatorias, pues fijan ciertos parámetros de deseabilidad. En el caso específico del chacal, estos se relacionan con su clase social, y con ciertos rasgos físicos, considerados como prueba de una supuesta ascendencia indígena y/o un origen rural. La práctica de una clasificación taxonómica como esta, constriñe la capacidad de acción de las personas aludidas por esos nombres, porque las reduce, de individuos, a estereotipos. En la medida en que los chacales permanecen como figuras confinadas al ámbito del cotorreo, es que este texto desarrolla únicamente el tema del homoerotismo, y no el de la identidad homosexual.

El segundo asunto que me gustaría aclarar, a propósito de la mención de los rasgos físicos, es el de la tonalidad de piel. Durante el relato de mi anécdota personal, utilicé el término “pigmentocracia” para referirme a las interacciones entre clase social y tonalidad de piel. Este concepto refiere a un sistema de relaciones sociales originado en Hispanoamérica

durante el período colonial, donde la estratificación estaba fundamentada principalmente en el color de la piel.³³ Me refiero, desde luego, al sistema de castas, el cual establecía un espacio social específico a cada individuo de acuerdo con su pureza de sangre, es decir, según su cercanía o lejanía con la raza blanca (ubicada en el tope de la jerarquía), o con la indígena o negra (relegadas al peldaño más bajo). Si bien este sistema dejó de implementarse de manera explícita tras la independencia de México, pues su conformación como país, mediante el discurso del mestizaje, postuló una mayoría poblacional producto de la mezcla de las tres razas, la pigmentocracia pervive en las sociedades latinoamericanas actuales. Federico Navarrete refiere dos ejemplos cotidianos de lo anterior:

Hace ya mucho una amiga me contaba, con ironía autocrítica, que su familia había emigrado a México porque en este país basta con ser blanco y tener un apellido europeo para pertenecer a la clase media. Así tenían acceso a círculos sociales y escuelas a las que no hubiera podido entrar en otras partes del mundo. Más recientemente, un científico universitario con doctorado y una destacada carrera internacional me relató indignado que debido a su color de piel moreno es frecuente que los burócratas le hablen “lentito”, como si fuera tonto, y que algunos le han preguntado si puede usar una computadora o incluso si sabe leer y escribir.³⁴

Ambos relatos señalan con precisión la particularidad socio-racial de la pigmentocracia. En el primer caso, queda claro que en México ser blanco es sinónimo de pertenecer, por lo menos, a la clase media. De este modo, la blancura se presenta como un pase de acceso automático a una serie de privilegios sociales (educación y redes de contactos), las cuales no estarían disponibles para todas las personas blancas en otros países; piénsese en los mote de “*redneck*”, “*hillbilly*” y “*white trash*”, para referirse a la población blanca pobre, inculta y rural de los Estados Unidos, por ejemplo. En el sentido inverso, la piel morena del científico universitario anuncia por sí misma una condición social baja, la cual configura el trato que este recibe de los burócratas, independientemente de que su educación y sus logros profesionales correspondan a otro estrato socioeconómico. Es así que se puede afirmar que, dentro de un sistema pigmentocrático, la raza y la clase social están interrelacionados.

Podría cuestionarse el uso de “pigmentocracia” en lugar de otros términos similares, los cuales han gozado de popularidad recientemente, como es el caso del concepto de

³³ Jimmy Alfonso Sánchez Pérez, “‘Pigmentocracia’ y medios de comunicación en el México actual: la importancia de las representaciones socio-raciales y de clase en la televisión mexicana”, en *Actas del Congreso Internacional “América Latina: La autonomía de una región”*, (Madrid: Trama, 2012), 1498.

³⁴ Federico Navarrete, “Alfabeto racista mexicano (VI)”, *Horizontal*, 29 de junio de 2016, <https://hr.adigital.mx/alfabeto-racista-mexicano-vi/>

“colorismo”.³⁵ Preferí utilizar el primero, porque considero que este expresa mejor la historicidad de los procesos de racialización en América Latina (puesto que parte del sistema de castas colonial). En cambio, me parece que el colorismo, de raigambre estadounidense, es mucho más útil para identificar ciertos matices del racismo (el que opera al interior de los grupos de personas racializadas), dentro de sociedades donde la exclusión racial ha sido mucho más explícita que en las antiguas colonias españolas. La pigmentocracia, entonces, opera en sociedades con altos niveles de desigualdad económica, política y social, y en donde se niega u oculta la existencia del racismo (en el caso de México, a partir del discurso del mestizaje).³⁶

De cualquier manera, los dos términos no están peleados. El colorismo es una práctica dentro de las sociedades pigmentocráticas:

A pesar de los diferentes contextos sociohistóricos, tanto en Estados Unidos como en México *el colorismo* surge desde la época colonial, donde, bajo el dominio blanco-europeo, se “premiaba” socioeconómicamente a quienes imitaban *la blanquitud* ideológica, estética y culturalmente. En la actual sociedad mexicana, *el colorismo* es una de las expresiones predominantes del racismo que se ha instalado en forma de *pigmentocracia* o un sistema que privilegia la mayor *blanquitud* y legitima relaciones asimétricas de poder socioeconómico y político, basadas en diferentes tonalidades de piel y cuyo origen se encuentra en el sistema colonial.

De aquí, se entiende que el colorismo en México ocurre cuando las personas, independientemente de su tonalidad de piel, adoptan y reproducen los valores ideológicos, estéticos y culturales asociados a la piel blanca, denominados bajo el nombre de “blanquitud”. Esta labor mantiene el statu quo de desigualdad socio-racial, y tiene como recompensa el acceso, con diversos grados de restricción, a los privilegios de las clases sociales blancas.

El chacal es una figura pigmentocrática puesto que, a diferencia de los “osos”, “lobos”, “nutrias” y demás fauna, la cual puebla los imaginarios homoeróticos alrededor del mundo, este espécimen particular, se caracteriza por su singularidad socio-racial. Por un lado, abundan los elementos que lo identifican con una clase social baja; aquí, vale la pena recordar

³⁵ El término “colorismo” refiere a una jerarquización, al interior de los grupos racializados, basada en la tonalidad de piel. Pap Ndiaye describe el contexto de la siguiente manera: “Los observadores cuidadosos de la sociedad afroamericana son plenamente conscientes de lo siguiente: la burguesía tiene la piel más clara que las clases populares del mundo afroamericano. Las élites negras son «mestizas». Cuanto más clara es la piel, más alta es la posición social; algo habitual en la cultura estadounidense desde la época de la esclavitud”. Pap Ndiaye, “Personas de color: Historia, ideología y prácticas de colorismo”, en *Identidades y fronteras ante el límite*, (Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2020), 43.

³⁶ Jimmy Alfonso Sánchez Pérez, “‘Pigmentocracia’ y medios de comunicación...”, 1500.

la definición de Carlos Monsiváis: “el chacal es la sensualidad proletaria”, así como el énfasis, hecho por el mismo escritor, acerca de que su atractivo físico es producto de su condición social (del “gimnasio de la vida”). Por el otro, todas estas asociaciones con las clases trabajadoras carecen de validez, al momento de definir a algún varón como chacal, si este no cumple con la condición mínima de poseer una piel morena.

En cuanto al colorismo, en el caso de los chacales, es posible corroborarlo en la medida en que estas figuras constituyen un tipo de placer culposo para los homosexuales quienes los buscan. La tensión entre los ámbitos del ambiente y del cotorreo se expresa en lo que respecta a la elección de compañero sexo-afectivo entre los varones gay. La imposición de patrones de belleza extranjeros para medir la deseabilidad de la pareja hace que ciertos rasgos físicos (cabello negro, piel morena, estatura baja, nariz ancha, labios gruesos, etcétera) y sociales (desarrollar trabajos manuales, poco remunerados, tener gustos populacheros, y no cultos) no se consideren atractivos en un novio respetable. Sin embargo, si existe preferencia por alguno, o varios. de estos rasgos, el ámbito del cotorreo se presenta como el espacio aceptado socialmente para buscar a hombres con ese aspecto.

Ubicar al chacal únicamente en el terreno de los encuentros sexuales, y hacer un esfuerzo por hablar en nombre de él (como se verá a lo largo de este texto), sin posibilidad de que pueda articular su propio discurso, es una estrategia para asegurar que su lugar continúe en la clandestinidad y el anonimato. Por lo tanto, uno de los objetivos de esta investigación consistirá en señalar, además de las maneras como se configura la representación visual del chacal, los modos en que los creadores de esas imágenes se aprovechan del silencio de ciertos hombres homoeróticos, pues estos prefieren la práctica a la reflexión identitaria, para ocupar su lugar de enunciación.

CHACALES POR DOQUIER: ACERCA DE ESTA INVESTIGACIÓN

Entre chacales te veas... es un trabajo centrado en un corpus pequeño de imágenes. El criterio que guía esta elección es la posibilidad de generar reflexiones más profundas con respecto al significado de cada una de las obras. En concordancia con esto, y con la intención de elaborar interpretaciones lo más completas posibles, se ha buscado rescatar las opiniones de los propios autores al respecto de su trabajo, así como reseñas del mismo en publicaciones especializadas y de difusión, testimonios en primera persona acerca del proceso de creación de cada imagen, y diversas fuentes periodísticas y académicas, las cuales reflejen los

contextos referidos en las obras seleccionadas. Por lo que respecta a la teoría utilizada al momento de revisar las obras, hago uso de diversas fuentes, de acuerdo con la propuesta de cada imagen. Sin embargo, recurro consistentemente a los estudios de masculinidades en México (en particular, al trabajo de Guillermo Nuñez Noriega y de Héctor Domínguez Ruvalcaba), a los estudios culturales (sobre todo, en lo que refiere a la conformación de estereotipos en la obra de Stuart Hall), y al concepto de fetichismo visual, propuesto por Laura Mulvey dentro de los estudios cinematográficos.

La investigación se divide en cuatro capítulos. El primero funciona como un marco histórico, contextual y conceptual acerca de los chacales, mientras que los otros tres abordan, o una obra específica, o un conjunto de imágenes relacionadas entre sí; ya sea, porque hayan sido elaboradas por el mismo autor, o porque comparten rasgos genéricos y/o estilísticos. El capítulo I, titulado “Anatomía del macho...”, es, en resumidas cuentas, una explicación extendida del término “chacal”. Por un lado, tiene el objetivo de encontrar la especificidad semántica de esta palabra con respecto a otras, con las que comparte una significación similar, como “mayate” o “chichifo”. Asimismo, es un recorrido histórico por distintas representaciones del hombre masculino homoerótico, en los imaginarios de la capital y del centro de México.

El capítulo inicia con las “conquistas” de la primera mitad del siglo XX, mote utilizado por el cronista Salvador Novo para referirse a los hombres con quienes él, y otros homosexuales de su misma clase, sostenían encuentros sexuales. En seguida, abordo las definiciones de “mayate” y “chichifo”, tomadas de distintas fuentes académicas (tanto teóricas, como estudios de caso), así como de ensayos periodísticos de los 90, donde se habla de estos personajes desde una perspectiva personal. Por último, me centro en la palabra “chacal”. Para definirla, además de recurrir a las fuentes académicas y periodísticas mencionadas anteriormente, retomo las opiniones de la comunidad virtual La Madriguera, espacio donde se reunían personas que gustaban de los chacales. Asimismo, realizo un análisis breve de los carteles publicitarios diseñados para promocionar los eventos presenciales de este grupo, y en los cuales se observa a los propios miembros de La Madriguera interpretando el papel de chacales. Tanto al inicio como al final de este capítulo, relaciono a los hombres del contexto mexicano con los dibujos del artista Touko Laaksonen, mejor conocido como Tom of Finland, los cuales, desde mi punto de vista, muestran que las

representaciones de la masculinidad homoerótica transitan por caminos semejantes, tanto en México como en el Primer Mundo.

Cabe mencionar que la historia de estos hombres masculinos no se puede contar sin hacer referencia a su contraparte: los homosexuales afeminados. Es por esto que a lo largo del capítulo se hace mención de las “locas”, quienes caminaban las calles de la ciudad de México en busca de sus “conquistas” durante los 30 y 40. Los mayates, por su parte, eran asediados por “lilos”, “jotas” y, desde luego, también por “locas” (aunque estas diferían de las originales en varios puntos). Por aquí, ya se comienza a hablar de “gays”, y más adelante, en el caso de los chacales, también de “chacaleros”. Todos estos personajes señalan un espacio particular en el campo del cotorreo homoerótico; algunos de ellos con matices que los diferencian con el paso del tiempo.

El segundo capítulo se titula “Jarocho coge chilango...”, y en él se discute solamente una obra artística. Se trata del video documental *Amor chacal* (2000), dirigido por el cineasta y escritor chiapaneco Juan Carlos Bautista. El texto es una revisión, tanto del filme mismo, como de sus reseñas, y de la literatura académica que se ha escrito acerca de él, con dos objetivos principales. Por principio de cuentas, busco discernir el sentido discursivo de la película. Esto, porque los propios realizadores y los reseñistas la han caracterizado como “juguetona”; “de espíritu libre”; “sin pierde, ni reserva, ni madre” (desmadrosa, pues); y un “antidocumental casi casero”. Para quien no conoce el filme, lo resumo a continuación. *Amor chacal* narra las andanzas de Bautista, su pareja Víctor Jaramillo, y un grupo de amigos cercanos, en la localidad de Alvarado, Veracruz, y otras poblaciones aledañas a la desembocadura del río Papaloapan. Todos ellos acuden ahí con la intención de encontrar a los mayates (no chacales, a pesar del título de la película); habitantes de la región, quienes están más que dispuestos para darles a los turistas un bonito recuerdo del puerto, bajo la forma de una culeada.

Mi primer interés, entonces, es encontrarle un orden a las peripecias de los chilangos, de modo que sea posible distinguir entre personajes principales, secundarios y hasta incidentales. También busco diferenciar el tipo de información que se presenta a los espectadores, pues, finalmente, se trata de un documental compuesto, en su mayoría, por entrevistas a los pobladores de Alvarado. Asimismo, mi segundo objetivo consiste en conocer la finalidad última del documental. Por mucho que se hubiera grabado de manera

improvisada, y que la edición se llevara a cabo con una actitud despreocupada, la película, como cualquier otro enunciado comunicativo, tiene un mensaje que ofrecer a su público. Para lograr este cometido, me valgo, tanto de la reseña extensísima de Jorge Ayala Blanco sobre *Amor chacal*, como de la narratología aplicada al cine, y un poco de teoría sobre literatura de viajes (ya que el propio filme se autonombra como “cuaderno de viaje”).

En última instancia, planteo que el documental entero es una especie de folleto turístico dirigido a homosexuales ciudadanos, quienes buscan relajarse un fin de semana en el “trópico quemante” de Alvarado y su alrededores, acompañados de un mayate jarocho. Las palabras de los realizadores y reseñistas acerca de la obra, así como el mismo diálogo en pantalla, y ciertos elementos paratextuales, como subtítulos y cortinillas, son puntos de partida para elaborar argumentos a favor de esta interpretación (y la de otros académicos quienes concuerdan conmigo, como Héctor Domínguez Ruvalcaba).

El tercer capítulo lleva por título “Peligro, zona de obras...”, y se centra en la trayectoria cinematográfica del director Julián Hernández. En particular, reviso tres de sus películas: el corto de ficción *Bramadero* (2007); el largometraje, también de ficción, *Rabioso sol, rabioso cielo* (2009); y el corto documental *Muchacho en la barra se masturba con rabia y osadía* (2015). Todas ellas tienen en común dos cosas. Primero, que los personajes principales de las cintas son hombres masculinos homoeróticos, de piel morena, y a quienes se les asocia con clases trabajadoras. Segundo, que buena parte de la acción dramática acontece en espacios de encuentros sexuales, los cuales se consideran lugares apropiados para hallar hombres similares a los recién descritos.

A lo largo del texto, trazo la evolución de los filmes en dos sentidos particulares. Por un lado, en lo que respecta a la representación de los personajes. Estos pasan, de ser estereotipos silentes, movidos únicamente por la contraposición de instintos casi animales (el deseo y el temor), como sucede en *Bramadero*, a individuos complejos, capaces de articular su experiencia de viva voz, y quienes usan su aspecto físico, entre otras cosas, como herramienta de movilidad social; este es el caso de *Muchacho en la barra...* Afortunadamente, las obras muestran personajes en situaciones sociales y económicas diferentes. Esto permite contextualizar las acciones de cada uno y, de esta manera, comprender sus interacciones con cierto grado de profundidad.

De la misma manera, identifico y analizo la transformación de los espacios, en los cuales acontecen acciones importantes dentro de cada película. El recorrido comienza con un edificio en obra gris, ubicado en el Centro Histórico de la ciudad de México; transita por el cine Tacuba, un lugar de ligue homoerótico donde se proyectan películas pornográficas; y culmina en distintas locaciones, tanto de cotorreo como de trabajo sexual masculino (un gimnasio, unos baños de vapor, un parque con barras para hacer calistenia, la Alameda Central, etc.). También se registra un desarrollo en cuanto a la representación de estos espacios, el cual va de lo figurado y la fantasía, hacia la realidad, y plantea diferentes contrastes entre cada uno de los lugares mostrados.

El cuarto y último capítulo, denominado “Cortes de carne...”, es una reflexión sobre y alrededor de la serie fotográfica *Pornochakalismo: I’m Not a Pornstar* (2014), del performer queretano Felipe Osornio, “Lechedevirgen Trimegisto”. Enfatizo la palabra “alrededor”, puesto que el ensayo abarca también otras obras, las cuales salen a colación a partir de diferentes aspectos de las fotografías de Leche. Inicio con la descripción y análisis breve de algunas de las piezas que constituyen el proyecto de performance *Inferno Varieté*, del mismo Lechedevirgen, puesto que *Pornochakalismo* surgió como parte de ese proyecto, y porque ambas obras abordan el tema de las masculinidades hegemónicas y su estereotipos. En seguida, me detengo en la fotografía *Anatomy of a Pin- Up Photo* (1991), de la artista estadounidense Annie Sprinkle. Esto, porque la obra sirvió de inspiración para la de Leche, de modo que ambas comparten varias características; como el hecho de ser infografías, las cuales, por medio de glosas, deconstruyen los códigos de diversos géneros pornográficos (el de las fotos de pin-ups, en el caso de Sprinke, y el del porno gay de temática latina, en las imágenes de Leche).

Las siguientes dos obras en la revisión surgen a raíz del género de la infografía, entendida esta como una manifestación gráfica, la cual presenta información mediante el empleo, tanto de elementos icónicos, como textuales. Se trata de dos infografías de chacales, publicadas en plataformas digitales: “Anatomía del chacal” (2014), en *Soy Homosensual*; y “Chacal” (2017), en *SapiensBox*. El punto de comparación entre estas dos imágenes y las fotografías de *Pornochakalismo*, consiste en evaluar si las primeras también comparten una voluntad por dismantelar estereotipos, o si, por el contrario, ambas obras, a pesar de su carácter informativo y periodístico, terminan por diseminar clasificaciones taxonómicas.

Además de las infografías, abordo brevemente más carteles promocionales de la comunidad virtual La Madriguera, así como fotografías de chacales, publicadas en anuncios del sitio web de servicios sexuales *mileroticos*. Estos últimos ejemplos surgen a propósito de la acepción específica del verbo “chacalear”, propuesta por el propio Lechedevirgen en una entrevista sobre su obra, la cual tiene que ver con el robo y la usurpación.

Por último, y a pesar de que todos los capítulos tienen sus conclusiones específicas, finalizo este trabajo con la redacción de unas reflexiones finales. Para ello, recurro nuevamente a mis experiencias personales, y rescato una anécdota, la cual me da pauta para hablar de la tonalidad de piel blanca, en su sentido aspiracional, así como la relación de la piel morena con la vergüenza. En la medida de lo posible, trato de no repetir lo concluido previamente, y busco alcanzar una interpretación global, tanto de mi corpus de imágenes, como de las percepciones en torno al chacal. Hasta aquí dejo la introducción; doy paso al análisis.

CAPÍTULO I

TAXONOMÍA DEL MACHO:

DIVERSAS CONCEPCIONES DEL HOMBRE MASCULINO EN LOS IMAGINARIOS

HOMOERÓTICOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO

“Chacal” (Del fr. *chacal*, este del turco *çakal*, este del persa *šağal*, y este del sánscr. *srgâlâ*):
1. m. “Mamífero carnívoro de la familia de los cánidos, carroñero y de costumbres gregarias, de un tamaño medio entre el lobo y la zorra, [...] y que vive en las regiones templadas de Asia y África”.³⁷ 2. coloq. México. “Es la belleza masculina oriunda del país. Frente a los cánones estéticos europeos, el chacal propone una masculinidad local. Suele tener piel morena y un cuerpo atlético, correoso. Por lo general es de clase baja, aunque también existe el chacal “producido”, ese que no tiene un cuerpo bien formado a causa del trabajo sino del gimnasio y suele estar tatuado. El chacal es una de las fantasías eróticas gay por excelencia”.³⁸

Con base en estas dos definiciones, queda claro que, al menos en México, la palabra “chacal” tiene un significado muy particular. Se refiere a un hombre cuya apariencia física (el color de su piel y la definición de su cuerpo) representa una postura local frente a los parámetros de belleza occidentales. Asimismo, se trata de un individuo perteneciente a una clase social baja, y esto, de alguna manera, forma parte de su atractivo. Tanto así, que existen chacales “producidos”, quienes acuden al gimnasio para conseguir el mismo tipo de cuerpo, el cual a los otros se les da naturalmente, como producto de sus labores cotidianas. Por último, se afirma que el chacal es una figura prevalente en el imaginario erótico de los hombres homosexuales mexicanos.

A lo largo de este capítulo, revisaré estas tres cuestiones: la posición local o nacionalista en torno a la figura del chacal, la fetichización de su clase social baja, y su posición dentro del imaginario homerótico mexicano, así como algunas más, a partir de las fuentes escritas que he podido recabar acerca del significado de la palabra “chacal”. También compararé este término con otros dos, “mayate” y “chichifo”, con quienes guarda similitudes

³⁷ “Chacal”, en *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/chacal?m=30_2

³⁸ “Diccionario básico gay-español”, *Chilango*, agosto 25, 2014. <https://www.chilango.com/general/diccionario-minimo-para-entender-las-conversaciones-gay/>

semánticas. Por último, haré mención de un tipo de relaciones homoeróticas, similar a las actuales entre chacales y gays, las cuales anteceden al uso de ese término en la ciudad de México. El objetivo de todo esto es brindar un panorama amplio y variado en torno al imaginario de las masculinidades homosexuales en el centro de México y, en particular, en la capital. Comenzaré, en orden cronológico, con la descripción de los homoerotismos masculinos acontecidos antes del uso de la palabra “chacal”.

LO BONITO ES AMAR CON HOMBRES: *LA ESTATUA DE SAL*

En 1945, Salvador Novo (integrante del grupo de los Contemporáneos)³⁹ escribió su autobiografía, titulada *La estatua de sal*. Esta obra constituye una de las fuentes más importantes para el estudio de los homoerotismos en la ciudad de México durante la primera mitad del siglo XX. En ella, el autor relata sus andanzas sexuales, desde los primeros recuerdos de su infancia en Zacatecas, y su adolescencia en Chihuahua, hasta sus décadas de veinteañero y treintañero en la ciudad de México. En el texto, hay una diferencia marcada entre el relato de los primeros encuentros sexuales de Novo, los cuales suceden en provincia, y los que acontecen más adelante. Al principio, estos son esporádicos y suceden casi por casualidad. Esto remite al ambiente conservador y homófobo de principios del siglo, y de la propia provincia, donde resultaba virtualmente imposible la existencia de espacios de reunión y de convivencia para los homosexuales. En cambio, una vez llegado a la ciudad de México, a Novo revela un mundo homoerótico grande y perfectamente organizado.

De acuerdo con el cronista y poeta, durante los años 20 y 30, la ciudad estaba habitada por varios homosexuales, a quienes el autor llama, tanto por sus nombres de pila, como por los apodosos femeninos adjudicados a cada uno. Estos, como cazadores en alerta, recorrían las calles en busca de hombres para acostarse con ellos. Novo describe la situación así:

³⁹ Los Contemporáneos fue un conjunto mexicano de escritores y artistas visuales vanguardistas, cuya etapa de mayor actividad se registró entre 1927 y 1940. Su nombre proviene de la revista *Contemporáneos*, que el grupo editó entre 1928 y 1931. Tradujeron al español poemas y ensayos de autores franceses, ingleses y estadounidenses, como T. S. Eliot, William Blake, Langston Hughes, Jules Supervielle, Paul Valéry y André Maurois. También divulgaron las obras de pintores mexicanos, como Roberto Montenegro, Rufino Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano, María Izquierdo y Agustín Lazo, así como del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo. Entre sus miembros se encuentran José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, Samuel Ramos, Agustín Lazo, Carlos Pellicer, Elías Nandino, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. De todos ellos, Lazo, Pellicer, Nandino, Villaurrutia, Novo, y los pintores, Montenegro y Rodríguez Lozano, eran homosexuales; algunos asumieron su homosexualidad públicamente. Tales son los casos de Salvador Novo y Manuel Rodríguez Lozano. (José Luis Martínez, “El momento literario de los contemporáneos”, *Letras libres*, no. 15 (2000): 60-62.

Descubierto el mundo soslayado de quienes se entendían con una mirada, yo encontraba aquellas miradas con sólo caminar por la calle: la avenida Madero, por la que entonces la gente paseaba lentamente todas las tardes. Allí, en guardia a la puerta de El Globo, estaba siempre, con su bastón, sus polainas, su chaleco de seda, la mirada vaga y alerta de su pince-nez, sus bigotes grises aderezados, el señor Aristi, a quien llamaban la Nalga que Aprieta; por la puerta de junto al Globo se subía al despacho del licenciado Solórzano —de quien contaba Ricardo que en su casa cantaba arias de ópera (Ninon, Ninon qu'as-tu fait de la vie), y al que apodaban la Tamales porque hacía sus conquistas invitando a los jovencitos a merendar "unos tamalitos y una cerveza". Por ahí andaba, a caza de clientela o de surtido, la Madre Meza —que nunca se acostaba con la mercancía que procuraba para sus compradores, supervivientes refinados del porfiriismo.⁴⁰

De aquí se pueden extraer dos cosas. Primero, que estos homosexuales, o “locas”, como también las llamaba Novo, pertenecían a clases cultas o acomodadas. A todos se les caracteriza de esta manera: el señor Aristi, con su chaleco de seda; el licenciado Solórzano, quien gusta de cantar arias de ópera; y los compradores de la Madre Meza, “supervivientes refinados” del porfiriato. Segundo, que las locas andaban perpetuamente a la caza de “conquistas”, “surtido” o “mercancía”, los cuales consistían (al menos, de acuerdo a lo referido en esta cita) en jovencitos hambrientos, a quienes los homosexuales invitaban a merenderar en sus “despachos”, si la loca en cuestión tenía aptitudes para la abogacía, o “estudios”, si tenía veta de artista. Estos lugares eran muy apreciados entre los homosexuales. Algunos estaban dispuestos a pagar grandes cantidades de dinero con tal de rentarlos e, incluso, llegaban a intercambiar a algunos de sus hombres con tal de ocupar el cuarto por algunas horas. Lo anterior queda de manifiesto en dos momentos de *La estatua de sal*:

La Madre Meza ocupaba uno de los muchos grandes cuartos habitados en ese edificio por sus congéneres: el padre Tortolero, lleno de casullas y ornamentos de iglesia; Salvador Acosta, que no tenía más que una ancha cama siempre ocupada. Había otros, que yo no conocí, que lo visitaban; no era para acostarme con ellos, sino para que me permitieran, a trueque de cedérselos después, hacerlo con mis propias conquistas. Pero en aquellos "estudios" conocí a casi toda la fauna de la época[...].

[Enrique Jiménez y yo h]ablamos de que ninguno de los dos teníamos "estudio"; y a sugestión suya, decidimos alquilar uno juntos. Me indicó una casa —Brasil 42— donde se alquilaban "despachos"[...]. En la azotea había, vacante, un cuarto amueblado y con lavabo. Lo contraté: 30 pesos mensuales. No cabía en él (ni falta hacía) más que una cama, un sillón, una consola sobre la que colgué un san Ignacio comprado en diez pesos a Pepe Alcalde y un biombo que mandé hacer para graduar el acceso a la cama, y desde el cual se podía atisbar lo que sucediera en ella.⁴¹

El universo donde se desarrollaron las locas refinadas durante la primera mitad del siglo XX en la ciudad de México, discurría, entonces, entre accesorias de vecindades, edificios de oficinas y cuartos en azoteas. Allí, no hacía falta más que una cama donde los homosexuales pudieran llevar a sus hombres, los cuales, por otra parte, se utilizaban como moneda de

⁴⁰ Salvador Novo, *La estatua de sal* (México: Fondo de Cultura Económica, 2008), 161-162.

⁴¹ Salvador Novo, *La estatua de sal*, 162, 188.

cambio para acceder a estos lugares tan codiciados. ¿Pero quiénes eran estos hombres, y dónde los encontraban las locas? Está claro que no eran homosexuales. Novo distingue claramente entre quienes son como él, pues, además de referirse a ellos por nombre o por apodo, los llama “congéneres”, o los señala como animales bajo el mote de “fauna”. A los otros, se les nombraba como objetos, y con ello, se les deshumanizaba (eran “surtido” o “mercancía”). También se les caracterizaba como personas difíciles, cuya voluntad debían ganar con esfuerzo y habilidad; de aquí, el mote de “conquistas”. Esta distinción entre unas y otros estaba muy marcada, y se veía con malos ojos que dos locas tuvieran un encuentro sexual entre ellas. Esa era la opinión de Ricardo Alessio Robles, “Clara Vidal”, amigo de Novo:

Enterado de las mías con [Enrique] Tovar Ávalos, [Alessio] las reprobó con energía, y tomó por su cuenta que concluyeran, para lo cual el mejor expediente le pareció entregarme a las caricias de verdaderos hombres, pues a su juicio, uno se salaba al acostarse con seres tan de su propia especie como la Perra Collie, que es el nombre que inmediata, y certeramente, asestó al Maestro.⁴²

De acuerdo con el parecer de Clara, Enrique Tovar, por su condición de homosexual, no era un hombre “verdadero”. Formaba parte, al igual que el propio Novo y ella misma, de la “fauna” mencionada a lo largo del texto. Después de todo, ellas eran animales de caza en busca de presas para conquistar. El hecho de que Salvador y Enrique sostuvieran relaciones sexuales era, por decir poco, un desperdicio de sus habilidades. No se podían dar el lujo de perder práctica, y, con ello, “salarse”. Por esto se hizo imperativo bautizar a Tovar bajo un nuevo nombre, la “Perra Collie”, el cual lo identifique dentro de la fauna homosexual de la ciudad. Solamente así dejarían de ocurrir incidentes similares. De lo anterior, se entiende que la división entre hombres “verdaderos”, y hombres afeminados y animalizados, estaba muy marcada. Al respecto de este tema, otro poeta y médico de la época, Elias Nandino, menciona:

Nunca tuve relaciones con afeminados, ¡nunca! Otra vez encontré en la calle a una criatura linda. Primero le invité una cerveza y después propuse que fuéramos a mi estudio para enseñarle unos libros y platicar más a gusto. Rápido llegamos a las caricias y ya que nos íbamos a acostar, mientras nos quitábamos la ropa se acercó a un espejo que había y dijo: —¿Verdad que tengo muy bonito cuerpo? Al oírlo pensé: “¡Ah caray, éste es de los otros!” —Acabo de recordar que tengo que atender un asunto pendiente, contesté. ¿Qué te parece si mejor bajamos, hablo para ver si no es necesaria mi presencia, merendamos y luego volvemos a subir? —Por mí ¡encantado! No te apures. Fuimos a un café de chinos de mucho ambiente que está cerca de la Escuela de Leyes, en el Centro. Lo senté, hice como que iba a hablar y al regresar le dije: Fíjate que tengo que ir urgentemente a ver un enfermo, pero toma, te dejo dinero para que cenes y aquí nos vemos pasado mañana, a esta hora. Salí como si fuera huyendo de la peste. Jamás me gustaron los afeminados ni fui capaz de acostarme con alguno.

⁴² Sa Ivador Novo, *La estatua de sal*, 151.

En cuanto veía algún dengue entre mis prospectos inmediatamente lo cortaba. Lo bonito es amar con hombres.⁴³

Es muy evidente que las opiniones de Nandino son misóginas, pues refieren al afeminamiento de su acompañante como una enfermedad indeseable; él mismo utiliza los términos “peste” y “dengue” para referirse a ello. Por desgracia, estas actitudes estaban, y siguen estando, muy normalizadas entre diversos grupos de homosexuales. Pero la razón para resaltar su testimonio no está allí. Nandino distingue, al igual que Clara Vidal, entre unos y “otros”. Acerca de su compañero afeminado señala: “¡Ah caray, éste es de los otros!”. En esta cita, también se percibe una aversión hacia las relaciones entre homosexuales, y se insiste en el uso de la palabra “hombres” en alusión al tipo de pareja, el cual sí es deseable. En este punto, cabe preguntarse: si estas “criaturas lindas” conquistadas por las locas no eran otros homosexuales, ¿quiénes eran? En el caso de Novo, él identifica a sus conquistas, y las de otras locas, a partir de sus ocupaciones. Se trataba de militares, bomberos, gendarmes y choferes; estos últimos, en particular, eran los que el poeta disfrutaba más. Novo caracteriza a estos hombres de la siguientes maneras:

Pero sobre todo, yo continuaba mis aventuras autónomas. Los choferes eran mi fogosa predilección: los de los camiones, que abordaba para entablar una conversación que terminaba por una cita para esa noche: o los de los coches de alquiler, en que me hacía conducir hasta alguna sombra propicia.

[...] Ya para marcharme, aturdido aún por las revelaciones de Pedro [Alvarado], le pregunté si también aquel militar que estaba con él en la esquina —y entonces él colmó sádicamente mi asombro al expresar que sí, que ese militar también, y que ya iría yo comprobando cómo los militares, particularmente, se inclinaban por acostarse con los hombres.

[...] Enrique [Jiménez] profesaba por Totó una admiración en la que escudaba su propia timidez para atreverse a lo que refería que Totó osaba: poseer toda una enorme clientela de cadetes, bomberos, gendarmes, con quienes organizaba solitarias orgías en su casa de Ernesto Pugibet, estratégicamente cerca del cuartel de bomberos y de la siempre provista plaza de la Ciudadela.⁴⁴

A partir de estos ejemplos, es posible aseverar que la clase social organiza y separa a las locas de sus conquistas. Como ya se mencionó, los homosexuales frecuentados por Novo eran en su mayoría músicos, poetas, académicos, juristas, médicos, funcionarios públicos, etc. En resumen, se trataba de personas con acceso a una cultura y educación elevados, quienes ejercían una labor intelectual. Por el contrario, los hombres objetos de su persecución realizaban oficios manuales, donde el cuerpo constituía la principal herramienta de trabajo. Militares, bomberos y gendarmes, realizaban todas actividades de este tipo, de modo que su

⁴³ Enrique Aguilar, *Ellas Nandino: Una vi da no/velada* (México: Grijalbo, 1986).

⁴⁴ Salvador Novo, *La estatua de sal*, 175, 141-142, 187.

físico seguramente era atlético y, por consiguiente, resultaba atractivo para las locas, las cuales buscaban hombres “de verdad”.

Trabajos como esos implican un despliegue de fuerza cuyo objetivo simbólico es conservar la paz social. Son, pues, oficios donde la masculinidad, entendida como autoridad, bajo el mote positivista de “orden y progreso”, se expresa en más de una manera, lo cual aumenta su atractivo. En lo que respecta a los choferes, si bien ellos no desarrollaban un trabajo tan extenuante como el de un bombero o un militar, igualmente se les consideraba servidores públicos, pues los servicios de transporte son importantísimos para el desarrollo adecuado de todas las actividades cotidianas de una sociedad. Del mismo modo, la relación tan estrecha que guardan con el automóvil, su herramienta de trabajo, les otorga, por asociación, atributos físicos, como velocidad y fuerza. Prueba de las cualidades viriles de las máquinas, se pueden encontrar en las vanguardias europeas y latinoamericanas de principios del siglo XX. En el futurismo, por ejemplo, está la “Canción del automóvil” de Filippo Tommaso Marinetti.

En casos como estos, me parece que opera una forma de fetichismo de clase, similar al fetichismo racial mencionado por Kobena Mercer con respecto a la obra fotográfica de Robert Mapplethorpe. Mercer parte de las reflexiones de Laura Mulvey sobre el fetichismo visual en el cine narrativo. Ella señala que el cine clásico de Hollywood presenta una mirada masculina, la cual coloca a las mujeres como objetos para ser vistos. Desde la perspectiva de Mulvey, los personajes femeninos en estos filmes no representan las experiencias históricas de las mujeres. Por el contrario, constituyen una proyección de los deseos masculinos al respecto de ellas.⁴⁵ Asimismo, este régimen de representación visual propone la mirada masculina como algo omnipresente pero carente de forma física, mientras que el cuerpo de las mujeres aparece siempre como parte de la puesta en escena.

Kobena toma el modelo de Mulvey para el caso de la obra de Mapplethorpe y sostiene que, en sus fotografías de hombres afroamericanos, la diferencia de género a partir de la cual se estructura la mirada masculina aparece desplazada, debido a que tanto el fotógrafo como sus modelos son hombres, hacia una diferencia racial. Aquí, “negro” y “blanco” ocupan los lugares de objeto y sujeto dentro de la dinámica de mirar y ser mirado. De este modo, la

⁴⁵ Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”, en *El arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación* (Madrid: Akal, 2001), 365-366.

mirada blanca erotiza, idealiza y sobrevalora, en lugar de los aspectos físicos que organizan la diferencia de género, los marcadores corporales donde se ubica de manera más evidente la diferencia racial. Esto es: la fetichización de la piel negra.⁴⁶

A mí parecer, lo mismo ocurre en la autobiografía de Novo. Las locas, caracterizadas en el texto como animales de caza, en busca de presas para conquistar, valoran la masculinidad de sus prospectos a partir del trabajo físico como marcador de clase social. La consigna es la siguiente: en la medida en que las conquistas realicen este tipo de trabajo extenuante, desarrollarán cuerpos atractivos y, por lo tanto, serán dignos del mote de “hombre” y no de “loca”. De igual manera, la propia naturaleza de esos oficios, en particular, de los gendarmes, bomberos y militares, los distingue como “hombres de acción” (asertivos, decididos, diligentes), lo cual se contrapone a la pasividad, vista como una cualidad femenina, del trabajo intelectual desarrollado por las locas.

Esta fetichización del trabajador manual por parte de sectores de clases elevadas no es un fenómeno exclusivo de la ciudad de México sino que, por el contrario, es posible ubicarla en diferentes regiones del mundo durante la época. Valgan por ejemplo los primeros dibujos del artista Touko Laaksonen, conocido como Tom of Finland, los cuales se elaboraron en Europa entre la segunda mitad de la década de los 40 y la primera de los 50. En uno de ellos, el cual Micha Ramakers utiliza como infografía en el libro sobre Tom: *The Art of Pleasure*, aparecen dos hombres bailando con sus cuerpos pegados uno al otro. El hombre de la izquierda viste un traje de marinero de color oscuro, perfectamente planchado. Es musculoso (tiene una espalda ancha y nalgas prominentes), de cejas pobladas y quijada definida. Mira a su acompañante con los ojos entrecerrados mientras lo toma de la cintura. El otro hombre viste una chaqueta deportiva, un corbatín y pantalones ajustados de color claro. A diferencia del marinero, cuyo cabello está cubierto por un sombrero, este hombre lleva el suyo arreglado de manera minuciosa, con los costados peinados hacia atrás y la parte de arriba enrulada. Es más esbelto que su acompañante, y lo mira con una expresión suave y amorosa mientras lo toma del hombro. A esta etapa de la obra de Tom, Ramakers la denomina “*the queen and trade years*” (véase la Ilustración 7).

⁴⁶ Kobena Mercer, "Skin Head Sex Thing: Racial Difference and the Homoerotic Imaginary", *New Formations*, 16 (1992): 4-5.

Tanto *queen* como *trade* son términos que pertenecen a la jerga homosexual angloparlante. El primero designa a un hombre muy amanerado y, usualmente, afeminado;⁴⁷ el segundo, a un hombre que sostiene relaciones sexuales con otros hombres, pero a quien no “se le notan” sus inclinaciones, pues se comporta de manera masculina.⁴⁸ En el dibujo de Tom of Finland recién descrito, no hace falta abundar demasiado en quién es la *queen* y quién el *trade*. El hombre delgado, de pantalones ajustados y con el cabello peinado es la *queen*, y el marinero musculoso es el *trade*. La semejanza entre *queen* y “loca”, así como entre *trade* y las diversas conquistas mencionadas por Novo en su libro, no es coincidencia. En ambos casos, a los hombres afeminados se les asocia con las clases cultas, mientras que a los masculinos, con oficios manuales relacionados con el orden social, como los marineros. Esto puede explicarse mejor si se compara el dibujo de Tom of Finland con imágenes mexicanas del período. Sirvan como ejemplos el *Retrato de Salvador Novo*, de Manuel Rodríguez Lozano (véase la Ilustración 8), y *Los paranoicos, los espirotufláuticos, los megalómanos*, de Antonio Ruiz “El Corcito” (véase la Ilustración 9).

En el caso de los cuadros mexicanos, en ambos aparecen personajes de la escena cultural de la capital, quienes eran conocidos por ser homosexuales. El retrato de Manuel Rodríguez Lozano (amigo de Novo y también homosexual) muestra la figura del escritor con la intención de señalar, más que sus rasgos físicos, ciertos aspectos de su personalidad y algunos de sus hábitos. En el cuadro, Novo aparece vestido con una bata azul en el interior de un vehículo; en este punto, cabe recordar su predilección por los choferes. Al fondo de la imagen, se observa el edificio de correos, ubicado en la esquina de Tacuba y San Juan del Letrán, actualmente, Eje Central. Este sitio era conocido en la época como un lugar de encuentros homoeróticos. La apariencia y actitud de Novo (la bata azul rey, sus uñas bien cortadas, los labios apretados y de color rojo, y la mirada cómplice con el espectador) indican que ha llegado a ese lugar con la intención de conseguir una nueva conquista.⁴⁹

En *Los paranoicos...*, “El Corcito” se burla de los amaneramientos y la forma de vestir de algunos de los miembros del grupo de los Contemporáneos. Los seis personajes que

⁴⁷ “Queen”, *Urban Dictionary*, <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Queen>.

⁴⁸ “Trade”, *Urban Dictionary*, <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Trade>.

⁴⁹ Juan Solís. “Platicame una obra. Manuel R. Lozano. ‘Retrato de Salvador Novo’, 1924”, canal de Youtube del Museo Nacional de Arte. Publicado el 7 de octubre de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=njN73EXmv0A>.

aparecen en él (en orden, de izquierda a derecha: María Asúnsolo, Agustín Lazo, Salvador Novo, Roberto Montenegro, Xavier Villaurrutia y Lupe Marín) caminan por la calle frente a un palacio municipal. En el frontispicio de la edificación se encuentran la fechas: “1810-1941”, esta última, en referencia clara al “baile de los 41”.⁵⁰ Cada uno de los hombres visten corbatas de distintos colores brillantes y todos, sin excepción, llevan en el bolsillo del pecho un pañuelo de color lila, pues “lilo” era un apodo despectivo que se asignaba a los homosexuales durante la primera mitad del siglo XX.⁵¹ Estos personajes masculinos se muestran patizambos y de brazos sinuosos, como serpientes. Sus cuerpos torcidos señalan de manera humorística el afeminamiento de cada uno de ellos.

Las dos imágenes asocian el rebuscamiento en el vestir y actuar de los personajes, con elementos pertenecientes a una clase privilegiada. En el retrato de Novo, la propia ubicación de la imagen, en el interior de un coche, y no en la banqueta, señala que el cronista contaba con los medios económicos suficientes para hacerse llevar por un chofer al lugar donde se acordaban los encuentros homoeróticos. Lo mismo sugiere su bata, la cual es de un color azul lleno de matices y está ceñida a la cintura por un cordón con detalles dorados. Finalmente, los labios rojos y las cejas perfectamente delineadas, indican la facilidad con la cual Novo podía adquirir productos cosméticos, que estarían fuera del presupuesto de alguien con ingresos limitados.

Del mismo modo, los trajes impecables de los Contemporáneos en la pieza de “El Corcito”, sus corbatas coloridas y sus pañuelos lilas, sugieren cierto poder adquisitivo, el cual les permite ser vanidosos. Los movimientos sinuosos, a su vez, apuntan hacia una afectación corporal, propia de personas con el tiempo suficiente para probar formas estilizadas de comportarse. Todo esto corresponde con la representación de la *queen* en el dibujo de Tom of Finland. La chaqueta deportiva, el corbatín y sus rizos, son todos marcadores físicos de

⁵⁰ El “baile de los 41 maricones”, fue una fiesta privada que sucedió el 17 de noviembre de 1901, en la calle de la Paz, en la ciudad de México. En ella, la mitad de los hombres, vestidos de mujeres, bailó con la otra mitad, vestida de caballeros. La policía arrestó a los participantes y, por decisión del gobernador del Distrito Federal, se les envió primero a barrer las calles vestidos de mujer, y luego a trabajar en ranchos a Yucatán para el ejército nacional. Se dice que los participantes eran 42, pero que uno de ellos, Ignacio de la Torre, por ser el yerno del presidente de México, Porfirio Díaz, pudo escapar al castigo. Antoine Rodríguez, “El miedo a lo femenino: Estereotipos acerca del homosexual en los discursos institucionales mexicanos, finales del siglo XIX, principios del XX”, *Amerika*, 4 (2011) <http://journals.openedition.org/amerika/1946>.

⁵¹ Acerca del significado de la palabra “lilo”, Juan Jacobo Hernández señala: “Viéndolo bien, *lilo* es una palabra más bien exótica e inofensiva. El rosa pálido para las niñas, el azul tierno para los machitos. ¿Y para los “intermedios”?... pues el color intermedio: el lila. ¡Ah! pero, si son “hombrecitos”... entonces *lilo*”. Juan Jacobo Hernández, “Locabulario”, *Nuestro Cuerpo. Información Homosexual*, nos. 2-3 (1980): 7.

clase social, pues indican que para ella es sencillo procurarse ropas elegantes, y, sin ningún problema, dedicar parte de sus tardes a enrular su cabello. Asimismo, las frases cortas, insertadas por Ramakers para explicar determinados aspectos del dibujo, subrayan su estatus como trabajadora de escritorio con un horario definido, pues la *queen* trabaja en una oficina, y puede destinar su tiempo a determinadas actividades de ocio, como el vals finlandés.

El *trade*, por el contrario, ostenta una imagen de clase trabajadora, la cual va más allá del uniforme de marinero. La espalda musculosa y las nalgas prominentes son producto del gran esfuerzo físico requerido para realizar su trabajo, mientras que las cejas pobladas indican poco interés por estilizar su cuerpo, lo cual es un rasgo de las clases cultas. Al respecto de estos hombres, el propio Tom of Finland señala la importancia de la diferencia de clase como fuente de placer al momento de un encuentro:

El tipo de hombre que me excitaba sexualmente fue siempre muy diferente de mí –quizá eso tenía algo que ver con *por qué* me excitaban, no lo sé. De cualquier manera, mi verga se paraba por el tipo de hombre que es mecánico o marinero.⁵²

Aquí, del mismo modo que en las anécdotas de Clara Vidal y de Elías Nandino, se hace hincapié en la distinción entre unos y “otros”. Los “otros” indeseables, nuevamente, son los semejantes a Tom, y quienes sí lo excitan son atractivos, precisamente, por su habilidad en labores manuales donde se utiliza el cuerpo como herramienta de trabajo. Por desgracia, no existen imágenes mexicanas, en las cuales se represente de manera visual a las conquistas de Novo y las demás locas. Pero, con base en las similitudes señaladas hasta ahora entre el dibujo de Tom of Finland y el contexto de la ciudad de México, es posible imaginarse que se vieran como el *trade*. De haber sido así, los hombres de Novo también hubieran sido musculosos y sencillos, no muy preocupados por su apariencia física.

Tanto en el caso de Novo como en el de Tom of Finland, queda de manifiesto la importancia de una distinción binaria entre homosexuales afeminados de clases cultas, y hombres masculinos de clase trabajadora. Considero que esta división es una respuesta frente a sociedades donde la homosexualidad se consideraba un crimen y, por lo tanto, era perseguida y penada. En este entorno, la discreción en el trato era indispensable y se debía recurrir a otros modos de comunicación para propiciar un encuentro. Con respecto a las locas,

⁵² “The kind who turned me on sexually was always very different from me -maybe that has something to do with *why* they turn me on, I don’t know. Anyway, my cock stand up for the kind of guy who is usually a mechanic or a sailor”. Traducción mía de la cita original. Tom of Finland, citado en F. Valentine Hooven, *Tom of Finland: His Life and Times*. (Nueva York, NY: St. Martin’s Press, 1993), 58.

ellas exageraron el refinamiento de modos, la extravagancia en el vestir y la atención en el cuidado personal (elementos ya asociados con las clases cultas) para hacerse visibles como homosexuales dentro de sus círculos de convivencia, sin tener que decirlo abiertamente. Esto tenía una finalidad doble. Por un lado, les permitió reconocerse entre ellas y elaborar redes de apoyo y de convivencia, y, por el otro, las hizo reconocibles ante otros grupos, los cuales podrían estar interesados en relacionarse con ellas.

Todo esto, sin embargo, no exime a las locas de cierta misoginia internalizada, debido a su predilección por hombres masculinos. Ellas consideraban que su propia feminidad requería forzosamente de un complemento varonil, y veían con malos ojos las relaciones entre hombres afeminados. Su visión sobre la clase baja, entendida como fuente de cuerpos atractivos, también es problemática, pues estetiza y sexualiza el producto de condiciones laborales desiguales. Efectivamente, el cuerpo atlético de los bomberos y militares es el reflejo de una actividad física extenuante. El desempeño de esta labor se inserta en mecanismos complejos de distribución del trabajo, de tal manera que el hecho de que su esfuerzo cubra la necesidad social de seguridad pública, permite a las clases acomodadas desempeñar actividades administrativas o intelectuales. De este modo, fetichizar el cuerpo de los hombres de clase baja, sobre todo, cuando se pertenece a una clase diferente, es, de cierta manera, una forma de exaltar el *status quo* de desigualdad y opresión. En los siguientes apartados exploraré esto con mayor detenimiento.

EL QUE EMPUJA LA MIERDA: MAYATES Y CHICHIFOS

Existen varias similitudes semánticas entre los conceptos de “mayate”, “chichifo” y “chacal”. Incluso, algunos consideran que, en términos generales, pueden utilizarse como sinónimos. De acuerdo con esto, las tres expresiones se usarían para referir al hombre, quine juega un papel activo o penetrador en el acto sexual homoerótico, y el cual se caracteriza por negarse a expresar atracción hacia su pareja.⁵³ Por lo que concierne a las especificidades entre cada una de estas palabras, las desarrollaré a continuación, empezando por las diferencias entre el mayate con respecto a los otros dos.

⁵³ Annick Prieur, *La casa de la Mema. Travestis, locas y machos*, trad. Julia Constantino e Irene Artigas (México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, 2008), 189.

Según Héctor Domínguez Ruvalcaba, “mayate” proviene de la palabra náhuatl *mayatl*, la cual significa “el que empuja la mierda”.⁵⁴ El término refiere a un escarabajo de color verde brillante, cuya larva crece en el estiércol. Esto, en palabras del autor: “es una alusión a la ropa colorida del proletario, así como una metonimia de las heces para describir su sexualidad”.⁵⁵ Por su parte, Joseph Carrier añade que el mayate es: “un macho joven heterosexual penetrador quien tiene contactos anales y casuales con hombres afeminados receptivos de cualquier edad”.⁵⁶ Finalmente, Guillermo Núñez Noriega precisa que al mayate no se le considera “joto” o ningún otro término que denote homosexualidad.⁵⁷ A partir de todo esto, es posible concluir que, además de ser el participante activo de la relación sexual, y de expresar poco interés por su pareja, el mayate es proletario o pertenece a la clase trabajadora, tiene contactos sexuales con hombres afeminados, también llamados “jotos”, y a él jamás se le juzga como homosexual.

A propósito de las relaciones entre jotos y mayates, otros autores, como Juan Carlos Bautista, abordan este tema con detenimiento (véase la Ilustración 10). Para él, ambos comparten cierta complicidad por pertenecer a la misma clase social. Así lo señala el autor:

Pero, la verdad sea dicha, los homosexuales de las clases populares (lilos, jotos, locas, larailos) no necesitan pasar por “gays” -esa especie clasemediera- para divertirse de lo lindo.

Las cantinas de las zonas industriales y de los barrios marginados se llenan cada noche de la más diversa clientela, que incluye, sin muchos traumas, a los homosexuales. Muy lejos de los guettos [...] estas locas pobres no buscan sitios para estar con sus similares sino con sus iguales. Recuerdo la sonrisa burlona de Ambar, un joto que triunfaba en los antros de El Molinito, barrio fregado entre los fregados al noreste de la ciudad, cuando le propuse ir a un bar gay: “¿Para ir a ver puras locas? Gracias, querida, pero yo prefiero a los h-o-m-b-r-e-s”. Y ya se sabe: estos hombres son mayates, están casados, o tienen su noviecita santa que presta o presta a medias, pero ya en la cantina o en los tibiris ven a los jotos con apenas disimulado deseo de cábula, les invitan o se dejan invitar una cerveza y acceden, entre desmadrosos y halagados a sus proposiciones. Cuál es el problema, ya lo dicen los dichos: si es hoyo, aunque sea de pollo; ¿es agujero? pus aunque sea de caballero, que al cabo en la guerra cualquier hoyo es trinchera, y métala por acá joven, que es la hora del disimulo. ¡Ah, la sabiduría popular...!⁵⁸

Bautista retoma las categorías mencionadas por Novo acerca de las relaciones entre locas y hombres, aunque con cambios significativos. En esta ocasión, “loca” (que, en el texto de

⁵⁴ Juan Carlos Bautista, “México: País de mayates”, *Del Otro Lado*, nos. 2-3 (1990): 62.

⁵⁵ Héctor Domínguez Ruvalcaba, *De la sensualidad a la violencia de género. La modernidad y la nación en las representaciones de la masculinidad en el México contemporáneo*, trad. Rosina Conde (México: CIESAS, 2013), 129.

⁵⁶ Joseph Carrier, *Intimacy and Homosexuality among Mexican Men* (Nueva York, NY: Columbia University Press, 2001), 14.

⁵⁷ Guillermo Núñez Noriega, “Reconociendo los placeres”, 27.

⁵⁸ Juan Carlos Bautista, “México: País de mayates”, 62.

Novo, señala a los homosexuales de las clases cultas) desciende de categoría y se suma al resto de los términos (“lilos”, “jotos” y “larailos”), los cuales enumera el escritor para designar a los homosexuales de las clases populares. En lugar de “loca”, Bautista utiliza la palabra “gay”, y con ella se refiere, en específico, a los homosexuales de clase media. La distinción, sin embargo, no queda completamente clara, puesto que más adelante Ambar califica a la clientela de los bares gay como “puras locas”. Incluso, el propio Bautista utiliza la expresión “locas pobres” cuando, si “loca” ya tuviera por sí misma el sentido de pobreza, no sería necesario repetirla.

En cualquier caso, queda claro que “joto” es el mote predilecto del escritor para aludir a los homosexuales habitantes de los barrios marginados. Son ellos a quienes los mayates ven en las cantinas y los “tíbiris”, ubicados en la periferia pobre de la ciudad, y a quienes seducen o por quienes se dejan seducir. Por su parte, los mayates quedan identificados plenamente con la clase baja y, con base en la aseveración de Ambar de que en los bares gay solamente hay “puras locas”, también se insinúa que no se les puede encontrar en otros contextos sociales. Aquí es cuando aparece la complicidad entre los jotos y los mayates. A diferencia de los gays, quienes acuden a los bares para estar con sus “similares”, los jotos encuentran en los mayates a sus “iguales”. Con esto, Bautista propone que la condición de clase hermana más a las personas que las preferencias sexuales, pues las diferencias sociales pueden hacer mella entre los miembros de la misma comunidad.

Por último, esta cita introduce una característica de los mayates no consignada por los demás autores. Bautista presenta la cábula y el desmadre como el ámbito idóneo donde se pueden desarrollar las relaciones entre ellos y los jotos. Se trata de un contexto donde se pierde la medida y el respeto (“en la guerra cualquier hoyo es trinchera”), y donde abundan las bromas y las trampas (“es la hora del disimulo”). A partir de esta aseveración, podría explicarse la definición de “mayate” planteada por Patricio Villalba. De acuerdo con él, se trata de un tipo de prostituto que no se reconoce como tal, y se jacta de su masculinidad y heterosexualidad como estrategia para atraer a sus clientes homosexuales. El mayate, entonces, sería un vividor, “quien intercambia favores sexuales o compañía a cambio de dinero, cerveza, etcétera”.⁵⁹ Cobrar el sexo en especie, y no únicamente con dinero, remite

⁵⁹ Patricio Villalba, “Él y él: la convivencia y los sentimientos en la prostitución masculina en la ciudad de México”, *Trayectorias*, 14, no. 33-34 (2011): 116.

nuevamente a la cábula (la cual, en el relato de Bautista, mueve a los mayates a dejarse invitar una bebida) y distingue al mayate del chichifo, también dedicado al trabajo sexual. Más adelante, exploraré las diferencias entre ambos términos.

Con respecto a las características socio-económicas de los mayates, el mismo Villalba presenta información detallada al respecto. Según el autor:

En el caso de México, los mayates, en gran parte, si no la mayoría, son jóvenes indígenas migrantes oriundos de diversos estados de la República, principalmente de los estados centrales como el Estado de México, Guerrero, Hidalgo, Oaxaca, Puebla y Veracruz, con un nivel socioeconómico y educativo bajos, cuyas edades oscilan entre los 14 y 24 años. Muchos de estos jóvenes indígenas llegaron en solitario a la capital, sin redes sociales en que apoyarse para encontrar trabajo y un sitio donde hospedarse.⁶⁰

Estos datos concuerdan con el desarrollo de la ciudad de México en las décadas posteriores a las referidas por Novo en su autobiografía. A partir de los años 30, la ciudad experimentó un crecimiento considerable debido al auge del sector industrial. En consecuencia, comenzó un flujo continuo de inmigración a la ciudad, el cual se mantuvo en ascenso hasta la década de los 80.⁶¹ Del total de migrantes, la mayoría provino, precisamente, de los estados de México, Puebla, Tlaxcala, Hidalgo, Morelos y, en las décadas más recientes, de Oaxaca y Veracruz. Además:

[De] su concentración en edades jóvenes [...] y su carácter predominantemente rural. El 62.2% de los migrantes llegaron a la ciudad de México en edades que oscilan entre los 10 y los 29 años y comparada con las otras ciudades de la encuesta, la de México presenta los índices más altos de ruralidad los cuales, además, se acentúan entre los migrantes que provienen de distancias cortas (de 0 a 399 kilómetros) [...]. Asociado a ello, los niveles de escolaridad de esta población son bajos en relación con los de la población nativa. Todas estas características favorecen la inserción del migrante rural en trabajos de baja calificación.⁶²

Reproduje textualmente esta cita para comprobar lo similar de los datos con respecto a los proporcionados por Villalba, de modo que me parece razonable aplicarla también para caracterizar a los mayates. Ellos no se diferencian mucho de los hombres masculinos descritos por Novo, en la medida en que también se ubican en una situación precaria, la cual los obliga a utilizar su cuerpo como herramienta de trabajo. Por lo tanto, desempeñan los mismos oficios mencionados en *La estatua de sal* (bomberos, militares, chóferes), aunque se podrían incluir algunos más, como albañiles o recolectores de basura. El aporte principal de estos datos, el cual definitivamente singulariza a los mayates con respecto a las “conquistas”

⁶⁰ Patricio Villalba, “Él y él”...: 117.

⁶¹ María Negrete Salas, “La migración a la ciudad de México: un proceso multifacético”, *Estudios demográficos y urbanos*, 5, no. 3 (1990): 641.

⁶² María Negrete Salas, “La migración...”: 643, 647.

de los 40 y 50, es que se trata de migrantes jóvenes, provenientes de contextos rurales o indígenas, y quienes carecen de una educación formal. Esto le agrega matices de tonalidad de piel, lugar de origen y pertenencia étnica a las relaciones, de por sí ya complejas, por la diferencia de clases sociales, entre gays, jotos y mayates.

Al respecto del chichifo, este comparte los mismos atributos que el mayate pero, a diferencia del primero, el chichifo se caracteriza, primordialmente, por ejercer el trabajo sexual a cambio de dinero o favores.⁶³ El *modus operandi* del chichifo difiere del mayate porque, aunque ambos pueden considerarse “vividores” (de acuerdo con la definición de “mayate” de Villalba), los chichifos buscan establecer una relación más o menos duradera con sus clientes. A cambio de los regalos, efectivo o, incluso, vivienda que recibe de estos, el chichifo les otorga cierta exclusividad sexual. y la ilusión de una relación amorosa.⁶⁴ Además, existen algunas discrepancias acerca del rol desempeñado por el chichifo durante el acto sexual. Algunos autores señalan que únicamente ejerce el papel activo.⁶⁵ En cambio, otros refieren que, en ocasiones, el chichifo puede adoptar el rol pasivo, lo cual lo diferencia de otros prostitutos, cuya clientela son homosexuales.⁶⁶

La mera aparición del término “chichifo” en el léxico del centro de México apunta a la existencia de un mercado de homosexuales, los cuales desean la compañía de hombres masculinos y quienes tienen la capacidad económica para proveerse de ella. En este punto, puede ser útil la distinción entre gays y jotos planteada por Bautista, pues este mercado estaría compuesto únicamente por gays. En el extremo contrario, los datos acerca de los flujos migratorios hacia la ciudad de México indican la llegada constante de hombres jóvenes de origen rural, con poca educación formal y destinados a desempeñar oficios físicamente demandantes. Si a esto se le suma la tradición de relaciones erótico-afectivas entre homosexuales cultos y afeminados, y hombres masculinos de clase baja (la cual se remonta, al menos, a la época de los Contemporáneos), tenemos las condiciones justas para una tormenta perfecta. Entre la necesidad económica de unos, y el deseo por una masculinidad

⁶³ Héctor Domínguez Ruvalcaba, *De la sensualidad a la violencia de género...*, 128.

⁶⁴ Rosío Córdova Plaza, “‘Mayates,’ ‘chichifos’ y ‘chacales’: Trabajo sexual masculino en la ciudad de Xalapa, Veracruz”, en *Caminos inciertos de las masculinidades*, comp. Marinella Miano Borruso (México: CONACULTA-INAH, 2003), 149.

⁶⁵ Michael Schuessler, “Vestidas, locas, mayates y machos: Historia y homosexualidad en el cine”, en *México se escribe con J: Una historia de la cultura gay* (México: Planeta, 2010). 153.

⁶⁶ Matthew Gutmann, *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City* (Berkeley, CA: University of California Press, 1996), 128.

“verdadera” de otros, aparece un campo fértil para el desarrollo de un imaginario entorno a nuevos hombres masculinos de clase baja. Desde mi punto de vista, este es el contexto particular en que surge la palabra “chacal”.

Pero, antes de entrar de lleno a la definición de este término, y a propósito de imaginarios compartidos, señalaré una cosa más con respecto al mayate y al chichifo. Con base en varias de las fuentes recabadas, pude comprobar que estos dos conceptos, así como el de “chacal”, no se utilizan únicamente en la ciudad de México, sino también en el estado de Veracruz y en las ciudades de Guadalajara y Monterrey.⁶⁷ Esto puede deberse a las dinámicas migratorias acaecidas en el centro de México durante las últimas décadas. Como ya mencioné, a partir de la década de los 30 y hasta finales de los 80, se dio una gran oleada de migrantes, muchos de ellos veracruzanos, hacia la ciudad de México. Es posible que “mayate”, “chichifo” o “chacal” surgieran en ese estado (una prueba circunstancial de esto, podría ser la localidad veracruzana de Chacaltianguis, la cual existe desde el siglo XVII), y que los términos llegaran a la ciudad por medio de los migrantes. Del mismo modo, tras la crisis económica de la década de los 80 y el terremoto del 85,⁶⁸ la emigración de los habitantes de la ciudad hacia otras zonas metropolitanas, como Monterrey y Guadalajara, pudo diseminar estos vocablos hacia allá.

RAZA DE BRONCE CLANG! CLANG!: CHACALES

De acuerdo con Domínguez Ruvalcaba, la palabra “chacal” viene del náhuatl *chacal*, la cual: “se refiere a una especie de camarón con forma de escorpión; su feroz apariencia y su comestibilidad connotan una sensualidad salvaje”. Este término se usa para nombrar a individuos incultos, provenientes de zonas rurales o marginadas, que recurren a prácticas sexuales homoeróticas.⁶⁹ Los chacaless, vistos por algunos como prostitutas, se distinguen por ser muy musculosos, por ostentar una actitud agresiva y ruda y, como ya se mencionó, por su procedencia de colonias populares.⁷⁰ Algunos chacaless pertenecen al ejército; por ejemplo,

⁶⁷ Véase: Álvaro López López, Oswaldo Gallegos Jiménez y Gino Jafet Quintero Venegas, “Cuerpos de hombres en venta en ámbitos turísticos de la ciudad de México: Una perspectiva espacial”. *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 24 (2015): 821, y, Rogelio Marcial, “Identidad y representaciones del cuerpo en jóvenes gays de Guadalajara”. *La ventana*, no. 29 (2009): 27.

⁶⁸ Enrique Pérez Campuzano y Clemencia Santos Cerquera, “Tendencias recientes de la migración interna en México”, *Papeles de población*, 19, no. 76 (2013): 75,81.

⁶⁹ Héctor Domínguez Ruvalcaba, *De la sensualidad a la violencia de género...*, 128-129.

⁷⁰ Patricio Villalba, “Él y él”...: 117

están los chacales asignados al Campo Militar 1-A, de la ciudad de México, donde, de acuerdo con Marco Lara Klahr:

[D]ecenas de militares encuentran pareja ocasional del mismo sexo; [...] aguardando ellos mismos a clientes que llegan en automóviles y se los llevan al hotel por unos pesos[...]. En el mundillo del comercio homosexual existen dos tipologías para los cotizados miembros de las fuerzas de seguridad y, en específico, los militares. Un chacal es alguien moreno, fornido, de bigote y rudo; “un bruto”[...]. Aunque es frecuente que no resulte tan macho ni tan rudo; es decir [...] que lleve adentro “una loca furiosa”, en cuyo caso se le llama chacalón.⁷¹

Basta con estas fuentes para percatarse cuál es la especificidad semántica del término “chacal”. Se trata de una hipérbole de las características del mayate. Si este se jacta de su virilidad, el chacal la muestra de forma física, a partir de su musculatura; si el mayate afirma su heterosexualidad, el chacal la evidencia con su actitud agresiva y feroz; si el mayate tiene un nivel de escolaridad bajo, el chacal es directamente bruto. Cabe resaltar aquí el uso de las palabras “feroz” y “bruto” en las dos citas anteriores. Pareciera que el chacal es más animal que humano y, por lo tanto, su sensualidad no puede ser más que “salvaje”, como señala Ruvalcaba. A diferencia del mayate, a quien posiblemente no se le pueda reconocer a primera vista (sino hasta convivir con él en el “desmadre”), al chacal se le identifica de inmediato a través de marcas corporales y acciones específicas. Los músculos, el vello facial, la rudeza y la agresividad se cultivan como estrategia para llamar la atención, del mismo modo que el pavorreal macho extiende las plumas de su cola. Todo esto tiene bastante de teatral y estilizado, lo cual se comprueba al final de la cita de Lara Klahr, donde se deja entender que todo este espectáculo es, en algunos casos, precisamente eso: una máscara, detrás de la cual se esconde una “loca furiosa”.

Al contrario de estas definiciones, Rodolfo Morales menciona que la masculinidad del chacal le viene de manera natural. De acuerdo con él:

[...E]l chacal puede definirse como aquel hombre con características netamente masculinas, sin llegar a la preocupación excesiva por el modelito en la sobrecarga de masculinidad como en el caso de los *leather*. Es decir, una actitud de masculinidad, que en el caso de los chacales del Distrito Federal, es natural en la gran mayoría de los casos.⁷²

Este carácter ambivalente con respecto a la masculinidad del chacal, al mismo tiempo, teatral y natural, corresponde a un aspecto del estereotipo colonial, tal como lo describe Homi Bhabha. Para él, el estereotipo es un modo paradójico de representación; una forma de

⁷¹ Marco Lara Klahr, “Placeres marciales”, *Proceso*, no. 1499 (2005), <http://www.proceso.com.mx/195051/placeres-marciales>

⁷² Rodolfo N. Morales S., “Chacales: Príncipes de la fauna urbana”, *Del Otro Lado*, no. 1 (1990): 59.

conocimiento e identificación, la cual vacila entre lo que siempre está “en su lugar” y algo que debe repetirse ansiosamente: “como si la esencial duplicidad del asiático y la bestial licencia sexual del africano que no necesitan pruebas, nunca pudieran ser probadas en el discurso”.⁷³ En el caso de los chacales, aquello que siempre “está en su lugar” es, precisamente, su masculinidad. Esta, a diferencia de los *leather* (quienes, en la opinión de Morales, muestran una preocupación excesiva por mostrarse masculinos, la cual los lleva al terreno de la exageración), es evidente y no requiere de ningún esfuerzo para ser probada. Sin embargo, como lo muestran las primeras definiciones, los chacales se desviven desplegando todo tipo de estrategias para aparentar esta masculinidad supuestamente natural. El propio Morales ahonda en este tipo tácticas cuando se refiere a la vestimenta usada por los chacales:

Un punto importante es el que se refiere a la ropa: predomina el gusto por los jeans, camisas sport, playeras, camisetas, en combinaciones de algodón y poliéster. Los colores tienden a ser oscuros, jamás tonos pastel ni blancos. Es notable la ausencia de calcetines blancos, tan de moda en su contraparte gay y, por supuesto, la ausencia de joyería y aromas sofisticados de lociones. Sin embargo, la ropa viene hacer únicamente una cubierta, pues entre los chacales hay la tendencia a mostrar el cuerpo, sea con ropa muy ceñida, camisas abiertas y camisetas ombligueras, todo esto bajo la premisa de que el cuerpo de hombre es bello y como tal hay que mostrarlo.⁷⁴

La masculinidad “natural” de los chacales surge, una vez más, en contraposición a lo gay. Frente a los calcetines blancos, la joyería, y los aromas sofisticados de las lociones usadas por los gays (todos estos elementos que, además de indicar una clase social acomodada, se utilizan para llamar la atención de los demás), se oponen los colores oscuros, las fibras comunes y las prendas cotidianas de la vestimenta de los chacales. Existe una voluntad por presentar al chacal como un individuo sencillo, lo cual apoya el argumento de lo natural de aquello que siempre está “en su lugar”, en palabras de Bhabha (véase la Ilustración 11). Sin embargo, la masculinidad excesiva, como rasgo definitorio del término “chacal”, debe mostrarse de manera abierta (debe repetirse ansiosamente para confirmar lo que, se supone, no necesita pruebas). Así, la ropa sencilla se usa de tal modo que permita ver el cuerpo atlético de los chacales (véase la Ilustración 12). Ambas cosas, (las prendas simples, los cuales denotan naturalidad, y el cuerpo musculoso que proyecta masculinidad) funcionan, a su vez, como marcadores de clase social baja frente a la sofisticación de los gays.

⁷³ Homi Bhabha. *El lugar de la cultura*. (Buenos Aires: Manantial, 2002) 91.

⁷⁴ Rodolfo N. Morales S., “Chacales...” 59.

Además de estas características, otras definiciones de “chacal” introducen nuevos elementos, lo cuales tienen connotaciones raciales y étnicas. Entre ellas, se encuentra la crónica “La noche popular: paseos, riesgos, júbilos, necesidades orgánicas, tensiones, especies antiguas y recientes, descargas anímicas en forma de coreografías”, de Carlos Monsiváis. Se trata de un recuento, a manera de taxonomía, de los personajes y las actividades que ofrecía la vida nocturna de la ciudad de México al inicio de la década de los 90. Sobre todo, el escritor se centra en el extinto antro El Catorce, ubicado en el centro de la ciudad, en cuyo interior desfilaron las “especies” (llamadas así, quizá, en referencia a la “fauna” de Novo), las cuales Monsiváis califica de nuevas o viejas, según su criterio. Entre ellas, se encontraban los espectáculos de sexo en vivo y de *table dance*, strippers, travestis, güigüis y, por supuesto, chacales. Acerca de ellos, el cronista menciona:

Desde el ingreso al antro, la palabra no deja de oírse: “¡Viste aquel chacal? ¡Qué chacalazo! ¿Y qué es un chacal y de dónde proviene la comparación zoológica? En la jerga de los entendidos, el chacal es el joven proletario de aspecto indígena o recién mestizo, ya descrito históricamente como Raza de Bronce, rebautizado por la onomatopeya del sarcasmo: Raza de Bronce Clang! Clang! Si se quiere un resumen, el chacal es la sensualidad proletaria, el gesto que los expertos en complacencias no descifran, el cuerpo que proviene del gimnasio de la vida, del trabajo duro, de las polvaredas del fútbol amateur (o llanero), de las caminatas exhaustivas, del correr por horas entonando gritos bélicos, del avanzar a rastras en la lluvia para sorprender al enemigo que algún día se apersonará. Y es la friega cotidiana y no el afán estético lo que decide la esbeltez.⁷⁵

Aquí se reiteran algunas características del chacal, las cuales ya se mencionaron antes, como su pertenencia a una clase proletaria, y la mención explícita de que su cuerpo atlético es producto del trabajo duro, implícito en la realización de sus actividades cotidianas (del “gimnasio de la vida”, como menciona el autor). La información nueva es la referente al origen étnico y la tonalidad de piel del chacal. Del mismo modo que con los mayates en el caso de la definición de Villalba, esta crónica hace referencia al origen indígena de los chacales. En particular, Monsiváis alude al imaginario nacional de la “La raza de bronce”. Este se inicia con el poema homónimo de Amado Nervo, el cual se declamó por primera vez el 19 de julio de 1902 en la Cámara de Diputados, y que fue escrito en honor a Benito Juárez. A continuación, presento la primera estrofa:

Señor, deja que diga la gloria de tu raza,
la gloria de los hombres de bronce, cuya maza
melló de tantos yelmos y escudos la osadía:
¡oh caballeros tigres!, ¡oh caballeros leones!,
¡oh caballeros águilas!, os traigo mis canciones;

⁷⁵ Carlos Monsiváis, “La noche popular...”: 60.

!oh enorme raza muerta!, te traigo mi elegía.⁷⁶

Al denominarlos “raza de bronce”, Monsiváis inserta a los chacales en este linaje de valientes guerreros aztecas, quienes lograron minar la resolución de los conquistadores españoles (mellaron la osadía de tantos yelmos y escudos), únicamente con armas de palo. Esto concuerda con las definiciones anteriores, pues el poema sugiere que los guerreros debieron ser particularmente feroces y agresivos (como los chacales) para intimidar a los españoles. Por otro lado, que ellos hayan perecido en batalla (que sean una “enorme raza muerta” para quienes se les compone una elegía), señala que la presencia de sus descendientes en la actualidad es una rareza. De este modo, referirse a alguien como “raza de bronce” implica que la tonalidad metálica de su piel conjura la imagen de un grupo selecto de hombres, valerosos e implacables. En este sentido, cuando le añade la onomatopeya “Clang! Clang!” al mote de “raza de bronce”, Monsiváis juega, tanto con esta dureza de espíritu como la del cuerpo musculoso de los chacales. Se sabe que el bronce hace “Clang! Clang!” cuando se le golpea; y también los chacales, puesto que están macizos, en referencia a su carácter y a su complexión. Más adelante, Monsiváis añade:

Llevó tiempo admitir la deseabilidad de los chacales, demanda en un principio de los aristocratizantes en pos del Buen Salvaje, del contraste de clases y el erotismo del slumming. Durante más de medio siglo, el proletario (el naco) atractivo fue pieza rara de la cacería sexual, pero la publicidad aprovechó las aportaciones del deporte, el culto al fútbol, el ejercicio obligatorio y los códigos del atractivo masculino se filtraron por doquier, las camisetas entalladas, los jeans ajustados y convenientemente rotos, las gorras de béisbol, el perfeccionamiento de la mirada hostil o indiferente que sin embargo invita. Decenas de miles de chavos de colonias populares y de zonas campesinas hicieron suyo el lema erótico de todos los tiempos: “El que no enseña no vende”, y a partir de allí surge la figura del chacal, de ningún modo el prostituido, en modo alguno el inaccesible. Sin decirlo, se acredita una alternativa al modelo grecolatino, que consigue un público muy nutrido, al que no intimidan las prevenciones, y que no se inmuta ni cuando al ver a un chacal tiene el presentimiento de algo fatal. Sí, ya sabe el audaz que si uno le entra a la mezcla de clases sociales, es At His Own Risk. ¿Pero quién niega la existencia del machismo de las víctimas?⁷⁷

A pesar de que en esta cita se vuelven a consignar características de los chacales ya mencionadas, Monsiváis aporta algunos matices interesantes. Por ejemplo, cuando señala que son los hombres pertenecientes a clases acomodadas quienes buscan que se reconozca el atractivo del chacal, salta a la vista la mención del “Buen Salvaje”. Este concepto, utilizado durante la conquista del “Nuevo Mundo” para referirse a los amerindios como individuos

⁷⁶ María Teresa González de Garay Fernández, “Amado Nervo y sus evocaciones de la «Raza de bronce»”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/amado-nervo-y-sus-evocaciones-de-la-raza-de-bronce/html/2fc5a082-01f3-4641-969a-1d47cead2496_2.html

⁷⁷ Carlos Monsiváis, “La noche popular...”: 61.

ingenuos, dispuestos a civilizarse, señala una dinámica desigual en la que los chacales ocuparían el lugar de un no-sujeto sometido a las determinaciones de alguien más (en este caso, los “aristocratizantes”). Asimismo, con la referencia al *slumming*, el escritor apunta, justamente, a eso. Frecuentar e, incluso, seducir, a personas de un nivel socio económico menor con el fin de parecer más interesante o rudo,⁷⁸ es una estrategia de posicionamiento social entre individuos privilegiados, quienes se sirven de la precariedad de unas personas como fuente de espectáculo para otras.

Monsiváis continúa con esta idea cuando menciona que hay un público muy nutrido dispuesto a consumir el imaginario de los chacales, pero agrega un elemento, el cual, en cierta medida, le regresa al chacal el control sobre sí mismo. El lema: “el que no enseña no vende”, propone que los propios chacales pueden utilizar los códigos del atractivo masculino a su favor. Mediante el uso de prendas deportivas, reveladoras, entalladas o rotas (así como con el balance adecuado entre indiferencia y hostilidad), pueden aprovecharse de los “aristocratizantes” que los buscan, y no limitarse a ser la presa dentro de la “cacería sexual”. Aquí, la advertencia del escritor al final de la cita (“hágase bajo su propio riesgo”) apela, tanto al estereotipo de las personas de clase baja como delincuentes o personas peligrosas, como a la conciencia de que también los chacales pueden desempeñar un papel activo en el cortejo.

Una fuente más para consultar distintas definiciones de “chacal” era La Madriguera. Esta fue una comunidad virtual (activa durante la segunda mitad de los 2000), la cual reunía a personas quienes gustaban de los chacales. Ellos se autodenominaban “chacaleros” y utilizaban la plataforma de La Madriguera para compartir sus experiencias sexuales, sugerían distintos lugares donde encontrar chacales y buscaban organizar encuentros con ellos.⁷⁹ La comunidad se desintegró en el 2013, pero algunas de las publicaciones del grupo fueron recogidas por el investigador Raúl Balbuena Bello. A continuación, presento algunos ejemplos donde se describe a los chacales:

Hombre masculino, respetuoso, cariñoso, sin disfraces ni armaduras, estable, independiente, que guste del erotismo y la masculinidad. Fornidos, velludos, deportistas, latinos, morenos, hombres con aspecto rudo, bienvenidos, aunque no me cierro a casi nadie, excepto a los afeminados y a los hombres bonitos, fashion, finitos, flaquitos y metrosexuales tipo maniquí. No tengo problemas con los hombres así, es

⁷⁸ “Slumming”, *Urban Dictionary*. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=slumming>

⁷⁹ Raúl Balbuena Bello, “De chacales y refinados...”, 737-738,740.

sólo que no son lo que busco. No busco galanes, busco hombres. La clase social y el patrón de belleza ideal no me interesan, lo mío es otra cosa.

Ando en busca de chacales realmente masculinos, con aspecto mexicano, morenotes, grandotes, osotes, peludos, panzones, cheleros, morbosos... no me gustan los weyes afeminados o bonitos o guapos. Busco hombres reales, de aspecto rudo, acá sudorosos, entrones, tengo lugar en la condesa y a pesar de que yo no luzco chacal, sé que estoy guapetón, 1.83m, 78k, realmente viril, dotado, buen pedo y caliente.

A huevo que a mí sí me late un policía, un albañil o hasta el de la basura o el clásico chavo de barrio. Repito que no me laten los jotos, jodidos con aires afresados que pretenden ser lo que no son, la clásica jotita bulímica caquética de gym y que pone bailes de 15 años.

Estoy en busca de alguien masculino que preferentemente se aleje de los estándares convencionales de belleza. O sea que NO me interesa un wey bonito, finito, bien vestido, flaquito o afeminado. Busco a un cabrón de verdad. Machito...⁸⁰

En estos testimonios, mucho más que en las citas anteriores, se hace hincapié en la oposición entre chacales y hombres flaquitos y afeminados, a quienes uno de los chacaleros denomina como “jotos” o, para ser más peyorativo: “jotitas”, en diminutivo y femenino. A ellas se les describe como personas amaneradas y preocupadas excesivamente por su apariencia. Se hacen alusiones a su sentido de la moda, a su cuidado e higiene personales y, sobre todo, a su complexión delgada y rasgos finos. También se les asocia con la belleza, pues se dice que son “bonitos”, “guapos” o “galanes”. Todas estas características refieren a una clase social acomodada y, al igual que en el caso de las locas descritas por Novo, se les considera indeseables para los homosexuales chacaleros, quienes no se identifican ni con las jotitas ni con los chacales. El único aspecto de las jotitas, el cual difiere de las locas de épocas pasadas, consiste en que se les relaciona con un estándar o patrón de belleza ideal, el cual no corresponde con la realidad mexicana. Aunque no se menciona de manera explícita, se intuye que este estándar es blanco y eurocentrado. En este contexto, el chacal de La Madriguera surge como un modelo de deseabilidad cuyas cualidades se oponen a las de la jotita, percibida como la representante de una homosexualidad clasista y malinchista. Mientras el cuerpo de la jotita es blanco, flaquito, bonito, amanerado, vanidoso y bien arreglado, el del chacal se ubica en los extremos opuestos: es moreno, fornido o panzón, es feo, machito, de aspecto rudo y peludo. El conjunto de todas estas características, constituye la apariencia latina o mexicana tan apreciada en los chacales.

Además del aspecto físico, los testimonios proponen una última contraposición entre jotitas y chacales. No es que la jotita forme parte de una clase social privilegiada, sino que

⁸⁰ Raúl Balbuena Bello, “De chacales y refinados...”, 739-740.

ellas también son homosexuales pobres, quienes adoptan un patrón de belleza convencional con la intención de ostentar los valores de una clase a la cual no pertenecen. La acusación “jodidos con aires afresados”, proferida por uno de los miembros de La Madriguera, encapsula perfectamente este tipo de traición de clase y hace evidente la opinión general de que las jotitas son deshonestas. En contraste, a los chacales se les describe con adjetivos que indican verdad. Se les alude como hombres “sin disfraces ni armaduras”, “realmente” masculinos y viriles, y, en resumen, cabrones “de verdad”.

La Madriguera, además de existir en línea, convocó a reuniones en persona, muchas de las cuales se realizaron en la Galería José María Velasco (ubicada en el barrio de clase baja de Tepito, famoso por su criminalidad), y tuvo presencia en las Marchas del Orgullo Gay, tanto de la ciudad de México, como de otras ciudades del centro del país. Varios de los carteles promocionales para esos eventos se conservan, y fueron expuestos en el 2017, en la misma galería, durante la exposición “Crisol de masculinidades”. En estas imágenes, es posible encontrar ejemplos visuales del chacal, tal como lo describen los miembros de la comunidad. Revisaré brevemente algunas de ellas.

La primera (véase la imagen superior de la Ilustración 13), la cual sirvió de publicidad para el programa de radio que transmitía La Madriguera por Internet, es la fotografía de un hombre, posando de pie frente a una pared grafiteada con letras de colores. Viste unos pantalones de mezclilla azules y lleva el torso descubierto. De su cuerpo, únicamente se alcanzan a observar las zonas que abarcan desde el cuello hasta la parte superior de las piernas, de modo que su cara permanece fuera del encuadre. Se trata de un hombre fornido, para nada musculoso ni definido, pero con el pecho y los brazos grandes. Además, estas partes de su cuerpo, incluido su abdomen, están cubiertas de vello.

Salvo por la tonalidad de piel, que en el modelo es mucho más clara de lo que se pudiera pensar (dado el énfasis de los testimonios recabados por Bello acerca de la piel morena del chacal), este es un ejemplo excelente de las descripciones de los miembros de La Madriguera. El hombre de la foto se ve lo suficientemente fuerte para saber que es un hombre grandote y deportista, pero sin que se le confunda con una jotita de *gym*. Es velludo, lo cual indica, al mismo tiempo, que es virilidad, y que no se preocupa excesivamente por su apariencia. Sus pantalones azules (del tono más común en existencia), así como su pose (con los pulgares dentro de los bolsillos y los codos apuntando hacia fuera), señalan que es un tipo

humilde y relajado. Finalmente, la pared grafitada frente a la que se encuentra, lo sitúan dentro de un barrio marginado, donde el vandalismo se tolera.

En este punto, llama la atención que este hombre no sea ni muy musculoso ni agresivo, como señalan las primeras definiciones de “chacal” mencionadas al inicio. La teatralidad y la exageración (la dureza de cuerpo y de carácter) que, se supone, diferencian al chacal de los mayates y los chichifos, están ausentes. Por el contrario, el hombre parece una persona ordinaria y perfectamente asequible. Esto, por un lado, apoya el sentimiento general de La Madriguera, en tanto que todos sus integrantes expresan su preferencia por un hombre “real”. Sin embargo, se descuida el aspecto de la fantasía, pues los mismos testimonios subrayan una atracción por hombres de “aspecto rudo”, y evocan figuras específicas, como los albañiles y los chavos de barrio. Falta un elemento de peligro (“hágase bajo su propio riesgo”, según Monsiváis) y, posiblemente, proporciones un poco más ceñidas en el cuerpo, para que este hombre habite de manera convincente bajo la piel de los chacales.

Esta situación podría deberse, desde mi punto de vista, a que las fotografías para los carteles promocionales fueron tomadas entre los propios miembros de La Madriguera.⁸¹ Aquí cabe recordar que ellos mismos se denominaban “chacaleros”, distinguiéndose de las jotitas, pero también de los chacales, de modo que todas estas imágenes pueden tomarse como un juego de roles, donde los chacaleros se visten y posan como sus objetos de deseo. La maniobra es sumamente interesante porque plantea muchísimas preguntas. Por principio de cuentas, hace que el espectador se pregunte: ¿Dónde están los chacales? Si la comunidad se abrió para intercambiar experiencias y para organizar encuentros con ellos, ¿por qué no aparecen en las fotografías?

Aventurando especulaciones, y a sabiendas de que pueden existir mil respuestas más, podría pensarse, o que no habían encontrado chacales para el momento de las fotos, o que estos no quisieron ser fotografiados para los carteles promocionales. Todo esto genera, a su vez, más cuestionamientos en torno a la existencia “verdadera” del chacal (si existe en la

⁸¹ Esto no es ningún secreto, puesto que en las imágenes grupales se puede observar a los líderes de la comunidad, Eduardo Pérez y Alonso Hernández. Este último es un activista homosexual, conocido por organizar el evento cultural gay semanal “Los martes de El Taller”, y por ser el director de la asociación *Archivos y Memorias Diversas*. Para más información sobre La Madriguera, véase: Manuel Parra, “Crisol de Masculinidades. Una revisión visual de la masculinidad homosexual en la Ciudad de México”, *MAGOTZI. Boletín Científico de Artes del IA*, 6, no. 11 (2018), <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n11/e3.html#refe1>

realidad cotidiana, o solamente en el imaginario homoerótico de la ciudad), así como a las implicaciones de que el chacal sea representado por alguien más; ya sea, que los chacaleros los fotografíen y eso no les pareciera (en cuyo caso, cabría preguntarse por qué) o que los chacaleros ocupen el lugar de los chacaless en las fotos. Con el grupo disuelto, quizá sea muy complicado dar respuesta a estas interrogantes, pero, a partir del material visual producido, es posible, por lo menos, apuntar las maneras en que la interpretación del chacal de La Madriguera se alinea, o no, a las definiciones desarrolladas en torno a la masculinidad homosexual en la ciudad de México.

Por ejemplo, en una de las imágenes grupales (véase la imagen inferior de la Ilustración 13) se observan a siete hombres morenos, parados sobre una pila de cascajo, dentro de una edificación en obra gris. La mayoría viste pantalones de mezclilla; tres de ellos llevan camisetas de tirantes; tres, playeras de manga corta; y uno, camisa campirana de cuadros. Casi todos tienen brazos delgados, a excepción de los que portan las camisetas de tirantes. Dos usan sombreros vaqueros; dos, gorras militares; y uno, casco de seguridad. Tres tienen su mano en la pretina del pantalón, y uno de ellos (el que lleva el casco y una playera de tirantes) se agarra el paquete con una mano enfundada en guantes de carnaza. Aquí, a diferencia de la primera foto, donde la atmósfera es mucho más cotidiana, se remite a un escenario de fantasía. La pila de cascajo y el edificio en obra gris sitúan la imagen en el contexto laboral de un albañil. Es por esto que el hombre con casco de seguridad y guantes de carnaza se encuentra en la cima del montículo. Sin embargo, justamente esos elementos de la vestimenta rompen con la ambientación, pues aluden a un albañil quien trabaja para una gran constructora (solamente le falta llevar un chaleco de color neón), y no al que edificaría esa casa particular en donde se toma la foto. Lo mismo sucede con los demás personajes.

A todos, salvo el vaquero (quien porta los elementos mínimos indispensables: sombrero, camisa de cuadros, pantalones de mezclilla y botas), les faltan elementos para representar sus estereotipos. El albañil, además de su vestimenta, no está lo suficientemente sucio. Por ejemplo, le falta tener la ropa manchada de cemento, y él mismo estar cubierto de cal. A los militares, les falta el resto del uniforme, o, en su defecto, ostentar una actitud más altanera (si se va atender la aseveración de Lara Klahr, de que los militares son chacaless muy cotizados, desde luego). El otro vaquero se ve muy pálido y, por lo tanto, no es creíble que se dedique a trabajar en el campo, etc. La imagen está repleta de agujeros por donde se

escapa la fantasía, pero es posible, nuevamente, que esta sea la intención. En definitiva, cada uno de los siete hombres son personas ciudadinas, comunes y accesibles. Su corporalidad (que mantengan el pecho descubierto y los brazos a los costados) indica apertura, mientras que su mirada, lejos de proyectar hostilidad, invita a acercárseles. Si el patrón de belleza propuesto por La Madriguera es el de los chacaleros, este cumple totalmente con las propias expectativas del grupo, pues, a pesar de que ellos se vistan de maneras extrañas con la idea de representar a los chacaes (se les podría tachar de “achacalados”, de la misma manera que ellos critican a las jotitas por aparentar lo que no son), se les termina viendo por los hombres humildes, relajados, quienes no se preocupan demasiado por su apariencia, y de aspecto mexicano, que son. Sin embargo, ya que son ellos mismos quienes se diferencian de los chacaes, la pregunta persiste: ¿Dónde están los chacaes? ¿Será certera la afirmación de Lara Klahr, de que el chacal lleva dentro un “loca furiosa”?

El propio Alonso Hernández (uno de los líderes de La Madriguera y activista homosexual, director de la asociación *Archivos y Memorias Diversas*) presenta una última definición del chacal. Esta se encuentra en la conferencia: “Los herederos de Anubis: el fenómeno de los chacaes en México y su relación con la homosexualidad masculina”, la cual se presentó durante la 3ra Jornada Cultural de la Diversidad Sexual, en la UNAM, durante el 2011. En una nota publicada en *Notiese* sobre el evento,⁸² se menciona:

Macho, rudo, moreno, fornido, humilde, de barrio, orgulloso de sus raíces y costumbres populares, además del rol activo que se supone juega en la relación sexual, son algunos de los adjetivos con los que se puede describir al chacal, y que de acuerdo con el ponente, se trata de un tipo de hombre muy apreciado como un “buen espécimen para el sexo”.

[...L]os chacaes son considerados como “los hombres de hoy” debido a que conservan, como parte del folclor latino que los caracteriza, una actitud machista y dominante, algo que, dijo, “a los homosexuales nos gusta, pero que hemos perdido al asumir la cultura gay”. De acuerdo con el activista, el hombre gay latino ha roto con sus tradiciones al adoptar las estadounidenses, las cuales dictan que el homosexual debe manifestar gusto por la ropa, la música y los lugares de moda.

“El caso del chacal es diferente, ellos no forman parte de esa cultura, no visten fashion, no acuden a guetos, lo tienen todo en su barrio y hacen cosas propias de su entorno, no necesitan ir a una manifestación de liberación homosexual porque su sexualidad la llevan en su privacidad, nosotros, los hombres gay sí, porque hemos hecho de nuestra sexualidad una bandera política. No es que esté a favor del machismo tradicional, pero al conservar esa actitud dominante el chacal ha ocupado el vacío de género que la identidad gay ha dejado”, concluyó Hernández.⁸³

⁸² Por desgracia, este es el único registro de la conferencia que se puede consultar. El mismo Alonso no cuenta con el manuscrito.

⁸³ Guillermo Montalvo Fuentes, “El chacal es más que un objeto sexual, es una persona: historiador. Los chacaes ocupan el vacío de género que la identidad gay ha dejado, comentó”, *Notiese*, Octubre 1, 2011, recuperado en: <http://derechoshumanos-diversummexico.blogspot.mx/2011/10/el-chacal.html>

En la misma vena que los testimonios de La Madriguera (e, incluso, la descripción del mayate realizada por Juan Carlos Bautista), la cita anterior contrapone al chacal frente a los hombres gay. Mientras que en los casos anteriores el punto de contención se ubicaba en la diferencia de clases sociales, y en el patrón de belleza a seguir, esta vez se argumenta que la identidad gay forma parte de las tradiciones estadounidenses. Bajo esta perspectiva, vestirse a la moda y congregarse en guetos son costumbres extranjeras las cuales, a la larga, han provocado un vacío de género. Está de más señalar que las aseveraciones de Hernández sobre este punto son incorrectas puesto que, como se vio con base en la autobiografía de Novo, los homosexuales han expresado su gusto por la ropa de moda (baste recordar la elegante bata de Novo en su retrato, o los trajes coloridos de él y Villaurrutia en la pintura de “El Corcito”), y se han reunido en guetos (despachos y estudios, desperdigados por todo el centro de la ciudad) desde mucho antes de que la identidad gay se diseminara por México.

En lo que respecta al vacío de género, esto también hace eco de opiniones misóginas, como las de Elías Nandino. Del mismo modo que el afeminamiento de los homosexuales constituye una “peste” o “dengue” para el médico y poeta durante la primera mitad del siglo XX, para Hernández, el vacío de género alude a que, por seguir costumbres extranjeras, la mayoría, si no todos, los hombres gay se han vuelto afeminados. Esto deja la puerta abierta a los chacales para que ocupen el lugar de lo masculino, y se presenten como los verdaderos guardianes de las tradiciones mexicanas, patrimonio cultural intangible, donde lo haya. Al actuar conforme a su entorno y llevar su sexualidad exclusivamente en privado, los chacales (además de closeteros), instauran el machismo tradicional por medio de una actitud dominante, la cual, por otro lado, es algo que les gusta a los homosexuales. Esto sugiere que ellos disfrutaban del machismo y de ser sumisos, pero lo han olvidado (¡maldita identidad gay liberadora!). En conjunto, todas estas características hacen de los chacales los “hombres de hoy” (de ahora, cuando se necesita llenar el vacío de género, obviamente) y “buenos especímenes para el sexo” (y solamente para ello, porque no hay que olvidar que viven su sexualidad a puertas cerradas).

Para finalizar con un ejemplo visual, me gustaría retomar otra etapa en el desarrollo de la obra de Tom of Finland; la de la década de los 80 (véase la Ilustración 14). Para este momento, los hombres de Tom se veían muy diferentes a los *trade* de mediados de siglo. Por principio de cuentas, desaparecieron las *queens* y, con ellas, su iconografía característica: los

cuerpos esbeltos, de cinturas minúsculas, vistiendo prendas elegantes y ceñidas, y con el cabello perfectamente arreglado. Además, el contenido de las imágenes se hizo explícitamente pornográfico (esto, gracias a que los códigos de censura estadounidenses, país donde Tom publicaba sus dibujos, se habían relajado a partir de los 70). Las obras de este período mostraban hombres con proporciones físicas exageradas. Tenían penes, testículos y pezones gigantescos (eternamente erectos), y presumían figuras de una corpulencia excepcional (extremidades gruesas como troncos, definidas y cubiertas de venas).⁸⁴

Este cambio en las maneras de representar el cuerpo masculino señala una voluntad por presentar escenarios o situaciones alejados de la realidad y, por lo tanto, fuertemente arraigados en el terreno de la fantasía. Los cuerpos musculosos y exagerados de los hombres de Tom pueden interpretarse desde dos posturas encontradas. Por un lado, la que refiere a un discurso claramente irónico, en donde los signos de la masculinidad hegemónica se exageran de manera caricaturesca y, al mismo tiempo, se muestran como objetos de deseo homosexual. Esto es similar a las formas en que los hombres heterosexuales han representado el cuerpo de la mujer a lo largo de la Historia. Ejemplos recientes abundan; abarcan, desde la muñeca Barbie, pasando por los personajes femeninos en los videojuegos, y en ciertos dibujos animados, como Betty Boop o Jessica Rabbit. En el caso específico de los dibujos de Tom, se trata de una estrategia para hacer visible, mediante la deformación y la caricatura, una identidad homosexual dentro de otra, aceptada públicamente (de la misma manera como, en el pasado, circulaban abiertamente publicaciones homoeróticas disfrazadas de revistas de fitness, por ejemplo).⁸⁵

Pero calificar la exageración de los cuerpos masculinos, únicamente como una maniobra de resistencia y de visibilidad, deja de lado que la representación de los hombres no sólo atañe a la sexualidad, sino también a las relaciones de género. Es aquí donde aparece la segunda postura que mencioné. Porque representar a los hombres de manera hegemónica (jóvenes, atractivos, atléticos, agresivos, dominantes, hipersexualizados), aún cuando sean homosexuales (o morenos, en el caso de los chacales), reproduce el poder de los hombres, el cual también se expresa en el terreno de la sexualidad.⁸⁶ Por ejemplo, en la pornografía, género al que pertenecen los dibujos de Tom, la opresión de las mujeres se sexualiza por

⁸⁴ Martti Lahti, "Dressing Up in Power", *Journal of Homosexuality*, 35, vol. 3-4 (1998): 191.

⁸⁵ Martti Lahti, "Dressing Up in Power...": 195-196.

⁸⁶ Martti Lahti, "Dressing Up in Power...": 196-197.

medio de roles específicos, donde se espera que ellas sean sumisas y los hombres dominantes (que ellos inicien el encuentro y lleven la pauta de lo que se hace, que el orgasmo masculino sea el punto cumbre del acto sexual, que los hombres penetren y las mujeres sean penetradas, etc.), y donde cualquier desvío de la norma es considerado perverso o un fetiche.

Esta distribución de roles se repite en los encuentros homoeróticos, y queda perfectamente ejemplificada por la cita de Alonso Hernández, cuando señala que el chacal conserva la actitud dominante del machismo tradicional (el cual, a los homosexuales les gusta, pero han olvidado); también por el mundo sin hombres afeminados que propone Tom of Finland, pues esta misma ausencia señala el triunfo de la dominación masculina frente a lo femenino. Pero el asunto no queda aquí. Los dibujos de Tom establecen nuevas jerarquías, esta vez en torno a la raza, las cuales se manifiestan en el uso que el artista hace de la vestimenta y los símbolos nazis, así como en la proliferación de hombres afrodescendientes en sus dibujos de esta época. Lo primero es una clara sexualización de una ideología racista; lo segundo, es producto del hambre por el “otro”, de la fetichización del cuerpo de las personas racializadas por parte de un creador blanco, tal cual como señala Kobena Mercer.

En el caso de la ciudad de México, queda muy claro que, desde las primeras décadas del siglo XX, los cuerpos de los hombres de clase baja se han puesto a la vista (y al consumo) de los homosexuales acomodados. La inmigración constante de personas provenientes de contextos rurales a la ciudad (así como las dinámicas económicas producto de esto, las cuales, a su vez, condicionaron la aparición de barrios marginados en la periferia), le agregaron matices de tonalidad de piel, lugar de origen, y pertenencia étnica a estos hombres. Por último, la misoginia latente dentro de la comunidad homosexual se sumó al deseo por los cuerpos de hombres morenos, y produjo un discurso que propone al chacal como la solución, tanto a la falta de cuerpos masculinos, mestizos y de clase baja, los cuales sirvieran de modelos de imitación y de consumo para los homosexuales (pudientes), como al “problema” del afeminamiento entre los hombres de la misma comunidad. Es importantísimo señalar que, si bien este discurso no surgió propiamente de los “aristocratizantes”, tampoco de las clases bajas. A fin de cuentas, los chacaleros no son chacales; distinción hecha por ellos mismos.

Desde mi punto de vista, la situación es la misma que con los dibujos de Tom of Finland. La portada de la novela corta *Paso del macho*, elaborada por Alfredo Matus en el

2011, y cuyo texto ha sido calificado como un ejemplo de “chacalismo mágico”,⁸⁷ muestra a un hombre de músculos definidos, a tal grado que es posible identificar cada uno de ellos: el trapecio, el deltoides, los pectorales, los abdominales frontales, los oblicuos, y más (véase la Ilustración 15). Asimismo, tiene una quijada angulosa y pómulos elevados, los cuales se acentúan por la posición de sus patillas. Sobre esta base (que muestra, a mi parecer, influencias claras de la estética de Tom) se inscriben los signos que sitúan a este personaje en un contexto, sino directamente mexicano, al menos, latinoamericano: la piel morena, los ojos grandes y oscuros, los labios gruesos, y el cabello rizado (señal de una posible afrodescendencia). Sobre su propia imagen, Matus señala: “La ilustración está basada en un estereotipo, soy proclive a que me atraigan hombres de actitud muy masculina, esta imagen de hombre mexicano con sangre mestiza”.⁸⁸

La observación de Matus de que su ilustración está basada en un estereotipo es más que acertada. El artista (también sociólogo y director de la Galería José María Velasco) sigue los pasos de Alonso Hernández como líder de opinión dentro de la comunidad homosexual, y se imagina un mundo donde el chacal se ofrece desnudo a la mirada del espectador. No opone resistencia, puesto que tiene sus brazos levantados, y, lejos de devolver la mirada en un alarde de agresividad lo cual sería muy propio del chacal, voltea con recato hacia un lado, para que el espectador lo consuma sin peligro. En esta imagen (al igual que las de Tom), el hombre-animal ha sido domado y puesto a disposición exclusiva de hombres como el propio Matus y Hernández. Ni chacales ni jotitas; ni pobres ni cultos; ni machos ni afeminados, sino chacaleros.

SI NO ME LA MAMAS LLORO...: CONCLUSIONES

A lo largo de este capítulo, realicé un recorrido por diferentes versiones de la figura del hombre masculino en los imaginarios homoeróticos de la ciudad de México. Sin embargo, como se pudo constatar, resulta imposible divorciar al hombre masculino de su contraparte (el homosexual afeminado) por lo que, en buena medida, el texto también es un recuento de las diversas interpretaciones de este personaje. La primer parada en este trayecto ocurre durante la primera mitad del siglo XX. Salvador Novo, por medio de su autobiografía *La*

⁸⁷ Luis Méndez Pérez. “Presentan novela cargada de ‘chacalismo mágico’”, *La opinión de todos*, Junio 20, 2011, recuperado en: <http://laopniondetodos.blogspot.com/2011/06/presentan-novela-cargada-de-chacalismo.html>.

⁸⁸ Luis Méndez Pérez. “Presentan novela...”

estatua de sal, es quien desvela por primera vez el mundo de la cacería homosexual, poblado por la “fauna” emperifollada de las locas. Estas eran homosexuales pertenecientes a las clases cultas (músicos, poetas, académicos, juristas, médicos, funcionarios públicos, etc.), quienes recorrían las calles de la ciudad en busca de “surtido” para merendarse en sus despachos o estudios. Estos eran cuartos en azoteas, accesorias en vecindades u oficinas en edificios, los cuales se rentaban a precios altísimos, y donde las locas consumaban sus encuentros. El “surtido”, por su parte, consistía en hombres jóvenes que se dedicaban a oficios manuales (en particular, actividades del servicio público, como bomberos, policías, militares, y choferes), en donde el esfuerzo físico constituía buena parte de su trabajo. Las locas los buscaban y los seducían, por lo que llevaban el nombre de “conquistas”.

Tanto unas como otras, se identificaban por la clase a la que pertenecían. En el caso de las conquistas, se esperaba que tuvieran cuerpos atléticos como resultado de las labores realizadas, mientras que las locas se identificaban por su atención al cuidado personal, y por su conducta amanerada. Esta dinámica era sumamente estricta, pues se veía con malos ojos que las locas tuvieran relaciones sexuales entre ellas. A quienes así lo hacían, se les convencía de buscar encuentros con las conquistas. Estas eran consideradas hombres “verdaderos”, en contraposición a las locas, quienes ostentaban apodos femeninos (como “Clara Vidal”) y animalizados (el caso de la “Perra Collie”). En el extremo contrario, si alguna de las conquistas mostraba alguna señal de afeminamiento (calificado de “peste” o “dengue” por algunos autores), se le consideraba indeseable y pasaba a formar parte de los “otros” (es decir, de las locas).

Este sistema de relaciones sexo-afectivas, altamente jerarquizado, no era exclusivo de México, sino que también sucedía en otros lugares del mundo, como comprueban los dibujos de Tom of Finland. Las locas, a pesar de que fueron objeto de burla y discriminación por su afeminamiento (baste como prueba la pintura humorística de “El Corcito”), jugaron el papel de donjuán dentro del sistema. Ellas eran quienes buscaban a las conquistas y las seducían o, en su defecto, quienes comisionaban a otras locas (como la Madre Meza) para que les llevaran “surtido”. Incluso, algunas llegaban a “prestar” a sus conquistas, a cambio de que se les permitiera hacer uso de algún despacho. Por desgracia, no existen testimonios ni registro visual de las conquistas que nos permitan conocer su punto de vista con respecto a las relaciones entabladas con las locas. Este es un punto recurrente a lo largo del recorrido

lo cual, a mí parecer, señala dos cosas: que la Historia la escribe quien tiene los medios y el poder suficiente para hacerlo, y que siempre habrá situaciones y personas quienes se nieguen a ser vistas.

La siguiente parada es al inicio de la década de los 90. El proceso de industrialización de la ciudad de México había generado la inmigración constante de personas provenientes de contextos rurales quienes, debido a su escasa educación formal, se vieron obligadas a ocupar empleos de bajos ingresos. Esto, a su vez, impulsó el desarrollo de barrios marginados en la periferia de la ciudad. Es en este contexto donde aparecen los nuevos personajes del homoerotismo citadino. El primero de ellos, el mayate, es un hombre joven que cumple el papel penetrador en las relaciones homoeróticas y a quien no se les considera homosexual bajo ninguna circunstancia. Los mayates usualmente tienen novia o están casados, y acostumbran frecuentar las cantinas y los tugurios ubicados en los barrios “fregados” de la ciudad. Aquí, ya entrados en el cabuleo, se dejan invitar alguna bebida, y acceden a las proposiciones sexuales de sus “iguales”.

Estos no son otros que los jotos (también llamados, lilos o larailos, de acuerdo con Juan Carlos Bautista). Se trata de los homosexuales de las clases populares, quienes, al igual que los mayates, habitan en estas zonas marginadas. Finalmente, en contraposición a los jotos se ubican los gays. Estos, al igual que las locas de tiempos pasados, pertenecen a una clase social acomodada (en particular, se les asocia con la clase media), y tienen sus propios lugares de esparcimiento. Los suyos son bares donde, según el parecer de los jotos, no hay ningún hombre. Nuevamente, los hombres considerados verdaderos son los mayates, es decir, los hombres de clase baja quienes llevan una vida heterosexual, pero que en el desmadre se dejan engatusar (“en la guerra cualquier hoyo es trinchera”).

En este mismo contexto, surge un término más: el “chichifo”, el cual refiere a los hombres que se acuestan con homosexuales a cambio de dinero o algún bien material, y quienes ofrecen a sus clientes la ilusión de una relación amorosa. En resumidas cuentas, el chichifo es un mayate que cobra mucho más que un par cervezas. En este caso, los gays vuelven a hacer acto de presencia, pues son ellos quienes tienen los recursos económicos para solventar la tarifa de los chichifos, y quienes, quizá por clasismo, no se atreverían a poner pie en una cantina de la periferia pobre de la ciudad. La aparición de este término está ligada, entonces, tanto a los flujos migratorios (los cuales se encargan de proveer a la ciudad de

hombres jóvenes, de procedencia rural, con poca educación y alta necesidad económica), como a la tradición de relaciones erótico-afectivas entre hombres homosexuales cultos y hombres masculinos de clase baja (en donde la cacería y la seducción se intercambian por un arreglo económico entre ambas partes).

El último tramo del recorrido inicia también en los 90 y se extiende hasta la década del 2010. Aquí, el término que surge para denominar al hombre masculino es “chacal”, el cual consiste, básicamente, en una hipérbole del mayate. Los chacales, además de provenir de zonas rurales o de barrios marginados, y de ocuparse en trabajos del servicio público (como en el caso de las conquistas y los mayates), son muy musculosos, rudos y agresivos. Todas estas características son estrategias para llamar la atención, de modo que este hombre (a diferencia del mayate, a quien sólo se le identifica después de unos cuantos tragos) es inmediatamente reconocible. A pesar de esta exageración teatral en sus actitudes, hay quienes contienden que la masculinidad de los chacales es algo natural.

Autores como Rodolfo Morales argumentan que los chacales tienen predilección por prendas sobrias y sencillas y, por lo tanto, no caen en el exceso por mostrar su masculinidad mediante la ropa, como sí lo hacen otros grupos (los *leather*, por ejemplo). Esto caracteriza a los chacales como personas humildes y los distancia, nuevamente, de los hombres gay, quienes (además de llevar una vestimenta llamativa), utilizan joyas y perfumes sofisticados. En este sentido, lo gay continúa identificándose con clases pudientes y actitudes rebuscadas. Sin embargo, el autor también menciona que los chacales utilizan sus prendas sin nada de recato: o escogen que les queden muy ajustadas o las rompen para mostrar el cuerpo, producto del esfuerzo físico del trabajo proletario. Esto pone en entredicho la aseveración de que la masculinidad de los chacales es natural, pues si esto fuera cierto, no habría necesidad de demostrarla constantemente frente a los demás.

Otro aspecto específico de los chacales es que se les asocia con un modelo de belleza alejado de los estándares extranjeros. Carlos Monsiváis les llama “raza de bronce”. De este modo, relaciona su porte y actitud con un linaje distinguido de guerreros prehispánicos; estirpe pericida durante la conquista, así que la existencia de los chacales se convierte en una rareza muy preciada. En este punto, se advierte la existencia de un público muy nutrido, compuesto por hombres “aristocratizantes” (aquí se sobreentiende que son los hombres gay), dispuesto a degustar de los chacales. Esto presenta ciertas complicaciones, pues da a pie a

relaciones de poder desiguales, donde los gays podrían aprovecharse de los chacales sin que estos se beneficien en nada (como en el *slumming*), pero también presenta a los chacales con la posibilidad de que ellos tomen ventaja del apetito por el “otro” que despiertan entre los gays, y así utilicen los códigos del atractivo masculino a su favor.

En contraste con el valor que Monsiváis le imprime a los chacales, por considerarlos extraordinarios, la comunidad virtual de La Madriguera los considera hombres normales, asentados perfectamente en la cotidianidad mexicana. Esta comunidad propone a los chacales como la antítesis de los gays (a quienes rebautizan bajo el nombre de “jotitas”). Desde su punto de vista, las jotitas (vanidosas, bonitas, flaquitas y amaneradas) son homosexuales quienes han adoptado patrones de belleza ideales, los cuales no reflejan la realidad de México. Incluso, se sugiere que ellas son igual de pobres que los chacales. De este modo, al abrazar valores foráneos, se convierte en traidoras de su propia clase. En última instancia, se trata de “jodidos afresados”, quienes aparentan lo que no son. Por su parte, los chacales ostentan las características opuestas de las de las jotitas (algunos son fornidos, pero otros panzones y velludos, son machitos y de aspecto rudo). Sobre todo, se les caracteriza como personajes auténticos (“sin disfraces ni armaduras”).

La Madriguera también introduce otro personaje, además de las jotitas. Los hombres homosexuales que se congregaban en esta comunidad virtual se nombraron a ellos mismos “chacaleros”. De estos hombres se sabe poco puesto que, a diferencia del chacal y la jotita (personajes a quienes los chacaleros se encargaron de caracterizar a la perfección), ellos olvidaron describirse. Por fortuna, las fotografías de los carteles promocionales para los eventos realizados por el grupo aportan algunos detalles acerca de su aspecto. Efectivamente, los chacaleros son fornidos o panzones, algunos son velludos, la mayoría son morenos y todos se miran muy amables, quizá demasiado amables, si se considera que en las fotos están representando el papel de chacales. Sin quererlo, el hecho de que ellos decidieran posar como chacales para los carteles de su grupo, da crédito a la aseveración de Monsiváis de que los chacales son raros o, por lo menos, más elusivos de lo que se pensaba. En una de las fotos de La Madriguera vemos a los líderes del grupo disfrazándose (de manera poco convincente) como los diferentes oficios a los que se dedicarían los chacales. El objetivo es recrear un mundo de fantasía homoerótica (el de una casa en obra gris, con sus albañiles subidos en una pila de cascajo) pero, dado que la figura del chacal requiere de una gran exageración (tanto

del cuerpo, como de la postura y de la vestimenta) para que se le represente certeramente, los chacaleros se quedan cortos.

Es que, de todos los términos que discutí hasta ahora, ningún otro se acerca tanto al terreno de lo figurado y de lo simbólico como el de “chacal”. Porque queda claro que el chacal no es un simple mayate. El chacal es un hombre-animal: exótico, salvaje y peligroso, pero bruto. Es un hombre quien muestra su virilidad en el cuerpo y en sus acciones. Es también el último vestigio de la gloria de los imperios mesoamericanos, y esta rareza lo convierte en una presa muy preciada entre los homosexuales. El chacal surge como un reclamo por voltear a admirar la belleza morena y de clase baja. Aunque, cuando ese reclamo proviene de un lugar más acomodado, puede ser cuestionable. De la misma manera, resulta problemático que el chacal se posicione como el salvaguardia de las costumbres mexicanas en lo que respecta a la masculinidad; que sea el mejor representante del machismo y la actitud dominante (cualidades que definen a un hombre “de verdad”), sobre todo, dentro de un grupo (el de los homosexuales) el cual, en opinión de personas como Alonso Hernández, se ha feminizado al punto de que no le queda un rastro de hombría. Gracias, señor chacal, por recordarle a las locas, jotitas y gays los que les gusta, pero que olvidaron por adoptar costumbres extranjeras.

CAPÍTULO II

JAROCHO COGE CHILANGO:

LA MAYATERÍA Y SUS VICISITUDES EN *AMOR CHACAL* DE JUAN CARLOS BAUTISTA

No hay nada como salir de la ciudad por el fin de semana, y qué mejor si se hace en compañía de viejos amigos. Justamente esto es lo que sucederá a lo largo del presente capítulo, pues se revisará la obra de un autor, quien ya se abordó brevemente en el capítulo anterior. Se trata del escritor chiapaneco (radicado en la ciudad de México) Juan Carlos Bautista. La obra es el primer video documental que dirigió, titulado *Amor chacal*. Este fue ganador del primer premio de la Audiencia en el Festival Mix del año 2000, y recibió la mención especial del Premio José Roviroso de la UNAM.⁸⁹ Lo produjo y editó Víctor Jaramillo, pareja sentimental y socio comercial de Bautista, pues ambos son dueños del famosísimo bar gay Marrakech Salón, ubicado en el centro de la ciudad de México. Tiene una duración de 25 minutos, durante los cuales se muestran las peripecias de Bautista, Jaramillo y su grupo de amigos en la localidad de Alvarado, y zonas aledañas en el estado de Veracruz, quienes viajan allí con la intención de encontrar mayates.⁹⁰

En cuanto a su manufactura técnica, en palabras del propio Víctor: “Si bien se inscribe en el género documental, su espíritu es más libre, juguetón, un auténtico vídeo *road-movie*. De atropellada edición, sin gran despliegue técnico, con un guion que fue realizándose en el camino, ante las provocaciones de la propia realidad, el video es un recuento exaltado de correrías cantineras”.⁹¹ En efecto, *Amor chacal* utiliza la cámara en mano, como principal recurso cinematográfico, para generar la sensación de que lo que se presenta ante los ojos de la audiencia sucede de manera espontánea, y no tiene ningún guion de por medio. De igual modo, esta técnica (al replicar el punto de vista de Juan Carlos) pone al público en los zapatos del protagonista, de modo que pueda verse a sí mismo, ya sea sentado en el asiento del

⁸⁹ “Amor Chacal ... a 10 años”, *Cineteca Nacional*, consultado el 28 de septiembre de 2018. <https://www.cinetecanacional.net/php/detallePelicula.php?clv=8407>

⁹⁰ Los mayates, como ya se mencionó en el capítulo anterior, son hombres jóvenes que cumplen el papel penetrador en las relaciones homoeróticas y a quienes no se les considera homosexuales bajo ninguna circunstancia. Usualmente tienen novia o están casados y, en el caso de la ciudad de México, acostumbran frecuentar las cantinas y los tugurios ubicados en los barrios fregados de la periferia citadina. Joseph Carrier, *Intimacy and Homosexuality among Mexican Men* (Nueva York, NY: Columbia University Press, 2001), 14 y Guillermo Núñez Noriega, “Reconociendo los placeres...”, 27.

⁹¹ Víctor Jaramillo, “Breve relación del videoarte gay”, en *México se escribe con J*, coords. Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán (México: Planeta, 2010), 175.

copiloto de un coche persiguiendo mayates, quienes transitan en bicicleta por los parajes tropicales de Veracruz; acostado en la playa, admirando a los hombres en traje de baño; o intercambiando bromas con los habitantes de Alvarado, con la intención de convenir algún encuentro sexual con ellos.

En total coherencia con el espíritu juguetón mencionado por Jaramillo, la organización discursiva de *Amor chacal* presenta, desde mi punto de vista, una estructura híbrida. Aunque introduce personajes y eventos específicos durante la visita a Alvarado, las escenas no se organizan en torno a un conflicto, de modo que el video no encaja del todo en la narración. Tampoco se trata de una obra totalmente expositiva, pues, si bien el video se conforma de distintos testimonios (los cuales ofrecen información acerca de la mayatería en Veracruz), estos aparecen sin ningún orden o jerarquía discernibles. En cuanto a la adscripción de la película en algún género cinematográfico, el asunto es similar. Los realizadores expresan un recelo marcado por nombrarla como documental, y hacen hincapié en que su formato es más relajado (que las conversaciones con sus entrevistados son como una plática entre camaradas, por ejemplo). Incluso, le añaden un subtítulo en los créditos finales donde se especifica que *Amor chacal* es un “cuaderno de viaje”.

A lo largo de este capítulo revisaré el filme, primero, con la intención de identificar algunos elementos discursivos y temáticos, los cuales me permitan encontrarle un sentido global. En particular, me interesa discernir el tipo de relaciones que los protagonistas de *Amor chacal* entablan con los lugareños. Para ello, me apoyaré en reseñas del video, así como en categorías de análisis formal, como las provenientes de la narratología cinematográfica. En segundo lugar, discutiré el documental a partir del género adjudicado en los créditos finales: el de la literatura de viajes. Aquí, abordaré la influencia del entorno de los autores con respecto al punto de vista desde donde relatan sus travesías, así como las maneras en que esto repercute en la representación de sus sujetos; en este caso, los mayates.

FOLLETO EXTRAÑANTE: PRIMERAS IMPRESIONES DE *AMOR CHACAL*

Antes de explicar a qué me refiero con que el filme tiene una estructura híbrida, considero importante resumir su trama, así como revisar la opinión de los críticos cinematográficos al respecto de este. *Amor chacal* transcurre en el tiempo figurado de un fin de semana (dos días y una noche), dentro de los cuales se condensan múltiples visitas de Bautista, Jaramillo y su

grupo de amigos, tanto a Alvarado como a otras localidades en la cuenca del río Papaloapan.⁹² El video se compone de varias entrevistas a diferentes grupos de mayates (algunas se enfocan en personajes individuales, y otras son en conjunto), de las cuales, un par de ellas se resuelven en encuentros sexuales. Estas entrevistas se intercalan con otras, en las que los demás residentes de las distintas poblaciones veracruzanas opinan acerca de la mayatería. Hay una fiesta muy grande en la playa (donde se observan a varios jóvenes en traje de baño, bebiendo cerveza y bailando al ritmo de música pop); una escena de noche dentro de un bar lleno de hombres; y un montaje donde se intercalan imágenes de muchachos en la playa, con imágenes de muchachos durante el desfile del carnaval. El video culmina con la cantante, la Negra Graciana, quien interpreta la canción de dominio popular “El pato”, la cual menciona actos homosexuales de manera explícita.

Pero mi resumen no le hace justicia al documental, cuyo estilo, desconcertante y caótico, lo describe mejor Jorge Ayala Blanco en su reseña. La reproduzco a continuación, porque pienso que puede ser útil como una guía preliminar para dilucidar algunos aspectos de los temas y la estructura del filme:

[...] *Amor chacal* de Juan Carlos Bautista (2000) es un videofilme de sólo 25 minutos pero que no tiene pierde, ni reserva, ni madre. Desde un epígrafe de Bernal Díaz del Castillo sobre las inextirpables prácticas contranatura de Villaviciosa y el significado náhuatl de la voz mayate, sitúan sobre la vía espiritual ancestral que conduce sin titubear a la carretera adánica tangible que descubre el edén veracruzano de las prácticas mayates llamado Puerto de Alvarado. Ya los regocijados videotripulantes chilangos de un coche comienzan a interrogar tan cotorra cuan maliciosamente pueden acerca del tema de la mayatería colectiva a los semidesnudos jóvenes lugareños desmadrosos que encuentran a su paso.

[...] Película desinhibida si las hay sobre una desinhibición-desinfección secular aunque ignorada, ficción instantánea e innominable, historia oculta en lo inmediato, mito encarnado descarnado, debate trasero marranESCO, traspatio gozoso en el trópico quemante. Dondequiera que se piense, salta el mayate. Mayates en abundancia, a granel, de todas edades, clases sociales y sabores, con labia tónica lacónica, sorprendente evasiva o socarrona, en clave regional tan indiscifrible como obvia hasta la redundancia.

Corte frívola sin realeza, mester de mayatería descamisada. Folleto extrañante sin modo de empleo posible, tratado de mayatería con instructivo, decálogo para reconocer mayates: se la pasan rascándose las verijas, les gusta el relajo y así. Picaresca que se ignora a sí misma, disimulo flexible hasta la ostentación. Jugueteo solar en tierra de todos de nadie, alegría del choteo punzante, exhibición de piquetes de culo sardónico aquiescente que niegaafirma y repeleaccepta. Como único método y estructura se provocan reacciones en cadena y se sostienen: la investigación minuciosa que no lo parece, el azar controlado, el cotorreo, la cháchara espontánea, el pitorreo jarocho. [...] Cero erotismo, nula sensualidad, entrevistas conducidas con sangre liviana y plena extroversión como único método

⁹² Esta información la proporcionó el propio Juan Carlos en una entrevista, realizada por correo electrónico el 18 de agosto de 2018. Las palabras textuales de Bautista al respecto son las siguientes: “Algo importante de mencionar es que, aunque parece que Alvarado fuera el tema de todo el documental, no es así. Las entrevistas las hicimos en toda la cuenca del Papaloapan, que comparten la misma cultura sexual. Alvarado sobresale porque, ciertamente es el epicentro de este fenómeno y su más alta expresión”.

periodístico, título de *Amor chacal* para contraponerlo a los *Amores perros* (González Iñarritu, 2000). Surge una duda crucial, ¿el realizador Bautista era de Alvarado? Estado de Veracruz, capital Mayatepec.

Antidocumental casi casero con carcajeante videocam profesional en mano amateur, diario irrepetible repetible compatible de viaje, crónica turística jocosa, carnaval perpetuo, elogio imposible sin mácula de elegía, épica vislumbrada del buen salvaje mayate como homo ludus naturalis, tradición irrecogible por los beatos aburridísimos e inútiles documentales del INAH. Deambulación edénica [...], hasta desembocar en la Negra Graciana cantando un son de obscenidades léperas, con malhumorado humor, mandadísima malmendada por su insolente arpa diatónica. El Paraíso deseado existe, fijo en la intemporalidad de tus antepasados totonacas sodomitas, despidiéndose por donde llegó y volverá mil veces o años más.⁹³

La forma tan peculiar en la que el historiador escribe sobre *Amor chacal* reproduce perfectamente la desorientación experimentada por la audiencia cuando observa el video. La reseña utiliza un lenguaje extravagante y poético (repleto de aliteraciones y referencias literarias), el cual hace difícil seguir el argumento de la película. Los únicos momentos que sí están clarísimos son el comienzo, el final y, probablemente, la parte de en medio. El video inicia con la cita de Bernal Díaz del Castillo acerca de las costumbres sexuales de los habitantes de Veracruz (rebautizado como “Villaviciosa” por los conquistadores), seguida del “significado náhuatl de la voz mayate”, y termina con la versión de “El pato” de la Negra Graciana, calificado como un “son de obscenidades léperas” por Ayala Blanco (véase la Ilustración 16). Por la mitad del filme, aparece una guía para reconocer al chacal en “estado puro”. Esta, la reseña la califica como un “tratado de mayatería con instructivo”, y es muy fácil de reconocer porque cada uno de sus seis puntos aparece en forma de cortinilla, intercalado con imágenes de la fiesta multitudinaria en la playa.

De ahí en fuera, el resto de la película es un “folleto extrañante”; neologismo que ocupa Ayala Blanco para expresar dos cosas. Primero, que *Amor chacal* es una obra que produce extrañamiento, es decir, que provoca en sus espectadores admiración y contrariedad. En segundo lugar, se utiliza junto a “folleto” para generar una expresión contradictoria, pues los folletos se elaboran, muchas veces, con fines noticiosos o publicitarios. De esta manera, un “folleto extrañante” (un objeto que atrae y rechaza al mismo tiempo) es una unión de contrarios, conocida en retórica con el nombre de oxímoron. El autor recurre a esta figura a lo largo de toda la reseña. Señala que la exhibición de actos sexuales explícitos (“piquetes de culo sardónico aquiescente”) “niegafirman” y “repeleaceptan”. También menciona que la

⁹³ Jorge Ayala Blanco, *La grandeza del cine mexicano* (México: Oceáno, 2004) 221-222.

labia de los mayates (la cual se expresa en “clave regional”, ya que hablan en dialecto jarocho) es “tan indescifrable como obvia hasta la redundancia”.

Si se acepta la palabra de Ayala Blanco como una primera guía para entender la estructura del video, se podría afirmar que la unión de contrarios es una de las características centrales de *Amor chacal*. Esto se evidencia, en cuanto a la caracterización de personajes, desde la primera secuencia del filme. Se trata de un montaje donde se observa (todo desde la perspectiva del asiento del copiloto en un coche) a diversos jóvenes veracruzanos montados en sus bicis y transitando, bajo el rayo del sol, por calles y carreteras (véase la Ilustración 17). El automóvil los acecha lentamente por detrás, o les sigue el paso codo a codo, mientras se escucha la canción “Lamento jarocho”, interpretada por Toña la Negra. Esta escena termina con el testimonio de un hombre, recabado a un costado de la carretera. Bautista le pregunta: “¿Y por qué tienen tremenda fama los muchachos de Alvarado?”, a lo que el joven responde, después de un intercambio breve: “mayates”.

La secuencia sirve como carta de presentación de los personajes principales, los cuales simbolizan los contrarios que se unen. De un lado están los protagonistas (Bautista, Jaramillo y sus amigos, a quienes llamaré en conjunto, siguiendo a Ayala Blanco, “chilangos”), desde cuyo punto de vista se observa toda la secuencia; del otro, los mayates, quienes son el foco de atención de los protagonistas. Esta es la primera distinción entre los dos grupos: unos observan y los otros son observados. La segunda se relaciona con la movilidad. El hecho de que los chilangos se transporten en un coche, mientras que todos los mayates vayan en bici o no tengan ningún vehículo, coloca a los primeros en una posición ventajosa. Esta se observa claramente, pues los protagonistas son capaces de seguir a los mayates sin que estos puedan escaparse con facilidad. Aquí, la movilidad libre de los chilangos se contrapone a la movilidad limitada de los mayates.

Por último, está el asunto del “trópico quemante”, así descrito por Ayala Blanco en su reseña del filme. Porque el sol no pega igual para todos durante la secuencia. Los mayates deambulan en sus bicis en plena resolana, en tanto que los chilangos los observan resguardados dentro de su carro. La situación entera evoca la dinámica de un safari, donde la luz del mediodía resulta ideal para apreciar mejor a los “animales salvajes” en su entorno natural, pero que tiene el inconveniente de que los mayates terminan quemados. En este punto, entra en juego el uso del “Lamento jarocho”, pues la canción menciona la “raza de

bronce” en referencia a la piel tostada de estos hombres. Todo lo anterior sugiere que los chilangos tienen una tonalidad de piel más clara que los mayates. Puede que no sean completamente blancos, pero no están igual de bronceados que los ciclistas (con todas las connotaciones que esto acarrea). Esta es la distinción final propuesta por esta escena.

El conjunto de las tres diferencias ya mencionadas caracteriza perfectamente a los chilangos y a los mayates como polos opuestos. Los primeros, desde la comodidad de su vehículo, se mueven libremente dentro del territorio de los mayates con la intención de avistar (y, probablemente, también “cazar”, si se continúa con la metáfora del safari) a los hombres morenos quienes se les aparecen en cada rincón. En este sentido, la unión de opuestos (el oxímoron; eso que “niegaafirma” y “repeleacepta”) sería, justamente, los encuentros sexuales entre chilangos y mayates.

Hay una cualidad fantástica en todo esto. Es como si los mayates (por ser tan diferentes de los chilangos) fueran una especie rarísima que no se pudiera encontrar en ningún otro lado. De aquí que Ayala Blanco se refiera a Alvarado como un “edén veracruzano” o el “Paraíso deseado”, pues allí los chacales abundan; “[d]ondequiera que se piense, salta el mayate. Mayates en abundancia, a granel, de todas edades, clases sociales y sabores”, indica el historiador en su reseña. La edición de la secuencia inicial apoya esta interpretación. Las escenas que la componen se grabaron en diferentes lugares, de modo que a los mayates se les observa transitando, tanto en la autopista, como en calles solitarias. También se les ve descamisados a las orillas de un río, brindando con una caguama sentados en las banquetas de las localidades, o en la parada del camión. Pareciera que están en todos lados.

La referencia al Paraíso, además, está ligada a una trascendencia en el tiempo, la cual se asocia, en la reseña, con culturas prehispánicas: “El Paraíso deseado existe, fijo en la intemporalidad de tus antepasados totonacas sodomitas”. El recurso del tiempo cíclico es una de muchas estrategias que se han utilizado en disciplinas como la antropología clásica para distanciar a quienes observan (los estudiosos modernos) de los observados (las sociedades primitivas).⁹⁴ Bajo esta lógica, los chilangos provenientes de la ciudad están sometidos a las

⁹⁴ Esta categorización del tiempo tiene sus orígenes en Europa durante la Ilustración. Se contraponen a la visión judeo-cristiana (el Tiempo de la Salvación), la cual era inclusiva y se basaba en una ideología de la conversión para incorporar a los infieles y a los paganos dentro de sus huestes. Está de más decir que el Tiempo de la Salvación era el que imperaba durante la Conquista, por lo que en este contexto surgieron los debates acerca de

formas del tiempo lineal o cronológico, mientras que los mayates permanecen en una especie de cápsula temporal, de modo que el paso del tiempo no los afecta. En particular, se sugiere que lo que no ha cambiado es la posición moral de los mayates con respecto a los encuentros homeróticos. Estos siguen siendo tan sodomitas como sus antepasados totonacas. Es justo aquí donde radica la diferencia principal entre chilangos y mayates. De acuerdo con la reseña de Ayala Blanco, los mayates viven en un estado de gracia primitivo. La evangelización no pudo instaurar en ellos la homofobia que sí se arraigó en el resto de los hombres mexicanos.

En este punto, cabe señalar la alusión de la reseña con respecto al buen salvaje (“épica vislumbrada del buen salvaje mayate como *homo ludus naturalis*”), pues este personaje está imbuido de un tipo de ignorancia benigna que lo hace particularmente dócil. Se trata del “estado de naturaleza”, término acuñado por Thomas Hobbes y diseminado por Montesquieu, que se le adjudicaba a las poblaciones “primitivas” durante los siglos XVIII y XIX. Se decía que estos grupos (por vivir en un ambiente no contaminado por los males de la civilización, como la división del trabajo, o la propiedad privada) actuaban con el único propósito de satisfacer sus necesidades básicas. Por lo tanto, operaban bajo emociones primordiales (como el miedo, el hambre y el deseo sexual), y gozaban de varias cualidades morales, entre las que se encontraban pureza, timidez y humildad.⁹⁵ Los individuos en estado natural se encontraban plenamente integrados a su entorno en una condición de inocencia. Todo esto concuerda con las impresiones de Ayala Blanco al respecto de Alvarado como un “edén veracruzano”, pues se trata de un espacio incorrupto que ha permanecido así con el paso del tiempo. De este modo, se entiende que los mayates también se han mantenido puros (han conservado el estado natural) por habitar en este lugar.

El mote de “*homo ludus naturalis*”, que el historiador utiliza para referirse a los mayates, prosigue con esta caracterización. Por un lado, se apela a un discurso taxonómico, el cual los deshumaniza y los relega a la categoría de primates o, en el mejor de los casos,

la humanidad de los amerindios, y se utilizó la evangelización con el pretexto de “salvar” sus almas. Por el contrario, la visión moderna del tiempo se basa en la historia natural y coloca la civilización occidental como la cumbre de un proceso evolutivo, la cual el resto de las civilizaciones humanas aún están en proceso de alcanzar. De acuerdo con este modelo temporal, Europa se ubicaría en el presente civilizado, mientras que el resto del mundo viviría bajo distintos grados de atraso temporal (serían culturas primitivas, arcaicas y, definitivamente, salvajes). Este es el tiempo que justificó las empresas imperialistas de países como Gran Bretaña durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX. Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Subject* (Nueva York: Columbia University Press, 1983) 25-27.

⁹⁵ Charles Louis de Secondat Montesquieu, *El espíritu de las leyes* (Madrid: Preciados, 1906), 14-16.

homínidos (quizá, también los conceptualiza como objetos de observación minuciosa). Por el otro, al calificarlos de “hombres juguetones por naturaleza”, Ayala Blanco insiste en la inocencia natural de los mayates. En este caso, se trata de una propensión infantil al juego que él mismo conceptualiza antes como que son “desmadrosos” y les gusta el “relajo”. Aquí es oportuno citar al propio Juan Carlos Bautista quien, en un texto publicado en los 90 sobre los mayates de la ciudad de México, destaca la proclividad al desmadre como una característica fundamental en ellos:

Y ya se sabe: estos hombres son mayates, están casados, o tienen su noviecita santa que presta o presta a medias, pero ya en la cantina o en los tibiris ven a los jotos con apenas disimulado deseo de cábula, les invitan o se dejan invitar una cerveza y acceden, entre desmadrosos y halagados a sus proposiciones. Cuál es el problema, ya lo dicen los dichos: si es hoyo, aunque sea de pollo; ¿es agujero? pus aunque sea de caballero, que al cabo en la guerra cualquier hoyo es trinchera, y métala por acá joven, que es la hora del disimulo.⁹⁶

La cábula (hacer trampa por medio de bromas), el desmadre (una juerga desenfrenada) y el disimulo (fingir ignorancia o desconocimiento respecto de algo) se presentan como elementos constitutivos del entorno y del carácter de los mayates; del “Paraíso deseado”, ya sea en Alvarado o en el tíbiri. Porque es en medio del barullo y la chacota, con unos tragos encima, y bajo el acuerdo implícito de que todo se queda entre amigos, cuando el mayate seduce y se deja seducir por los jotos y sus proposiciones.

En este sentido, se esclarece la mención literaria de Ayala Blanco acerca de la picaresca en *Amor chacal* (“[p]icaresca que se ignora a sí misma, disimulo flexible hasta la ostentación”). Este género (que se desarrolló principalmente a lo largo del siglo XVII) se caracterizó por presentar la biografía, en primera persona, de una especie de antihéroe, peor que los lectores, quien vive toda suerte de peripecias en una sociedad caótica, de la cual resulta, alternativamente, víctima y victimario.⁹⁷ El protagonista de este tipo de narración (el pícaro) es usualmente astuto, bellaco, artero y, en ocasiones, cruel. Es un personaje que nace en la pobreza, y se emplea al servicio de varios amos con la intención de mejorar su condición social, pero quien termina desengañado por la hipocresía de las personas en su entorno. A diferencia de sus patrones, los pícaros no siguen los códigos del honor, por lo que recurren a estafas, engaños y pequeños hurtos para subsistir.⁹⁸

⁹⁶ Juan Carlos Bautista, “México: País de mayates”, 62.

⁹⁷ Julio Rodríguez Luis, “El enfoque comparativo de la literatura picaresca”, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 2 (1993): 856.

⁹⁸ Fernando Lázaro Carreter, “Para una revisión del concepto ‘novela picaresca’”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, 1 (1970): 40-41.

En principio, podría parecer que Ayala Blanco habla de los mayates cuando se refiere a la picaresca, pues a ellos se les identifica con las clases bajas, el desorden, el relajó y el hacerse los desentendidos, de modo que serían excelentes pícaros. Sin embargo, los mayates (por vivir en un “Paraíso deseado”, apartados de los males del mundo y con una disposición natural para las bromas) carecen de la astucia y el ingenio que caracteriza a los protagonistas de estas historias. Son los chilangos quienes provienen de una sociedad caótica (la ciudad de México), y quienes cuentan en primera persona (con la cámara en la mano) las andanzas que viven durante su visita al Sotavento veracruzano. Son ellos quienes, como se verá más adelante, utilizan su labia para “levantar” a los mayates con quienes se encuentran en la playa o en la calle, subirlos a su coche y entablar encuentros sexuales con ellos. En este momento no quiero ahondar más acerca de este punto, pero sí me gustaría resaltar la figura del pícaro en relación a los chilangos como un elemento que podría ser útil posteriormente para el análisis del documental.

A manera de resumen, y para saber con certeza cuáles datos aporta la reseña de Ayala Blanco con respecto a la estructura y los temas de *Amor chacal*, los menciono a continuación. En primer lugar, se describen con detalle únicamente tres secuencias. Estas son, en orden de aparición: 1) el epígrafe de Bernal del Castillo, seguido de la llegada en coche de los chilangos a Veracruz, donde son “recibidos” por varios mayates en bicicleta; 2) el “decálogo para reconocer mayates” (así lo denomina Ayala Blanco pero, en realidad, es una guía para reconocer chacales “en estado puro”); y 3) la interpretación de la Negra Graciana de la canción popular “El pato”. El resto del filme queda explicado mediante el recurso retórico del oxímoron (es decir, de la unión de términos opuestos). Esta figura puede ser útil para analizar la caracterización de los personajes del filme puesto que, al menos en la primera secuencia (la del arribo de los chilangos a Veracruz), se delimitan dos grupos de personajes con base en características opuestas.

También se describe a Alvarado como un “Paraíso perdido” y un “edén veracruzano”, lo cual lo relaciona con una especie de suspensión temporal. Se sugiere que en este lugar el tiempo dejó de correr desde los tiempos prehispánicos (“intemporalidad de tu antepasados totonacas sodomitas”), en particular, en lo que respecta a la opinión de sus habitantes acerca las relaciones homosexuales. Por último, Ayala Blanco nombra al mayate como “buen salvaje” y emparenta el viaje de los chilangos con las peripecias de los pícaros literarios. Lo

primero concuerda con el “edén veracruzano”, pues plantea que los mayates son hombres primitivos (aunque, más adelante, los llama bajo un nombre científico en latín, de modo que se puede cuestionar si Ayala Blanco los considera humanos en primer lugar), quienes tienen una disposición natural para las bromas y los juegos. Lo segundo le añade matices a la caracterización de los chilangos, puesto que los pícaros no respetan ninguna regla, son taimados y muy astutos.

CON LA CÁMARA EN LA MANO: HIBRIDEZ DISCURSIVA

Como ya se pudo ver con base en la reseña de Ayala Blanco, salvo algunas secuencias muy puntuales, resulta difícil trazar una continuidad discursiva a lo largo de *Amor chacal*. Esto se debe, en parte, a que el video cambia constantemente entre un modo narrativo y uno expositivo para presentar su información. Los documentales clásicos utilizan el segundo modo (la exposición), el cual se caracteriza por organizar los datos en secciones de acuerdo a ideas principales, las cuales se van acotando cada vez más hasta llegar a detalles muy específicos.⁹⁹ Precisamente, una de las secuencias que se destacan en la reseña, el “decálogo para reconocer mayates”, sigue el modo expositivo de manera muy precisa. Comienza con el título de la sección (“Chacal en estado puro”), así como con un subtítulo donde se especifica el tipo de información que se presentará (“guía para reconocerlo”). En seguida aparecen, uno por uno y mediante cortinillas, los puntos de la guía (“1. Diente de oro”, “2. Comezón eterna de verijas”, etc.). Estos se acompañan de imágenes que los ilustran. Por ejemplo, en el punto cuatro (“devoto del relajó”), se observa a un joven bailando sensualmente en la playa, rodeado de sus amigos, quienes lo animan a quitarse el short que lleva puesto.

Del otro lado de la exposición se ubica el formato narrativo. Este puede definirse, de la manera más general, como “la representación de una serie de eventos”.¹⁰⁰ Un ejemplo clarísimo de esta acepción, se encuentra en la primera secuencia de *Amor chacal* (la de los chilangos en coche y los mayates en bicicleta). En ella, se presenta una situación inicial (un grupo de amigos llega a Alvarado), donde se introducen personajes en condiciones desiguales (los chilangos, coquetos en su coche y con su cámara, pero en un territorio extraño; y los

⁹⁹ Manuela Glaser, *Hybrid Documentary Formats: How Narrative Elements in Archaeological Television Documentaries Influence Processing, Experience, and Knowledge Acquisition*, tesis de doctorado (Tubinga: Universidad de Tubinga, 2010) 18.

¹⁰⁰ H. Porter Abbot, *The Cambridge Introduction to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002) 12.

mayates, oriundos de la localidad, pero humildes en sus bicicletas), a partir de la cual se puede intuir que ocurrirán más cosas entre ellos (los primeros arriban a Veracruz en busca de los segundos con la intención de seducirlos).

Esta disposición narrativa (la de mostrar a los protagonistas en situaciones determinadas) permea a lo largo del documental pues, a pesar de que se grabó por períodos durante varias visitas, está organizado de tal manera que asemeja un lapso de dos días, como si se tratara de una excursión de fin de semana. Efectivamente, se observa que los chilangos llegan a media mañana, se pasan la tarde bromeando y acordando encuentros con mayates, acuden a una fiesta en la playa al anochecer y se toman unas cervezas en un bar al final del día. Al siguiente, se ve que asisten a la casa de uno de los homosexuales locales (a quienes se les llama “chotos” en el dialecto veracruzano), que participan de un carnaval y que escuchan a la Negra Graciana en el zócalo del puerto de Veracruz. A propósito de esto, el propio Bautista señala que:

La idea de “documentar” las visitas a Alvarado y la zona del Sotavento e incluso realizar el videodocumental surgió bastante después de las primeras grabaciones que hicimos allá con una cámara casera. [...] Pero las grabaciones las empezamos a hacer simplemente porque en ese momento para nosotros la cámara era un juguete nuevo y se adaptaba perfectamente al tipo de viaje que nos gusta: de aquí para allá, sin un plan fijo, sin itinerario trazado.¹⁰¹

La configuración discursiva de *Amor chacal*, entonces, reproduce la de un viaje (el propio editor, Víctor Jaramillo, califica el video como una *road-movie*) la cual, lejos de buscar una documentación organizada de las visitas a Veracruz, tiene la voluntad juguetona de deambular sin rumbo definido. Este detalle es clave, puesto que señala el punto donde fracasan tanto la exposición como la narración al interior del filme. Por un lado, los momentos expositivos carecen de rigurosidad (por ejemplo, no se menciona a casi ninguno de los entrevistados por nombre y la información que aportan tampoco se ordena de ninguna forma particular). Por el otro, al video le falta el elemento indispensable para que una narración avance hacia su desenlace. Los eventos que se muestran no están estructurados en torno a un conflicto, de modo que los protagonistas del video (los chilangos) no se enfrentan con nada o nadie quien se les oponga (un antagonista que detenga o dificulte su excursión).¹⁰²

Pero no todo está perdido. Para poder establecer las relaciones entre los personajes quienes aparecen en el video, desde un nivel estructural, no hace falta más que observar una

¹⁰¹ Entrevista a Juan Carlos Bautista realizada por correo electrónico el 18 de agosto de 2018.

¹⁰² H. Porter Abbot, *The Cambridge Introduction to Narrative...* 50-51.

categoría narrativa que está presente en todo relato cinematográfico, sin importar si en este hay conflicto o no. Me refiero a la figura del narrador. Se trata de un constructo, vehículo o instrumento, diferenciado del autor de la obra, el cual corresponde a la voz, la cual cuenta una historia o muestra la sucesión de eventos. Si se piensa en el cine como una forma de comunicación que utiliza las escenas como enunciados para elaborar relatos, el narrador sería la instancia que organiza estos enunciados, tanto para darle dirección a la historia como de manera estilística, para encaminar la atención del espectador hacia diferentes detalles.¹⁰³

Aunque los sujetos filmados (sean estos informantes o personajes) transmitan significados específicos por medio de sus palabras, de su expresión corporal y de sus gestos, el narrador puede hacer uso de los elementos de la composición (del encuadre y la fotografía) y de la edición (cortes, fundidos, etc.), para modificar la percepción de la audiencia al respecto de ellos.¹⁰⁴ Por ejemplo, el narrador puede exacerbar los gestos de los personajes mediante el uso del zoom u ocultar aspectos del cuerpo, según el ángulo y la distancia donde se ubique la cámara, o con el uso de iluminaciones estilizadas. También es capaz de modificar la sensación de una escena; si decide mantener una imagen estática por un tiempo largo, produce la impresión de pesadez o aburrimiento; en cambio, si corta de tajo una escena de acción, genera sorpresa e incertidumbre.

Es posible conceptualizar al narrador de *Amor chacal* como el chilango con “juguete nuevo”, pues así se refiere el propio director a la cámara. Nuevamente, es necesario recalcar que el narrador difiere del personaje protagónico, desde cuyo punto de vista se observan los eventos del documental (en este caso, de manera muy literal, debido al recurso de la cámara en mano). Mientras la voz que entrevista y cotorrea con los mayates, y los demás lugareños, corresponde a la de Juan Carlos Bautista como personaje, quien decide el orden (o desorden), la duración y si las entrevistas aparecen completas o por partes, es el narrador. Este último también tiene la capacidad de ocultar ciertos detalles acerca de los entrevistados y hacer visible o enfocar otros. Si se recurre a la figura del pícaro, la cual menciona Ayala Blanco en su reseña, el personaje de Bautista ostentaría el aspecto bromista y jugueteón de este arquetipo, mientras que el narrador exhibiría su astucia y su bellaquería.

¹⁰³ André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico: Cine y narratología* (Barcelona: Paidós, 1995) 28-29.

¹⁰⁴ André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico...* 34.

Revisar *Amor chacal* desde la perspectiva del narrador, en particular, prestar atención acerca de a cuáles informantes se les dedica más tiempo a lo largo del filme o de quiénes se muestra más información, hará posible distinguir entre personajes principales y secundarios. Esto, por consiguiente, revelará cuáles son las diferentes líneas argumentales que componen el video. Comenzaré con un elemento básico, el cual ayudará distinguir un personaje del otro: el nombre propio. Resulta casi irónico empezar por aquí, porque ni siquiera al propio grupo de protagonistas se les menciona por su nombre, sino hasta los créditos finales de la obra. En ellos, además de señalarse individualmente a Bautista y a Jaramillo, se incluye una dedicatoria a los “cómplices de viaje”: Gabo, Mau, Saúl y Paco. Desde mi punto de vista, que los chilangos permanezcan como un personaje grupal, del cual únicamente se escucha la voz de Bautista, es una cuestión que atañe al género literario de *Amor chacal*, y no tanto su aspecto discursivo, así que la discutiré con más detalle en la siguiente sección. Por lo pronto, basta con señalar que el foco de la atención (la cámara misma) se centra en los lugareños visitado por los chilangos, y no en ellos mismos, a pesar de que el relato se desarrolla alrededor de la excursión que realizan.

Excluido el grupo de amigos, de todos los informantes entrevistados, a los únicos quienes se menciona por nombre es a los mayates. El muchacho descamisado, al que los chilangos se encuentran en una parada de camión a la orilla de la carretera, se llama Pancho; el joven de cuerpo marcado, con una herida en el abdomen, es Jaime Rodolfo; Miguel es un mayate con quien Bautista bromea en la playa, y que luego sube al vehículo de los chilangos; dentro del grupo de hombres en la calle están Francisco, Claudio, Erick, Eder y Ulises (con quien uno de los protagonistas tiene relaciones sexuales); falta René, el muchacho musculoso que va en bicicleta a la casa de un amigo para ayudarlo a pintar su fachada, y a quien le gritan desde el coche que “está bien bueno”; y, por último, el tocayo del protagonista, Juan Carlos, con el que Bautista camina de noche por el malecón. Estos son casi todos los mayates encontrados en durante el viaje. Solamente faltó conocer el nombre de dos: uno, quien se deja seducir por un choto en la playa (y cuyo apodo aparece bajo la forma de cortinillas: “el chacal que vino del mar”), y el amigo de René, dueño de la casa donde se iba a pintar, y con el que también se da un encuentro erótico (véase la Ilustración 18).

Como se puede ver, el modo narrativo impera en todas las escenas donde aparecen mayates. La audiencia asiste a las peripecias del pícaro, ya sea en la forma de conversaciones

subidas de tono (como las sostenidas entre Bautista y Pancho, Jaime Rodolfo o Miguel), o directamente en el proceso de seducción. En los casos de Ulises y el amigo de René, se observa desde que Bautista aborda al grupo de amigos, cuando es conducido hacia el lugar donde se consumará el acto, y el encuentro sexual mismo, mostrado de maneras más o menos gráficas. Con el amigo de René, incluso, la acción se presenta separada. Primero se ve cómo los chilangos siguen a René en su bicicleta, lo saludan, le coquetean y le preguntan a dónde va. Aquí se corta la escena, y se pasa a otra cosa. No es sino después de un tiempo que la seducción se retoma (sin necesidad de que al público se le recuerde nada), esta vez con los chilangos arribando a la casa del amigo, donde se le ve pintando su fachada.

Esto contrasta con el resto de las entrevistas donde, además de que no se menciona a los informantes por nombre, las escenas carecen del contexto necesario para conocer mejor a los lugareños. A la mayoría se les identifica por oficio, puesto que a algunos se les grabó en sus lugares de trabajo pero, de ahí en fuera, se hace poco por caracterizarlos. Entre ellos, se encuentran dos zapateros, el trabajador de un balneario, un limpiabotas y un grupo de muchachos, quienes deambulan de noche por las calles de alguna localidad (véase la Ilustración 19). La mayoría son hombres maduros o muy jóvenes, en cuyos testimonios califican la mayatería como algo cotidiano, tanto en Alvarado como en los distintos municipios de la cuenca del río Papaloapan. A estos personajes se suman un par de soneros. La primera es la Negra Graciana (la única mujer que aparece en todo el filme) y quien, como ya se mencionó, interpreta “El pato” en la última escena. El otro es un sonero alvaradeño, el cual se inventa unas coplas sobre los mayates mientras los chilangos lo graban en el malecón.

En estas escenas predomina el modo expositivo, pues tienen el objetivo de contextualizar las andanzas de los mayates como algo totalmente aceptado dentro de las sociedades veracruzanas donde los chilangos visitan. El hecho de que los informantes pertenezcan a distintas generaciones, pone el énfasis en que este tipo de encuentros homosexuales no es algo reciente, sino que ha existido desde tiempo atrás. Los soneros aparecen, precisamente, para reforzar esta idea y situarla más atrás en el pasado, puesto que “El pato” (la cual describe de manera explícita la práctica del sexo anal) es una composición antigua con distintas variantes.¹⁰⁵ Del mismo modo, la habilidad del sonero alvaradeño para

¹⁰⁵ Algunas de estas versiones están disponibles en YouTube. A continuación señalo tres ejemplos: <https://www.youtube.com/watch?v=FxIHTb8i4sI>, <https://www.youtube.com/watch?v=RicpRXeMWnU> y <https://www.youtube.com/watch?v=3iZ1UpyoWSA>.

improvisar en un segundo las coplas acerca de la mayatería, comprueba que el tema ha formado parte del imaginario del Sotavento por un período largo.

El último grupo de personajes que falta por clasificar son los chotos (véase la Ilustración 20). A ellos tampoco se les menciona por nombre, pero no todas sus intervenciones son entrevistas. El primero en aparecer es quien seduce al “chacal que vino del mar”. Únicamente se le ve un instante platicando con él, para después caminar a su lado hacia quién sabe dónde. El segundo está en un bar con los chilangos, quienes le hacen una sola pregunta: “¿Qué es lo que te gusta más?”, a lo que el choto responde: “La verga” y se echa a reír. En seguida, se le observa levantarse a bailar la canción “1, 2, 3” del grupo argentino El Símbolo, mientras un grupo de más de cinco hombres se acerca hacia él. Todos bailan alrededor del choto hasta que uno de ellos lo abraza y lo carga, momento en el que este se regresa a su lugar y deja al grupo de hombres bailando entre ellos. El tercero es un choto travesti, a quien los chilangos entrevistan de noche para luego visitarlo por la mañana en su casa, donde les muestra la colección de fotos que tiene de sus amantes.

Temáticamente, todas las intervenciones de los chotos abordan el ligue con mayates, lo cual las emparenta con las peripecias de los chilangos. Al menos en el caso de las primeras dos, estas se organizan a manera de historias cortas, de modo que también en ellas predomina el modo narrativo. Sin embargo, el papel desempeñado por ellos es mucho más pequeño que en las escenas donde participan directamente los protagonistas. Por ejemplo, el segmento del “chacal que vino del mar” dura menos de un minuto, mientras que en el bar, a media escena se deja de lado al choto, para enfocarse primero en los hombres que bailan juntos, y, después, en cómo los chilangos coquetean con ellos. La escena del choto travesti, cuando los chilangos acuden a su casa para que les muestre su colección de fotos, merece una mención especial (véase la Ilustración 20). En un principio, se podría pensar que la entrevista estaría repleta de anécdotas, donde la audiencia pudiera conocerlo mejor, pero las cosas no suceden así. Y no es por falta de chismes. Constantemente se le escucha decir al choto: “Este me dio la gran historia de mi vida”, “este nunca me pidió nada”, “este fue mi marido”, “este sufrió tanto por mí”; declaraciones que fácilmente podrían haber iniciado relatos pequeños acerca de los amoríos entre el choto y sus mayates. En cambio, estos testimonios se cortan de tajo, en favor de aseveraciones puramente sexuales, como: “pero mira el vergón que tiene”, “ya vestida de mujer me daba unas culeadas preciosas”, o “una cara tan fea, pero una verga de este tamaño”.

En este punto se descubre un aspecto importante del objetivo del documental. Contrario a lo que se podría suponer con base en las entrevistas que los chilangos les hacen a los lugareños, *Amor chacal* no se interesa en la mayatería, solamente como un fenómeno aceptado entre las comunidades de la cuenca del río Papaloapan. Si este fuera el caso, los chilangos le prestarían la misma atención a los chotos que a los mayates y ahondarían más en el tipo de relaciones entabladas entre ellos. Por el contrario, el video de Bautista presenta a los mayates, sobre todo, como productos de consumo turístico para los homosexuales ciudadanos. Esto lo abordaré con detalle en el siguiente apartado pero, por el momento, ya se cuenta con la información suficiente para identificar las dos líneas argumentales de las que se compone el filme.

La primera desarrolla el tema del ligue con mayates, se caracteriza porque en ella predomina la función narrativa y corresponde, en su mayoría, con las andanzas de los chilangos en tierras veracruzanas. Inicia con la secuencia de su llegada, donde varios mayates en bicicleta les dan la bienvenida, y finaliza con un montaje de hombres jóvenes semidesnudos (divirtiéndose en la playa y en el carnaval) musicalizado a un ritmo de bossa nova con tintes electrónicos. En concreto, esta línea argumental comprende las siguientes secuencias: 1. Las múltiples pláticas coquetas que Bautista y sus amigos entablan con diferentes muchachos; 2. Las escenas donde se muestran los encuentros sexuales entre chilangos y mayates; 3. La guía para reconocer chacaless en “estado puro”, que menciona Ayala Blanco y; 4. Todas las escenas con los chotos, aunque estas jueguen un papel casi incidental.

La segunda línea argumental aborda la aceptación de la mayatería en el imaginario del Sotavento veracruzano. En ella prepondera el modo expositivo y se compone casi en su totalidad de entrevistas. Se inaugura con el epígrafe de Bernal Díaz del Castillo, seguido de la definición de “mayate”, y concluye con la interpretación de “El pato” por la Negra Graciana. El resto de las escenas que se incluyen en este grupo son: 1. Las entrevistas realizadas por Bautista a los lugareños, quienes desempeñan diversos oficios; y 2. El son jarocho acerca de los mayates, compuesto en el momento por un músico alvaradeño. Resulta muy interesante que esta línea argumental introduzca y despida todo el video, puesto que puede dejar la impresión de que los realizadores de *Amor chacal*, sin ningún otro motivo,

buscan sacar a la luz un tipo de homoerotismo existente en los rincones más profundos de la provincia veracruzana.

Esto queda de manifiesto en la reseña de Ayala Blanco, pues el inicio y el final del filme son de las pocas escenas que él explica con exactitud. Del mismo modo, todas sus alusiones al “Paraíso perdido” y “al edén veracruzano”, a los “antepasados totonacas sodomitas” y al “buen salvaje”, se desprenden de esta línea argumental. Paradójicamente, en su texto se desdibujan los detalles específicos de las andanzas vividas por los chilangos en compañía de los mayates (las cuales constituyen la parte más extensa y mejor caracterizada del documental). Lo que importa, en última instancia, es exaltar el mito del mayate alvaradeño, apelando a su existencia casi milenaria, al hecho de que es una tradición, sino celebrada, al menos, tolerada, y a su distribución por montones en el “trópico quemante”. Las anécdotas particulares no importan, porque los visitantes cultivarán las suyas una vez que se decidan a viajar al Papaloapan.

EL ANTIDOCUMENTAL: *AMOR CHACAL* Y LA LITERATURA DE VIAJES

Si hasta ahora he argumentado que el filme de Bautista presenta una estructura intrincada en el nivel discursivo, en cuanto a su adscripción genérica, las cosas se complican mil veces más. Porque no hay algo que incomode más a los realizadores y primeros reseñistas de *Amor chacal* que el título de “documental”. Víctor Jaramillo, el editor del video, prefiere denominarlo una “vídeo *road-movie*”. El propio Juan Carlos, el director, pone entre comillas la palabra “documentar” como si sus entrevistas, por el mero hecho de haberse desarrollado de manera espontánea, valieran menos o, de plano, fueran otra cosa completamente diferente. Jorge Ayala Blanco se posiciona en total desacuerdo con que a la obra se le llame de ese modo, así que le inventa un mote distinto: “antidocumental”. Bueno, hasta la película misma se da a la tarea de precisar el género al que pertenece durante los créditos finales, donde al título se le agrega, entre paréntesis: “cuaderno de viaje”.

No me voy a poner aquí a desmentir o corroborar por qué *Amor chacal* pertenece a un género u otro, sino que tomaré por cierta la palabra del propio filme y utilizaré la literatura de viajes como punto de partida para reflexionar acerca de los temas que se abordan en él. Esta forma de escritura es compleja porque surge y se ha estudiado desde de la intersección de diversas tradiciones y disciplinas, como la literatura, la historia y la antropología. Por principio de cuentas, es necesario recalcar que este género es capaz de aportar la misma

información factual que un documental “serio”, o el trabajo de campo de un antropólogo. Los recuentos de misionarios, mercaderes, comerciantes, y todo tipo de viajeros, se han utilizado como fuente de datos crudos para la investigación etnohistórica desde hace mucho tiempo.¹⁰⁶ Me parece que el hecho de que los realizadores de *Amor chacal* le tengan tanta tirria a la palabra “documental”, puede provenir, en parte, de la percepción de que sus datos los recabaron sin seguir una metodología rigurosa. Esto, desde luego, no cancela el valor de sus hallazgos.

Pero el aspecto peliagudo en la interpretación de la literatura de viajes no se encuentra ahí, sino en la capacidad de distinguir estos datos de elementos idiosincráticos, ya sea del autor o de la sociedad en donde este se desenvolvía. Por ejemplo, es común que los relatos de viaje incorporen la sensibilidad artística o las concepciones científicas predominantes en la época en que se produjeron.¹⁰⁷ Los que se escribieron durante el Renacimiento, como las crónicas de indias, recogieron los sucesos, los cuales dieron lugar a la conquista de sus respectivos territorios, en el estilo de los libros de monstruos y maravillas medievales, ya que estos eran un referente popular, el cual expresaba correctamente el asombro que les produjeron a los conquistadores los lugares y las civilizaciones del “Nuevo Mundo”.¹⁰⁸ De la misma manera, el pensamiento “científico” del siglo XIX acerca de la evolución cultural y la naturaleza del hombre civilizado, dio lugar a una escritura de viaje permeada de un “primitivismo romántico”, en donde se veía a las comunidades alejadas de las metrópolis (lo mismo si se trataba de campesinos connacionales como de culturas indígenas colonizadas), nunca como plenas ni adultas, sino como infantes en proceso de desarrollo.¹⁰⁹ Más que los datos duros, es justamente este tipo de detalles los que me gustaría explorar en *Amor chacal*. Comenzaré con el asunto del autor.

Paul Fussell identifica tres tipos de narradores en la literatura de viaje: el explorador, el viajero y el turista. De acuerdo con él:

¹⁰⁶ Caroline B. Brettell, “Introduction: Travel Literature, Ethnography, and Ethnohistory”, *Ethnohistory*, 33, no. 2 (1986): 127.

¹⁰⁷ Maija Burima, “Orientalism, otherness, and the Soviet empire: travelogues by Latvian writers of the Soviet period”, *Journal of Baltic Studies*, 47, no. 1 (2016): 65.

¹⁰⁸ David C. Judkins, “Travel Literature of the Early Modern Period”, *CEA Critic*, 64, no. 1 (2001): 47-58.

¹⁰⁹ Caroline B. Brettell, “Introduction: Travel Literature, Ethnography, and Ethnohistory”... 131.

Los tres realizan viajes, pero el explorador va detrás de lo que aún no ha sido descubierto, el viajero busca lo descubierto por las maquinaciones de la Historia, y el turista, lo que ha sido descubierto por el emprendimiento y preparado para él mediante las artes de la publicidad masiva.¹¹⁰

Queda totalmente descartado que los chilangos de *Amor chacal* sean exploradores, pues no son, ni de cerca, los primeros forasteros en encontrarse con los mayates del Sotavento. Este título queda reservado para conquistadores como Bernal Díaz del Castillo, quien provee la cita con la que inicia todo el documental, la cual menciona las costumbres sodomitas de los antiguos veracruzanos. Además, la fama de los mayates es bien conocida entre los lugareños. Prueba de esto, es la copla que inventada por el sonero alvaradeño: “mi lenguaje es malacate/ todo el que llega en Alvarado/ viene buscando mayate”. En cuanto a si los chilangos son viajeros o turistas, el asunto es más difícil de discernir. El propio epígrafe de Bernal Díaz es un antecedente que correspondería a las “maquinaciones de la Historia”, el cual podría motivar el viaje. Aunque, como ya se dijo antes, el énfasis del documental está en el ligue mismo entre chilangos y mayates, y no en el fenómeno de la mayatería en general. En este punto, vale la pena señalar un detalle observado por Héctor Domínguez Ruvalcaba al respecto de las entrevistas en el filme:

[...E]s evidente que la exaltación de las formas locales de vida es una manera de escenificar la etnicidad para un visitante “patrón”, de quien depende una parte significativa de la economía. La expresión “al cliente lo que pida” implica esta escenificación de la vida cotidiana para los ojos de los turistas. Vender experiencias culturales se convierte en una suerte de imperativo colectivo para la mayoría de los entrevistados. “Aquí hay de todo”, “nadie se ha quejado de los muchachos de Alvarado”, son frases que describen el producto. La sexualidad como una atracción turística es una mercancía cultural en el variado mercado de la economía global. Los cuerpos, así como la comida y los sitios arqueológicos, son mercancías simbólicas, incluidas en las ofertas turísticas veracruzanas.¹¹¹

Efectivamente, aunque Ruvalcaba se toma cierta libertad con la manera como estas expresiones aparecen en el filme, todas son dichas por más de un informante. En particular, “al cliente lo que pida” surge durante la conversación con el zapatero, como respuesta a la pregunta de Bautista: “Y hacen feliz al turista, ¿o qué?”. Este único intercambio condensa lo que señala la cita, pues aquí aparece, tanto el visitante “patrón”, como la voluntad de los

¹¹⁰ “All three [...] make journeys, but the explorer seeks the undiscovered, the traveler that which has been discovered by the mind working in history, the tourist that which has been discovered by entrepreneurship and prepared for him by the arts of mass publicity”. Traducción mía de la cita original. Paul Fussell, *Abroad: British Literary Traveling Between the Wars*. (Oxford: Oxford University Press, 1980) 39. Cabe mencionar que esta clasificación de Fussell parte del supuesto de que los viajeros pertenecen siempre a civilizaciones “descubridoras”, es decir, a sociedades colonialistas en su momento, quienes aún gozan de la libertad para ingresar a diversos países alrededor del mundo y llevar a sus lugares de origen las noticias de esos parajes exóticos.

¹¹¹ Héctor Domínguez Ruvalcaba, *De la sensualidad a la violencia de género...*, 140.

locales por presentarle un escenario satisfactorio. Sin embargo, lo que más me interesa recalcar es la mención de la palabra “turista”, la cual sugiere que los chilangos encajan en esa categoría. De esto no queda duda, puesto que ellos no se desplazan a Alvarado movidos solamente por la importancia histórica o cultural de los mayates. No se trata del erudito viajero quien llega ahí para conocer más sobre otra cultura, como podría serlo un historiador o un antropólogo (después de todo, *Amor chacal* no es de los “beatos aburridísimos e inútiles documentales del INAH”, como dice Ayala Blanco). Los chilangos van en busca de un intercambio sexual, el cual, independientemente de que sea remunerado o no, implica un ingreso económico para diferentes negocios de la zona, solamente por el hecho de que la visiten frecuentemente.

Está claro, entonces, que los chilangos de *Amor chacal* son narradores turistas, pero no de cualquier tipo. Ir con una cámara en mano grabando sus peripecias, elaborar un filme con base en el material obtenido, y difundirlo en diversos festivales de cine, los convierte en los mismos artífices de la publicidad masiva mencionada por Fussell. Porque con el estreno del documental, la mayatería pasa de ser algo que se sabe y se comparte de boca en boca, a un hecho que pueden conocer cientos de personas al mismo tiempo con una sola proyección. Acerca de este aspecto propagandístico del video, Ruvalcaba señala:

En Veracruz, el objeto del deseo, el chacal, es la clave del intercambio económico entre turistas y pobladores. De la canción de Toña la Negra sobre el exotismo de los veracruzanos a las tomas de los jóvenes de Alvarado con las manos sobre sus genitales, danzando semidesnudos en las enramadas de la playa, tanto como los cantantes populares que se refieren abiertamente al homoerotismo con imágenes fecales, es evidente que el mestizo o mulato estereotipado es un objeto sexual redituable.

[...] Podemos interpretar el homoerotismo tradicional y su promoción como otra forma de riqueza simbólica que los programas oficiales de las instituciones culturales se proponen preservar: mantener las raíces culturales, las formas y las costumbres que constituyen la identidad. [...] El hecho de exponer a los chacales como constituyentes de la diversión y permisividad veracruzanas promueve la idea de un paraíso del placer y, al mismo tiempo, se refiere a una identidad colectiva como un producto de consumo turístico.¹¹²

En lo que concierne a la identidad colectiva como mercancía, esto se presenta en la película de varias maneras. Por ejemplo, la cita de Bernal Díaz del Castillo aparece como un marcador temporal, el cual acredita la mayatería como una costumbre que se ha preservado por siglos. Lo mismo sucede con los sonos veracruzanos, con el añadido de que estos ya se han incorporado dentro de las instituciones culturales como uno de los símbolos más reconocibles de la identidad jarocho, de modo que le otorgan aún más credibilidad a los mayates. Incluso,

¹¹² Héctor Domínguez Ruvalcaba, *De la sensualidad a la violencia de género...*, 139-140.

se puede utilizar la reseña de Ayala Blanco como evidencia, pues su interpretación del video se alinea al imaginario de lo nacional. Por ejemplo, en su referencia al “Paraíso perdido” se reafirma el prejuicio donde se concibe a las culturas originarias como esencialmente estáticas, de modo que se les festeja el logro de haberse mantenido intactas con el correr del tiempo y se busca preservarlas “puras” a toda costa. De igual manera, en la mención de los “antepasados totonacas sodomitas” se sigue el procedimiento de exaltar las civilizaciones prehispánicas como fuente de orgullo nacional.

En cuanto a la aseveración de que los mayates son redituables, no hay que ir muy lejos en el filme para corroborarlo. Las pláticas y los encuentros con ellos, así como los montajes donde se observa una infinidad de hombres jóvenes, morenos y semidesnudos, conforman la mayor parte de *Amor chacal*. La cita también explica por qué se les presta tan poca atención a los chotos, pues las relaciones homoeróticas locales no son de interés cuando se busca presentar a los mayates para sus consumidores urbanos. Esto último queda de manifiesto en la escena con el choto travesti, cuando este les muestra las fotos de sus amantes a los chilangos (véase la Ilustración 20). En ella, se cortan de tajo todas las veces en donde se alude al aspecto sentimental de las relaciones del choto (“este me dio la gran historia de mi vida”), mientras que se dejan intactos los momentos donde se menciona la sexualidad (“me daba unas culeadas preciosas”). Bajo esta nueva óptica, la colección de retratos del choto se puede entender, menos como el conjunto de sus amantes y más como un catálogo de productos y servicios.

Además de esto, el propio video alude expresamente a los mayates como productos de consumo turístico en dos ocasiones. La primera, y más obvia, sucede casi al final, justo cuando termina el montaje del carnaval, y antes de que empiece el epílogo con la Negra Graciana. Se trata de una secuencia donde se muestra a un muchacho jugando fútbol en la playa con un amigo (véase la Ilustración 22). Este último sale a cuadro apenas por unos instantes, porque la cámara sigue cada movimiento del primer joven, quien lleva traje de baño y tiene un cuerpo muy atlético (sus brazos y pectorales son grandes, y su abdomen, de lavadero). Se le observa patear el balón y deslizarse sobre la arena con la intención de desviar el tiro de su acompañante. Se ven perfectamente sus nalgas prominentes y su espalda ancha. Todo esto sucede en segundo plano, mientras que en primero, en una esquina del encuadre, se mira un letrero de cartulina fosforescente con la frase: “Antojitos”. La escena se funde a

negro y, en seguida, aparece un hombre en la playa resguardado del sol por una carpa. Está de espaldas al público pero de inmediato se da la vuelta, mira directamente a la cámara y dice, en el tono más persuasivo posible: “Vengan a Alvarado, porque en Alvarado, ¡los mayates son internacional!”.

Aquí, hay un desplazamiento muy evidente con respecto al significado del término “antojitos”. Se sabe que estos son un tipo de comida callejera mexicana, los cuales se venden como una opción para matar el hambre entre comidas. Pueden ser desde gorditas, sopes y huaraches hasta tostadas de mariscos, cócteles y empanadas en las zonas costeras. A esta lista, *Amor chacal* añade un alimento más: el joven en traje de baño. Porque es él quien provoca un deseo vehemente (un apetito voraz) en la cámara que lo observa, y por consiguiente, también en la audiencia. En última instancia, se plantea que muchachos como este también forman parte de la variedad de antojitos puestos a la venta en Alvarado y sus zonas aledañas. En este sentido, la invitación del hombre para que visiten el puerto no es otra cosa que la recomendación de un comensal satisfecho, quien pudo saciar su hambre con los mayates del lugar, y cuya experiencia, sino supera, al menos se equipara con la de otros establecimientos alrededor del mundo.

La segunda alusión al turismo sexual ocurre en la primera mitad del video, poco después de que los chilangos llegaran a Alvarado y empezaran a transitar por sus calles en busca de mayates. En uno de esos recorridos, se encuentran con un grupo de hombres jóvenes y comienzan a platicar con ellos. Van uno por uno preguntándoles sus nombres hasta que se detienen en Ulises (véase la Ilustración 23). La escena se corta y, en seguida, se observa al muchacho llevándolos hasta una casa. En la entrada les pregunta: “qué es lo que van a querer”, a lo que Bautista responde: “tú, ¿qué crees?”. Sucede otro corte. En esta ocasión, se observa un reloj muy de cerca. En específico, la cámara se enfoca en el péndulo, el cual se mueve intensamente de lado a lado. Esta imagen se funde con la siguiente, donde se puede ver, en primerísimo plano, a uno de los chilangos siendo penetrado por Ulises. A medida que la toma se abre, la imagen va perdiendo nitidez hasta que queda totalmente fuera de foco, de modo que no se distingue nada más que siluetas. Esta, a su vez, se funde con la imagen posterior. En ella, se muestra un cristo cuya cruz esta hecha de conchas. El crucifijo tiene una pequeña placa que dice: “recuerdo de Veracruz”.

En esta secuencia, el recurso del fundido encadena dos elementos disímiles para darles coherencia semántica, de modo que uno se entienda como consecuencia del otro, o que el segundo tome atributos del primero. El significado del encadenamiento entre el péndulo y Ulises (incluso, de estos dos con el crucifijo) es bastante obvio. El movimiento del péndulo simula la penetración entre los dos hombres, la cual apenas se alcanza a ver en la escena siguiente. Del mismo modo, el cristo crucificado (es decir, la figura de un hombre semidesnudo con el cuerpo atravesado por clavos) es una referencia humorística a la penetración, puesto que la piel del chilango también cedió ante la firmeza del “objeto férreo” de su amante. Además de esto, la elección del crucifijo es un comentario acerca del vínculo entre homosexualidad y catolicismo en la cuenca del Papaloapan, pues señala que, a pesar de que este último se haya diseminado por toda la zona, no ha logrado estigmatizar los encuentros homoeróticos en la mente de los mayates.

Por otra parte, el segundo encadenamiento (el de la penetración y el crucifijo) es el de mayor importancia para el argumento de los mayates como atractivo turístico. Aquí, la leyenda del “recuerdo de Veracruz” funciona como en el caso de los “antojitos”, pero de una manera más explícita. Mientras que en ese ejemplo aparecen el mayate y el letrero separados dentro de la misma toma (el primero, jugando fútbol al fondo, y el cartel al frente, anunciando la mercancía), en el “recuerdo de Veracruz” se muestran las dos tomas superpuestas, de modo que se hace evidente la interdependencia entre el turismo del Sotavento y los encuentros sexuales entre foráneos y mayates. No hay ningún tipo de sutileza al respecto. Se señala que la mayatería es intrínseca al desarrollo económico de la región, y se invita a los homosexuales ciudadanos para que acudan a Alvarado y se lleven su “recuerdo”, bajo la forma de una culeada.

Otro aspecto de la literatura de viajes muy importante de atender es el uso de los tópicos literarios. Estos provienen de la retórica clásica (se denominaban *topoi*, en griego y *loci communes*, en latín) y consisten en esquemas abstractos, vacíos de contenido, los cuales corresponden a nociones compartidas por el resto de la comunidad. Los tópicos tienen el objetivo de que el lector identifique rápidamente el sentido del texto. Como indica su nombre latino, se trata de lugares comunes; convenciones o fórmulas que se admiten por ciertas al respecto de diferentes personas, lugares, situaciones o cosas.¹¹³ Algunos tópicos muy

¹¹³ María Jimena Schere, “La dimensión argumentativa de los tópicos literarios: El caso de los personajes-tipo en la comedia de Aristófanes”, *Alpha (Osorno)*, 45 (2017): 60-61.

famosos son: *carpe diem* (“aprovecha el día”), el cual consiste en una invitación a disfrutar del presente sin preocuparse del futuro, y *memento mori* (“recuerda que has de morir”), donde se presenta la muerte como el fin inevitable de la existencia. El problema del uso de los tópicos literarios en la escritura de viaje radica en que, cuando se utilizan para referirse a civilizaciones diferentes a la del autor, pueden caracterizarlas de una manera errónea, y desviar la atención, de lo que verdaderamente se observó, a lo que el viajero esperaba ver con base en lo que reconoce dentro de su propio bagaje cultural.¹¹⁴

En el caso de *Amor chacal*, este se vale, al menos, de tres tópicos conocidos y desarrolla uno nuevo. Los primeros ya se han discutido a lo largo del capítulo, así que los mencionaré brevemente para poder centrarme en el último, el cual me interesa más. Inicio con el *beatus ille* (“dichoso aquel”). Este consiste en la alabanza de la vida rural, sencilla y despreocupada, frente al ajetreo y el caos de la urbe.¹¹⁵ Se puede argumentar que todo el video es una forma de este tópico porque, en efecto, a los chilangos se les observa disfrutando de lo lindo en el Sotavento jarocho. Van a la playa seguido, se toman unas cervezas y bailan en un bar, salen a pasear a todas horas, y se la viven cotorreando con los lugareños. Además, que la propia estructura temporal del filme simule el transcurso de dos días, es una alusión directa al fin de semana. La propuesta narrativa implícita es que los chilangos salen de la ciudad en sus días de descanso a la búsqueda de su “Paraíso perdido”, repleto de mayates.

A propósito de este mote de Ayala Blanco, y el de “eden veracruzano”, ambos son ejemplo del *locus amoenus*, el cual se traduce en español como “lugar agradable”.¹¹⁶ Usualmente se le representa como un paraje agreste y sereno, rodeado de vegetación y ambientado por el correr de algún río y el trinar de diversas aves. Sobre todo, se trata de un espacio que, a pesar de ubicarse a la intemperie, es acogedor y propicio para el romance. Alvarado y sus alrededores son ese lugar agradable para los chilangos, con la salvedad de que algunos elementos se sustituyen. Se quedan el río y la vegetación exuberante del manglar (pues el puerto se encuentra en la desembocadura del Papaloapan); se cambian los trinos por música pop y de carnaval, y el romance, por la seducción.

¹¹⁴ Caroline B. Brettell, “Introduction: Travel Literature, Ethnography, and Ethnohistory”... 128.

¹¹⁵ “Beatus ille”, en *Diccionario de tópicos literarios: Renacimiento y Barroco* (Bullas: Departamento de Lengua Castellana y Literatura. IES Los Cantos, 2013) 4.

¹¹⁶ “Locus amoenus”, en *Diccionario de tópicos literarios...* 23.

El tercero de los tópicos tiene que ver, justamente, con el coqueteo. Se trata del *venatus amoris* (“caza de amor”), en donde la relación amorosa se presenta a la manera de una cacería.¹¹⁷ *Amor chacal* no escatima en formas de presentarlo, ya sea bajo la forma de un safari, (cuando los chilangos llegan a Veracruz y logran avistar varios mayates en bicicleta), o en el mero acecho de la cámara, la cual, en varias ocasiones, graba a los lugareños discretamente sin que estos se den cuenta. En este sentido, la propia guía para identificar chacales en “estado puro” se presenta como un compendio de tips para facilitar la caza. Mientras la mitad de sus puntos describen características físicas (usa diente de oro, todo el rato se rasca las verijas, lleva un look “bien padrote”), con la finalidad de que se pueda reconocer al chacal con rapidez, el resto describen su comportamiento (es “devoto del relajo”, en un momento aparece, y desaparece...), para que los chilangos/cazadores estén siempre alerta al momento de la persecución. No hay que olvidar que “chacal” refiere a un animal salvaje, por lo que siempre es bienvenida un poco de ventaja, y así evitar convertirse uno mismo en la presa.

Por lo que respecta al tópico nuevo desarrollado en el documental, este no es otro que el mayate mismo o, si se quiere ser más específico, el estereotipo del hombre masculino en las relaciones homoeróticas del centro de México.¹¹⁸ Con esto, no quiero decir que *Amor chacal* se inventa un fenómeno que no existe; la mayatería es un suceso real en el Sotavento veracruzano. Lo que es falso es el mayate como categoría identitaria. Al respecto de esto, Domínguez Ruvalcaba señala:

[L]a determinación del mayate de mantenerse en la zona de lo innombrable —y por lo tanto, permanecer invisible— y la estrategia femenina de seducción del joto, nos sugieren que este tipo de relación difiere fuertemente de la política de identidad del activismo gay y feminista, que buscan la liberación de la opresión y la invisibilidad. Esto se debe a que la falta de definición del mayate es una de sus condiciones de existencia. Tenemos, entonces, que proponer que el homoerotismo del mayate sólo es posible como un escape constante de su propia significación.

[...] Esta sexualidad indefinida, así como su resistencia a expresar deseo hacia su pareja sexual masculina, lo reinstala en una heterosexualidad dudosa, aunque esta duda tiene más que ver con el machismo que con la heterosexualidad *per se*. Una vez identificada la resistencia, podemos ubicar el análisis de la subjetividad del mayate en el punto cero de la significación. Al deambular en los márgenes de la cartografía de la sexualidad (respecto a las designaciones de identidad), el mayate siempre está en tránsito; nunca pertenece a una categoría fija. [...C]uando el joto define al mayate

¹¹⁷ “Venatus amoris”, en *Diccionario de tópicos literarios...* 44.

¹¹⁸ El capítulo anterior (“Anatomía del macho...”) es una revisión pormenorizada de este personaje, la cual abarca desde los años 30 del siglo XX hasta las primeras de los 2010. Se recomienda consultarlo si se desea más información al respecto.

como tal, implícitamente deja de reconocer su heterosexualidad. De la misma manera, cuando el mayate se define a sí mismo como heterosexual, se ubica a sí mismo dentro de la norma dominante.¹¹⁹

Queda claro que es imposible concebir al mayate como una identidad estable. Estos hombres habitan un espacio liminal (lo que Domínguez Ruvalcaba menciona como la “zona de lo innombrable” o “los márgenes de la cartografía sexual”), pues se reconocen siempre como heterosexuales, pero caen víctimas de la seducción de los jotos/chotos, quienes son capaces de suspender la heterosexualidad de sus amantes, únicamente en el momento de la conquista. En el mejor de los casos, el mayate es una identidad evanescente, por lo que sería sumamente difícil tratar de fijar sus características (es por esto que se dice que la subjetividad del mayate escapa de su propia significación). Por el contrario, lo que sí es evidente y fácil de registrar es el tipo particular de cortejo sexual que se suscita entre los jotos y los hombres con quienes se relacionan. Se trata, propiamente, de la mayatería.

Esta se sustenta en una cualidad exclusiva de los chotos. Domínguez Ruvalcaba la señala así: “la diferencia entre el choto y la mujer es la capacidad para seducir al hombre heterosexual: a diferencia de los chotos, no se supone que las mujeres seduzcan a los hombres; ellas están educadas para ser receptáculos del deseo masculino”.¹²⁰ Lo anterior concuerda con las observaciones de Patricia Ponce acerca de las sexualidades en una población de la costa veracruzana. Ella menciona que:

Existe una división diferenciada de la sexualidad entre hombres y mujeres. Ambos reconocen que el deseo sexual puede ser experimentado por ellos porque forma parte de la *naturaleza humana* y en esa medida es concebido como una necesidad, pero consideran que las mujeres deben controlarlo *por respeto al hombre y a los hijos*, que deben ser *recatadas* porque socialmente pierden más. Ellas son educadas para ser dependientes y cumplir con los requerimientos de los varones, las normas establecen que deben llegar vírgenes al matrimonio, ser iniciadas sexualmente por sus maridos, cumplir con el débito conyugal, esperar que el marido tome la iniciativa y, si es necesario, fingir para retenerlo; no les debe gustar sexual *demasiado* y tampoco ejercer su sexualidad de manera desinhibida ni diversa.

[...] Por su parte, la sexualidad masculina es reconocida como un proceso biológico, natural, instintivo y por lo tanto desbordante, inevitable e incontrolable porque pertenece al orden del deseo; a través de su ejercicio se demuestra la *hombría* y se logra la identidad genérica. [...] Una de las limitaciones que se les impone es que con sus esposas, con la madre de sus hijos, no se deben tener relaciones sexuales *ofensivas, otros tipos de sexos* (oral y anal) *porque es una falta de respeto*; para eso están las *otras*: las trabajadoras sexuales, *las queridas, las chamacas alocadas y los chotos*; así, su infidelidad queda justificada. La sexualidad masculina es algo que se deja correr libremente, mientras que la femenina es necesario controlar y normar.¹²¹

¹¹⁹ Héctor Domínguez Ruvalcaba, *De la sensualidad a la violencia de género...*, 131-132.

¹²⁰ Héctor Domínguez Ruvalcaba, *De la sensualidad a la violencia de género...*, 138.

¹²¹ Patricia Ponce, “Sexualidades costeñas”, *Desacatos*, no. 6 (2001): 120.

Con base en todo esto, se puede afirmar que los chotos se ubican en una encrucijada muy interesante. Por un lado, disfrutan del privilegio de los hombres para ejercer su sexualidad casi sin ninguna limitante (si acaso, la única sería la discreción, pues Ponce enfatiza el hecho de que los chotos no divulgan el nombre de sus amantes.¹²² A diferencia de las “otras” mujeres con las que se les asocia (como las trabajadoras sexuales y las queridas), quienes, a pesar de cultivar una sexualidad personal, se les sigue asignando un rol pasivo (en el sentido de que se espera que los hombres acudan a ellas y no al revés), los chotos desempeñan un papel activo en el ritual amoroso. Entre estos y los mayates se da un especie de cachondeo cotidiano, el cual es bastante público y está documentado por Ponce: “Los varones heterosexuales juegan todo el tiempo con ellos, los chulean, se empujan, se tocan los genitales y las nalgas, se mandan besos, algunos se relacionan sexualmente con ellos y otros se quedan con las ganas”.¹²³

Por el otro, a los chotos se les adjudica la potestad sobre ciertos actos sexuales “ofensivos”, particularmente los que se relacionan con el ano, desde la estimulación manual (“dedeo”) u oral (anilingus, o “beso negro”) hasta la penetración. En este punto, cabe resaltar que el significado mismo de la palabra náhuatl “mayate” (“el que empuja la mierda”, según el propio *Amor chacal*) hace referencia a estas prácticas. Entonces, el principal atractivo de los chotos para los hombres heterosexuales de las comunidades jarochoas, consistiría en la posibilidad de experimentar sensaciones que no podrían tener con sus novias y esposas “recatadas”, sin la obligación de pagar por ello (como podría ser el caso de un encuentro con alguna trabajadora sexual, por ejemplo). El conjunto de esto último (el sexo anal como carnada) y la libertad de ambas partes para intervenir activamente en la persecución amorosa, hacen de la mayatería una variación del tópico del *venatus amoris*. Este se retrata perfectamente a lo largo del documental, donde se observa a los chilangos preguntando las frases mágicas: “¿ustedes jalan?” o “¿vas a cotorrear con nosotros?”, lo que da paso al cachondeo cotidiano y termina, en algunas ocasiones, con la consumación del acto sexual.

Todo esto está clarísimo; no queda la menor duda de que así ocurre en el Sotavento veracruzano (a pesar de que todos los encuentros que se observan en la película son entre chilangos y mayates, y los chotos quedan relegados a un segundo plano). Pero los

¹²² Patricia Ponce, “Sexualidades costeñas”...: 133.

¹²³ Patricia Ponce, “Sexualidades costeñas”...: 131.

realizadores del video no se conforman con retratar esta dinámica, sino que llevan el asunto un paso adelante. Hacen caso omiso de la percepción jarocho de que “de sexo no se habla, se hace”,¹²⁴ en busca de nombrar lo “innombrable” del mayate y de fijarlo como una identidad estable. Por ejemplo, de las más de diez veces que se menciona la palabra “mayate” a lo largo del video, la mayoría de ellas la pronuncia alguno de los chilangos. Solamente se registran tres excepciones donde los lugareños la dicen, y, en todos los casos, es por insistencia de Bautista.

La primera sucede al inicio del documental, cuando los chilangos recién llegan a Veracruz, abordan a un hombre en la carretera y le preguntan por la fama de los muchachos de Alvarado. Él responde que ahí hay mucho “caquino” (nótese aquí que, nuevamente, el nombre hace referencia al sexo anal) pero Bautista, no satisfecho con esto, vuelve a cuestionarlo. “Qué significa eso”, le dice, a lo que el hombre finalmente contesta: “mayate”. La segunda mención la hace un bolero mientras lustra los zapatos de un cliente. Bautista le pide que le cuente cómo son los veracruzanos. El hombre dice que son alegres, mujeriegos, borrachos y “de todo”. En este punto, Bautista interviene y agrega: “hasta mayates”. El bolero asiente y e incorpora: “hasta mayates, y de todo”. La última, es la forma en verbo de la palabra “mayate”. Así como en los casos anteriores, quien la utiliza primero es Bautista. Mientras entrevista al “chacal que vino del mar” (sobre la opinión de su novia con respecto a que él ande de mayate), se dirige a su amigo y lo interpela: “¿y tú, no mayateas?”. Este le responde que “la mera verdad, ahorita no”. Bautista continúa interrogándolo: “¿y antes?”, a lo que el amigo explica: “antes, sí. Tuve como dos o tres síntomas de mayatear algún tiempo”.

En las tres instancias, además de la obstinación de Bautista porque sus informantes mencionen la palabra “mayate”, es posible constatar el carácter transitorio de la mayatería. El uso de la palabra “caquino” es una alusión muy específica al tipo de actos sexuales que este realiza. Del mismo modo, la forma verbalizada “mayatear” refiere a un estado temporal; se es mayate únicamente cuando se practica esa actividad, no antes ni después. La manera misma en la que el informante conceptualiza la acción (como una enfermedad con síntomas reconocibles) subraya que se trata de algo pasajero, de lo cual uno puede recuperarse y, del mismo modo, volver a padecer. Por último, cuando Bautista pregunta cómo son los veracruzanos, el bolero no se refiere en su primera respuesta a la mayatería porque esta no

¹²⁴ Patricia Ponce, “Sexualidades costeñas”...: 119.

forma parte de las características más persistentes de los jarochos (es decir, de aquello que “son”); por el contrario, se trata de algo que hacen. Esto ya es conjetura mía, pero al incorporar el aporte de Bautista dentro de su enumeración, el bolero puede estar escenificando un tipo particular de etnicidad para los visitantes “patrones” con quienes conversa. Esto de acuerdo con lo explicado por Domínguez Ruvalcaba en su lectura del video, lo cual se condensa en la frase: “al cliente lo que pida”.¹²⁵

Pero la voluntad de los realizadores de *Amor chacal* por fijar al hombre masculino homoerótico como una figura estable no termina con el mayate. Existe un discurso doble; triple, si se toma en cuenta la reticencia de los pobladores locales de nombrar a los mayates de esta manera. Por un lado, está la voz de Bautista y sus acompañantes (todos en conjunto, como un personaje grupal) la cual denomina constantemente a las presas de su cacería amorosa bajo el nombre de “mayates”. Por el otro, está una voz paratextual. Con esto, me refiero a un discurso auxiliar, el cual se encuentra alrededor del texto, y al que se le remite por medio de referencias señalizadas.¹²⁶ En el caso de un libro, el paratexto lo pueden conformar el título, subtítulos, prólogos, introducciones, epígrafes, notas a pie de página, etcétera; en el del video que me ocupa, me refiero, en particular, a los títulos de entrada y de salida (“Amor chacal” y “Amor chacal (cuaderno de viaje)”, respectivamente), y a los títulos de dos secciones del documental (“El chacal que vino del mar” y “Chacal en estado puro (guía para reconocerlo)”).

Considero que estos elementos paratextuales constituyen una voz propia, puesto que todos ellos utilizan exclusivamente el término “chacal” para designar a los hombres masculinos quienes constituyen el tema central del video. De esta manera, se contraponen al discurso hablado de los chilangos y se colocan como el segundo término en disputa al momento de fijar la identidad evanescente de los mayates. Al respecto de la elección del nombre “chacal” para el título del video, Ayala Blanco especula que se trata de una referencia a la película *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu. Por su parte, el propio director Juan Carlos Bautista confirma esta aseveración y expresa sus razones para titular el video:

¹²⁵ Héctor Domínguez Ruvalcaba, *De la sensualidad a la violencia de género...* 140.

¹²⁶ Daniel Jacobi, “Figures et figurabilité de la science dans des revues de vulgarisation”, *Langages*, 75 (1984): 25.

Porque “Amor chacal” suena mejor que “Amor mayate”, y porque, como advierte atinadamente Jorge Ayala Blanco en la reseña que hizo del documental (lo entendió todo con una lucidez increíble), es una alusión irónica a *Amores perros*, que era el éxito de la temporada.

Ahora bien, chacal y mayate no son exactamente lo mismo, aunque en algún punto se crucen. Los dos términos se refieren a ciertos usos de la sexualidad popular, a ciertos estereotipos de la belleza masculina de las clases populares. Generalmente se relacionan con la pobreza, pero en Veracruz esto tampoco es totalmente cierto. “Chacal” alude más a lo físico que a lo identitario.¹²⁷

Si el argumento aquí es que “Amor chacal” suena mejor, sería pertinente reflexionar por qué. Es claro que hay una cercanía semántica entre este título y el de *Amores perros*. Ambos refieren a animales caninos, los cuales, a la luz de la película de Iñárritu (donde se desarrolla el tema de las peleas de perros), pueden ser muy peligrosos. Este sentido de riesgo, asimismo, se relaciona con la pobreza y las clases populares, puesto que en *Amores perros* las peleas ocurren en barrios de clase trabajadora, al interior de los cuales también se muestran pandillas, secuestradores y asesinos a sueldo. En el caso de Bautista, él mismo señala que la palabra “chacal” se asocia a la sexualidad popular, pero que esto no es totalmente cierto para el caso de Veracruz.

En este punto, llama la atención que el uso de “chacal” aparezca únicamente bajo la forma de elementos paratextuales. Si se toma en cuenta que los paratextos, además de responder a la voluntad de sus autores, también cumplen una función mercantil (pues a través de los títulos o las contraportadas también se venden las obras a sus consumidores),¹²⁸ es posible aseverar que Bautista y compañía optaron por el término “chacal” debido a que este conecta mejor con el imaginario ciudadano de los homosexuales chilangos. En última instancia, son ellos la audiencia objetivo del documental; a quienes se les invita a visitar el “Paraíso perdido” de Alvarado, poblado por mayates de talla “internacional”, donde podrán llevarse su “recuerdo” de Veracruz muy adentro de las entrañas. A esto me refiero con que *Amor chacal* desarrolla un nuevo tópico literario.

“Chacal” conjura imágenes de fieras vigorosas y coléricas; de animales portentosos, los cuales, lo mismo se dejan acariciar que pueden arrancarte la mano de un mordisco (aquí es muy pertinente la mención de Bautista acerca de que “chacal” refiere más a lo físico); de animales habitantes de vecindades hacinadas y colonias de asentamiento irregular, ubicadas sobre las faldas de algún cerro. Vale la pena recalcarlo nuevamente: “chacal” es un término

¹²⁷ Entrevista a Juan Carlos Bautista realizada por correo electrónico el 18 de agosto de 2018

¹²⁸ Juan Jesús Sánchez Ortega, “La modalidad paratextual. Teorías y aplicaciones narratológicas en la confección del Libro de Bolsillo”, *Revista de Filología*, 32 (2014): 248.

que, junto con tantos otros, como la figura del pandillero, propone un nexo indisoluble entre ímpetu violento (el cual puede resultar atractivo si se le mira como potencia sexual) y pobreza. Esto se explora poco en el documental aunque puede observarse brevemente en una escena.

Se trata de un momento grabado por la noche en el patio de alguna casa, o, quizá, de alguna cantina improvisada, en Alvarado (véase la Ilustración 24). En la escena se observan a tres muchachos sentados en sillas de plástico alrededor de una mesa bebiendo y escuchando música. La cámara se posa en el abdomen de uno de ellos, quien recién se levantó la playera para mostrarlo. El muchacho que se encuentra a su lado acerca su mano y comienza a recorrer con los dedos el vientre descubierto de su amigo. Después de un momento y de manera intempestiva, el primer joven saca de su pantalón una pistola y la apunta al camarógrafo. Toda la acción ocurre al ritmo de la canción de Cri-Cri titulada “Dos mayates”, la cual recalca que estos insectos son inofensivos: “incapaces de hacerte ningún daño a ti”.

Aquí puede verse claramente el vínculo entre violencia criminal, clase social popular y atractivo sexual. En pocas palabras, el argumento se desarrolla de la siguiente manera: los chacales son atractivos porque son peligrosos, y son peligrosos porque son pobres. En el caso particular de esta escena, se sabe que las armas de fuego están controladas fuertemente en México, de modo que si un muchacho tan joven tiene una, es muy probable que la haya obtenido de manera ilegal, y que la lleva consigo con algún propósito igualmente ilícito. En esto reside la sensación de peligro de la escena, la cual se mezcla de manera impecable con la vista sugerente del muchacho con el torso descubierto, exacerbada aún más con la acción del acompañante de recorrer los dedos por su abdomen. Todo esto, ambientado en un lugar improvisado o inconcluso, casi sin ningún tipo de acabado y decorado con muebles desechables.

Asimismo, durante la escena se subraya la razón por la cual “chacal” se prefirió para los títulos del documental por encima de “mayate”. Mientras la primera palabra evoca un entorno urbano riesgoso y despierta el deseo sexual entre los homosexuales chilangos, la segunda refiere a insectos insignificantes que no vale la pena pisar. Aquí, nuevamente, se hace explícita la intención de todo el video. No se trata nada más de mostrar las costumbres sexuales del Sotavento jarocho (si ese fuera el objetivo, no habría necesidad de nombrar a su

sujetos de ninguna manera), sino de ofertar la figura del mayate/chacal como un atractivo turístico para los homosexuales ciudadanos.

La obstinación por fijar la identidad de los hombres masculinos homoeróticos de Veracruz (de darles un nombre al grado de sacarlo de la boca de los informantes a base de insistencia, o de proponer nomenclaturas que los hagan más rentables para el público que podría consumirlos) corresponde, entonces, a la elaboración de un tópico literario; no retórico, sino publicitario. El lugar común del mayate/chacal jarocho es el mismo que el de unas pantuflas después de un día pesado, una taza de café de altura para despertar por la mañanas o la de un fin de semana en la playa. Se trata de la oportunidad de escapar por un momento de las ataduras de la ciudad (quizá con sus propias formas de homofobia y opresión) y experimentar, por una módica cantidad, otro tipo de relaciones homoeróticas, propias de las personas de contextos geográficos y/o sociales diferentes.

De cierta manera, el tópico del mayate/chacal jarocho como producto de consumo turístico para los homosexuales ciudadanos cumple con las metas y objetivos de la literatura de viajes imperialista. En su momento, este tipo de escritura, junto con la cartografía, la evangelización y la estrategia militar, buscaron dar sentido a entornos completamente ajenos (los de los lugares que se llegaron a colonizar). Esto supuso la elaboración de gramáticas y el desarrollo de estructuras acerca de estos espacios “nuevos”; todo, con el propósito de apropiárselos y manipularlos a su conveniencia.¹²⁹

El caso de *Amor chacal* es similar. El video se propone el desarrollo de una gramática en torno al mayate; comenzando con su propio nombre, el cual se menciona constantemente, aunque de boca de los chilangos la mayor parte de las veces. La insistencia en el uso de este mote constituye un esfuerzo *in situ* para fijar la identidad evanescente de los hombres homoeróticos de la región. Desde luego, el objetivo no es registrar y conservar las prácticas que suceden en el Sotavento, sino posicionar al mayate como una identidad reconocible para los visitantes que acudan al lugar en un futuro. Este es el primer paso de un proceso más complejo, el cual termina en el nivel de la edición y del paratexto, y busca enganchar al espectador objetivo a partir de una figura más familiar para él (en este caso, la del chacal, pues esta se asocia fuertemente a entornos urbanos y populares). De las prácticas a la

¹²⁹ Elleke Boehmer, *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors* (Oxford: Oxford University Press, 2005) 92.

identidad, y de la identidad al estereotipo, se llega hasta la mercancía. En última instancia, el video aparece como un folleto turístico para homosexuales ciudadanos en busca de un “Paraíso perdido”, donde todos los hombres son accesibles, abordables y “encamables”.

TE LA ARRIMO POR EL CHIQUITO: CONCLUSIONES

A lo largo de este capítulo revisé *Amor chacal* desde distintos acercamientos metodológicos. Comencé con la reseña de Jorge Ayala Blanco sobre la película, a partir de la cual señalé y rescaté dos cosas. Primero, que el filme de Bautista presenta un espíritu juguetón e improvisado, por lo que su estructura es difícil de resumir con claridad. Ayala Blanco utiliza en su texto un lenguaje recargado y poético con el objetivo de imitar el estilo del video. Esto, por un lado, hace difícil ubicar el desarrollo de la trama, salvo por tres momentos particulares: el inicio, el final y lo que él mismo denomina como el “decálogo para reconocer mayates”. El resto del video discurre, de acuerdo con la opinión del reseñista, en la unión de impulsos opuestos desarrollada bajo la figura retórica del oxímoron. Lo anterior se comprobó con el análisis de la primer escena de la película, momento en el que se presentan a los personajes principales (los chilangos y los mayates) a partir de características contrapuestas y se plantea la acción central de la obra: la búsqueda de los chilangos por asegurar un encuentro con los mayates locales.

En cuanto a las referencias literarias y los giros de frase a los que recurre Ayala Blanco, estos permiten realizar un primer acercamiento a los temas y al imaginario que se desarrollan en la película. El reseñista se refiere a Alvarado como un “Paraíso perdido” y un “edén veracruzano”, lo cual ubica en este lugar una especie de pasado suspendido en el tiempo. Se sugiere que Alvarado ha permanecido así desde los tiempos prehispánicos (“intemporalidad de tu antepasados totonacas sodomitas”), en particular, en lo que respecta a la disposición favorable de sus habitantes acerca las relaciones homosexuales. Asimismo, se nombra al mayate como “buen salvaje”.

Esto continúa la línea de pensamiento del “edén veracruzano”, pues plantea que los mayates son hombres primitivos. Aquí, “primitivo” se entiende como original o puro; no contaminado por los males de la civilización, entre los que se encuentra la homofobia. Lo anterior podría parecer algo bueno, aunque más adelante Ayala Blanco llama a los mayates bajo un nombre científico, como si se tratara de animales, por lo que también se sugiere cierta superioridad entre los visitantes de Alvarado (ya sea presenciales, o mediante el visionado

del video) y los lugareños primitivos, quienes muestran una disposición natural para las bromas y los juegos.

En conjunto ambos elementos refieren a una concepción del tiempo y del desarrollo de las culturas, en donde algunas se consideran más avanzadas o retrasadas que otras. Tanto “paraíso” como “edén” señalan un espacio natural, no invadido por la acción del hombre; es decir, donde ni la cultura ni la civilización se ha desarrollado. Del mismo modo, a los hombres primitivos se les atribuyen características infantiles, puesto que carecen de moral para determinar si los actos homosexuales son buenos o malos, y tienen una predilección por actividades poco intelectuales. Esto hace eco de la caracterización de los personajes principales en la primera escena del video, donde se muestra a los chilangos trasladarse en carro, cubiertos del sol y se plantea que ellos tienen la cámara en sus manos (que ellos poseen el privilegio de perpetuar y difundir su mirada a partir de medios electrónicos). Por el contrario, los mayates aparecen montados en bicicleta, moviéndose a pie o directamente sentados en el piso, bajo el rayo del sol, el cual tuesta su piel y les da la apariencia bronceada, característica de los jarochos. Del mismo modo, ellos se convierten en el objeto de la mirada de los turistas.

Por último, Ayala Blanco emparenta el viaje de los chilangos con las peripecias de los pícaros literarios. Se trata de personajes que no respetan ninguna regla, que son taimados y muy astutos, lo cual concuerda con la descripción de los chilangos elaborada hasta ese momento. Los mismos realizadores del video ponen de manifiesto su nulo interés por realizar un documental serio. Tanto Bautista como Jaramillo lo señalan. El primero coloca entre comillas todas aquellas palabras que refieren a una investigación rigurosa, como es el caso de la palabra “entrevistar”; el segundo, se deslinda del mote de documental y prefiere referirse al filme como una “vídeo *road-movie*”. Se trata de dos realizadores quienes presentan un documental (*Amor chacal* es un trabajo realizado en campo, compuesto por entrevistas directas y espontáneas a sus sujetos de investigación, complementadas por el testimonio de otros informantes locales) bajo la convicción férrea de que no se trata de un documental. Esta es la ilustración más clara de un par de personas inconformistas que no respetan las reglas. En lo concerniente a las otras dos características, esas se pudieron ver más adelante.

El siguiente acercamiento metodológico que utilicé fue el de la narratología y las tipologías textuales para navegar por el filme como un híbrido discursivo. Desde mi punto de vista, *Amor chacal* intercala secuencia narrativas y expositivas. En las primeras, desarrolla a los personajes principales de la obra (los chilangos en la búsqueda de mayates), pues presenta situaciones de cacería. Muestra, desde el primer momento cuando los chilangos conocen a sus presas, hasta el momento en que se consuma el encuentro sexual. Por consiguiente, en estas secuencias se logra conocer el nombre de varios mayates; a algunos de ellos se les observa en más de una escena (es el caso de Miguel) o, en su defecto, se continúa con algún elemento planteado por ellos (como sucede con René, quien señala que va a casa de un amigo a ayudarlo a pintar su casa, lugar donde llegan los chilangos más adelante, sin que René aparezca a cuadro).

En el otro extremo, se ubican las secuencias expositivas, las cuales tienen la finalidad de proveer un marco contextual para las correrías de los chilangos. Por medio de varias entrevistas a los habitantes de diversas poblaciones del Sotavento, se logra transmitir la sensación de que las relaciones homoeróticas son algo cotidiano en la región. En ningún momento se percibe que sea un tema tabú, o que a los informantes les de pena desarrollar. Este tipo de escenas también se apoyan en el folclor popular jarocho, particularmente en el arte musical del son, pues se recurre a canciones antiquísimas como “El pato”, o al ingenio de la improvisación, para argumentar que los temas de las relaciones homosexuales y del sexo anal han estado presentes en el imaginario de la región desde mucho tiempo atrás. Los personajes quienes aparecen en estas secuencias se muestran poco desarrollados (ni siquiera se les conoce por nombre) porque, en última instancia, cumplen la función de corroborar, para un espectador externo, que el desmadre y el jale están más que permitidos en Alvarado y sus alrededores.

Los chotos merecen una mención especial, puesto que a ellos se les representa tanto en secuencias narrativas como en secuencias expositivas. Al igual que con los chilangos, a los chotos también se les muestra ligando. Por ejemplo, es posible observar a uno de ellos conversando coquetamente con un chacal en la playa, para después verlos caminar a los dos juntos fuera de cuadro, posiblemente para consumir un encuentro. De igual manera, uno de los chotos es quien tiene la entrevista más larga de todo el documental, pues los realizadores acuden a su casa, y él les muestra los álbumes de fotos donde guarda el recuerdo de todos sus

amantes. El problema con estas secuencias es que siempre quedan relegadas a un segundo plano. En el caso de las narrativas, o estas duran muy poco (menos de un minuto) o, a media escena, el foco se desplaza de los chotos a los mayates. En el caso de las expositivas, las entrevistas aparecen editadas de tal modo que los testimonios que pudieran dar pie a una anécdota pormenorizada, donde se conozca más acerca del choto entrevistado (“este me dio la gran historia de mi vida”, “este sufrió tanto por mí”), se quedan únicamente en menciones pasajeras. En cambio, lo que sí se muestran son frases sensacionalistas y espectaculares, las cuales versan sobre el tamaño del miembro de los amantes, y se alinean mejor al discurso general propuesto por el documental.

De las dos líneas argumentales desarrolladas a lo largo del video, la línea expositiva (el marco contextual) es la que abre y cierra la obra. Esto es muy curioso porque, si se toma como modelo la lectura de Ayala Blanco, con esto se quedan los espectadores de *Amor chacal*. Los nombres de mayates concretos, así como conversaciones y encuentros específicos, se desdibujan frente a la exaltación del mayate alvaradeño como una figura tradicional de la zona. El objetivo no es dejar la impresión de lo particular (del mismo modo que en el caso del choto que muestra sus fotos) sino de lo general (“pero mira el vergón que tiene”). Todo, con la intención de que futuros visitantes conozcan a sus propios mayates, y cultiven sus experiencias personales.

Por último, me valí de la propia información del video acerca de su pertenencia genérica (puesto que al final aparece un subtítulo: “cuaderno de viaje”) y revisé los elementos de la literatura de viaje presentes en *Amor chacal*. En primer lugar, discutí el tipo de narrador que cuenta la historia del filme. Frente a las tres opciones presentadas (explorador, viajero y turista), concluí que se trata de un narrador turista, pero no de cualquier tipo. Debido a que los chilangos acuden a su viaje con cámara en mano, y que el resultado de sus grabaciones lo difundieron en festivales de cine, Bautista y compañía son artífices de la publicidad masiva, diseñada para atraer a los turistas hacia un destino particular. Aunado a esto, retomé las reflexiones de Héctor Domínguez Ruvalcaba acerca del video, y concurrí con él en su aseveración de que *Amor chacal* es una tarjeta postal con sugerencias raciales.

Bajo esta óptica, el álbum de fotos del choto deja de ser una fuente de anécdotas, y se convierte directamente en un catálogo de productos y servicios. Asimismo, revisé dos ejemplos contundentes donde se muestra al mayate como objeto de consumo turístico. El

primero es la escena donde se observa a un joven musculoso y guapo retozando en la playa junto a un letrero de antojitos. El segundo, es una serie de fundidos donde se pasa, del acto sexual entre un chilango y un mayate, a una cruz de conchas con la leyenda: “recuerdo de Veracruz”. Esta escena pone de manifiesto que el encuentro sexual con mayates es uno más de los recuerdos que uno puede llevarse a casa cuando visita Alvarado.

Finalmente, abordé un aspecto de la literatura de viajes sumamente importante para comprender las maneras en las cuales la cultura de origen puede modificar la visión que se tiene acerca de una cultura “nueva”. Se trata del tema de los tópicos literarios. Estos, al ser esquemas vacíos de contenido, pero que corresponden a nociones compartidas por una comunidad, pueden llenarse de muchas maneras distintas, cada una de las cuales puede echar luz con respecto a las preconcepciones de quienes los utilizan. En el caso de *Amor chacal*, identifiqué tres tópicos conocidos (*beatus ille*, *locus amoenus* y *venatus amoris*) y uno nuevo que, desde mi punto de vista, se desarrolla a partir del uso de los términos “mayate” y “chacal” a lo largo del video.

De los tópicos conocidos, los primeros dos señalan un espacio y un tiempo idílicos, alejados del ajetreo citadino y propicios para el amor y la seducción. Los motes de Ayala Blanco “Paraíso perdido” y “edén veracruzano”, encapsulan a la perfección el espíritu de este par. El *venatus amoris* (el amor como cacería), por su parte, se presenta desde el principio de *Amor chacal*, con los chilangos montados en su vehículo de safari a la búsqueda de algo bueno para atrapar. En este sentido, uno de los segmentos más emblemático del video (la guía para reconocer chacales en “estado puro”) es un compendio de tips, tanto para identificar al chacal en su hábitat natural, como para advertir sus comportamiento y, de este modo, evitar convertirse uno mismo en la presa.

En cuanto al tópico nuevo, este no es otro que la figura del mayate/chacal jarocho como producto de consumo turístico. Considero que se trata de un tópico, puesto que este personaje es el resultado de un proceso largo para fijar una identidad evanescente. Con base en las reflexiones de Domínguez Ruvalcaba, sumadas a estudios de la sexualidad en poblaciones del Sotavento veracruzano, pude argumentar que el deseo de los hombres masculinos homoeróticos en esta zona es siempre heterosexual, y que este cambia, única y fugazmente, en el momento en que ellos son conquistados por algún choto. Existe un valor

performativo en la mayatería (se es mientras se hace, no antes ni después); sutileza que *Amor chacal* falla en documentar.

El documental de Bautista se mueve en dirección contraria a esta percepción comunitaria de la sexualidad. A lo largo de todo el metraje es palpable la insistencia de los chilangos por nombrar “mayates” a sus hombres. Incluso, ocurren momentos donde Bautista logra que los lugareños pronuncien la palabra después de que él mismo la produjera, o por insatisfacción con la primera respuesta. El asunto se lleva un paso adelante con la introducción de la palabra “chacal” en los subtítulos de las diversas secciones de la película. Es que “mayate” no es la palabra más rentable para los homosexuales ciudadanos, quienes serían los turistas del “edén veracruzano”. Refiere a unos insectos estercoleros; animales insignificantes en comparación con las imágenes que despierta la palabra “chacal”. Aquí se trata de animales salvajes, caninos peligrosos y bellos quienes, además, se asocian con las clases bajas de la ciudad y, por consiguiente, con una lista entera de actividades criminales. “Chacal”, en última instancia, es una palabra más cercana para los posibles consumidores de estos hombres jarochos, por lo que resulta idónea para el título de la película, y su consiguiente difusión.

CAPÍTULO III

PELIGRO, ZONA DE OBRAS:

EL CHACAL Y SUS ESPACIOS DE ACCIÓN EN EL CINE DE JULIÁN HERNÁNDEZ

A diferencia del resto de los ejemplos en mi corpus, las obras de Julián Hernández elegidas para este capítulo no hacen referencia explícita a los chacales. Es más, de las tres seleccionadas, dos de ellas ni siquiera tienen diálogos. En ambos casos, las únicas fuentes de información para conocer detalles acerca de los personajes se encuentran en la expresión corporal de los actores, en el lenguaje cinematográfico (la puesta en escena, los encuadres, la edición), y en los créditos finales de las películas. Asimismo, las tres obras se sitúan, en mayor o menor medida, en espacios indeterminados donde no es posible identificar en un primer momento la ubicación exacta donde suceden las acciones.

La tarea que me propongo a continuación consistirá en apuntar los elementos, los cuales organizan el sentido de indeterminación en los filmes, en particular, en lo referente a la representación del espacio y a la caracterización de los personajes. Partiré del corto de ficción *Bramadero* (2007), donde el tema de los chacales es central en la trama, para luego tender redes con el largometraje *Rabioso sol, rabioso cielo* (2009), donde *Bramadero* aparece proyectado como una película dentro de la película, y con el corto documental *Muchacho en la barra se masturba con rabia y osadía* (2015), donde uno de los dos actores principales de *Bramadero* es el sujeto de estudio. Además del lenguaje corporal y cinematográfico, recurriré a notas de producción de los filmes, así como a reseñas de los mismos, para dilucidar las maneras en que se construye la figura del chacal en cada una de las obras (cómo las películas posteriores reafirman o cuestionan la caracterización propuesta por *Bramadero*), y cómo los tres filmes configuran espacios específicos donde es posible la aparición y el encuentro con chacales.

ALEGORÍA HOMOERÓTICA: EL BRAMADERO COMO ESPACIO INDETERMINADO

De acuerdo con su ficha técnica, *Bramadero* es un cortometraje de 22 minutos de duración, rodado a color en 35mm, y producido por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM y por Mil Nubes Cine (la productora del propio Julián Hernández). Se estrenó en el Festival de Cine de Morelia el 10 de octubre de 2007, y fue elaborado ex profeso para proyectarse en una escena del largometraje *Rabioso sol*,

rabioso cielo (2009), también del mismo director. Cuenta la historia de dos hombres jóvenes (llamados Hassen y Jonás) quienes se encuentran en un edificio en construcción en el centro de la ciudad de México para tener sexo. La sinopsis en el blog de producción del filme resume la trama de la siguiente manera:

Una violenta ternura arrastra a Hassen y a Jonás hacia ese espacio en el que lo privado y lo público pierde sus fronteras para dar lugar al sexo, al deseo, a la ira y a la profunda necesidad de encontrar a ese otro [...]; Hassen y Jonás se encuentran, –coinciden– se observan –acechan–, se atraen– apareamiento imposible pero real– se desean –se aman– y tras un encuentro sexual contundente y revelador en el que el verbo amar pudiese cobrar significado, no queda sino la opción de la muerte para continuar en la inercia impuesta[...].

Pero condicionados –predestinados– a la soledad, sólo queda Hassen, desnudo y solitario, con la muerte de Jonás a cuestas, en medio de esa enorme masa anónima que es la ciudad que lo acota en ese lugar de deseo que al final es silencio, donde la ira se ha robado las voces, el lugar de vida y muerte, el lugar de noche y día, el Bramadero.¹³⁰

Cabe señalar varias cosas de este texto, algunas de las cuales mencionaré más adelante. Por lo pronto, me centraré en cómo Hernández caracteriza el espacio donde sucede la historia (el edificio en construcción; el bramadero del título de la película). Por un lado, se indica que el lugar es paradójico y sin límites ni fronteras, puesto que en él confluyen al mismo tiempo la vida y la muerte, la noche y el día, lo privado y lo público. Por otro, la sinopsis recalca el advenimiento del límite como algo inevitable (“predestinado”), el cual acota a los personajes (esto, en referencia a la ciudad) y se presenta como la única opción (en este caso, la muerte de Jonás).

Esta caracterización del espacio como contenedor de categorías antagónicas se extiende a otros ámbitos alrededor del filme, como es el caso del cartel promocional, elaborado por Alejandro Magallanes (véase la Ilustración 25). La imagen consiste en una pintura donde se aprecian los glúteos y muslos de un individuo. Debido a que los muslos caen rectos (no hay redondez en las caderas) es posible afirmar que el cuerpo observado pertenece a un hombre de piel morena clara. Asimismo, Magallanes decidió agregar textura a la piel por medio de hendiduras sobre esa parte de la pintura. Estas tienen forma de rayas, y pueden asemejar estrías, las cuales son comunes en los hombres quienes, al ejercitarse o realizar sus labores, levantan más peso del recomendado, y terminan por desgarrarse la piel con el crecimiento de sus músculos. Independientemente de esta interpretación, me parece que la intención general consiste en señalar que la piel de este hombre no es suave ni perfecta.

¹³⁰ Julián Hernández, “La sinopsis,” *Bramadero: El blog oficial de BRAMADERO una película corta y erótica*, 4 de diciembre de 2007, <http://bramadero.blogspot.com/2007/12/la-sinopsis.html>

La combinación de la piel morena con la textura de estrías, o imperfecta, señala que el hombre del cartel pertenece a una clase trabajadora. Esto concuerda con las definiciones de “chacal” abordadas en el primer capítulo, las cuales retomaremos más adelante.

Además de esta figura, el cartel muestra un fondo morado, el cual coincide con el color de la tipografía en el título de la película, de modo que puede asociársele con el espacio (el bramadero) donde se desarrolla la historia. Aquí es donde se aprecia la confluencia de cualidades mencionadas en la sinopsis. En la pintura de Magallanes, la figura y el fondo se confunden, puesto que, entre las piernas del hombre de piel morena, se alcanza a distinguir un pene erecto. Lo menciono de esta manera, puesto que la figura del pene se consigue mediante el uso de diferentes tonalidades dentro de la misma familia del color morado (es un juego de luces y sombras el que señala los volúmenes). Esto contrasta evidentemente con el delineado en negro, el cual termina de construir el contorno de los glúteos, y separa con claridad la figura del hombre desnudo con respecto a los demás elementos.

De este modo, Magallanes representa al bramadero como un espacio que, al mismo tiempo que contiene, es capaz de dirigir su energía con la intención de penetrar entre los glúteos del hombre de piel morena. Se trata de un espacio, el cual, por sí mismo, excita a quien lo ocupa o, en su defecto, incita a sus visitantes a realizar actos sexuales. En este sentido, es un objeto inanimado y un sujeto con agencia; es fondo y figura. Al igual que en el caso de las sinopsis, el bramadero del cartel publicitario es una contradicción materializada: un espacio paradójico. Todo esto, desde luego, se encuentra desarrollado a lo largo del propio filme.

La primera escena de *Bramadero* muestra a Hassen subiendo varias escaleras de madera ubicadas entre castillos de acero, expuestos y sin colar. El muchacho camina sobre pisos de cemento que, en ocasiones, tienen agujeros de donde salen varillas metálicas. Se escuchan las bocinas de varios automóviles y la canción de un organillo. Hassen se detiene, y la cámara mira por encima de su hombro para revelar el horizonte de una ciudad, la cual todavía no es reconocible. Se percibe el sonido de un helicóptero. En seguida, el muchacho voltea hacia un costado y la cámara lo sigue hasta descubrir a Jonás durmiendo sobre un colchón rojo, ubicado en un agujero en el piso, y sostenido por una viga expuesta. Hassen se recarga en una columna y mira dormir a Jonás.

Aquí aparecen las primeras muestras del edificio como un espacio paradójico. Las escaleras de madera, las varillas expuestas y los pisos de cemento sugieren que se trata de un lugar en obra gris, es decir, que es un sitio de trabajo donde labora mucha gente dedicada a la construcción. Asimismo, las bocinas de automóviles, la música del organillo y el sonido del helicóptero señalan la presencia de grandes aglomeraciones de personas, a pesar de que en el piso donde se ubican Hassen y Jonás no se encuentra nadie más. Por último, la presentación de Jonás connota un sentido de peligro o de tensión. El colchón donde duerme se ubica sobre un agujero en el piso, encima de una viga. Se trata de una posición vulnerable y riesgosa, como si Jonás estuviera durmiendo sobre una cuerda floja y pudiera caer en cualquier momento. Esto es una representación visual del arco dramático del personaje, y prefigura su desenlace trágico, puesto que Jonás se deja seducir por Hassen (decide recostarse en esa cama roja, balanceada sobre una viga), y termina muerto a manos de su propio amante (si el balance se pierde, Jonás caería).

La elección del edificio en obra gris como el único espacio de *Bramadero*, constituye uno de los tropos del cine homoerótico latinoamericano estudiados por Daniel González Marín. Se trata de la preferencia por zonas transitorias (las que Marc Augé denominó “no lugares”)¹³¹ para que funjan como escenarios de los filmes, particularmente en las escenas donde se presentan encuentros sexuales. Acerca de esto, González Marín señala que:

Lo que para la mayor parte de la población sería un lugar de tránsito, y en consecuencia efímero, circunstancial, perentorio, para el cine queer en América Latina ha constituido una ocasión para marcar una frontera y transfigurar las nociones convencionales de lo público y lo privado. En una calle, en un vagón del metro, en un terreno baldío, en los baños de una estación de trenes, en una bocacalle, el encuentro erótico es y será posible. Contrario a lo descrito por Augé, en este cine el no lugar es una habitación calentada por fluidos corporales, una oportunidad para armar y desarmar la identidad.

Hablamos de un territorio limítrofe donde la periferia se convierte en el centro, el terreno baldío en una alcoba, la estación de trenes en un hotel de paso.¹³²

Lo anterior hace eco de la sinopsis de *Bramadero*, donde se concibe el espacio como un lugar donde se disipan las fronteras de lo privado y lo público, donde confluyen la noche y el día, la vida y la muerte. En efecto, el edificio en construcción, el cual sirve de escenario para la

¹³¹ El concepto de “no lugar” refiere a los espacios de tránsito producidos por la sobremodernidad. En palabras del propio Augé: “si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.” Marc Augé. *Los no lugares: Espacios del anonimato* (Barcelona: Gedisa, 1996), 83.

¹³² Daniel González Marín, “Topografías del deseo. Homoerotismo y espacio urbano en tres filmes latinoamericanos,” en *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*, coords. Rodrigo Parrini y Alejandro Brito (México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, 2014), 294-295.

película, es un espacio privado (puesto que se encuentra varios pisos por encima de la calle, y porque nadie interrumpe la intimidad de los personajes), pero también es un espacio público (ya que suponemos que es un lugar de trabajo para varios albañiles, y porque todavía no tiene paredes donde los personajes se puedan ocultar de cualquier transeúnte curioso). Del mismo modo, se sabe que al menos ese piso del edificio se utiliza para realizar encuentros sexuales. El corto lo señala a continuación.

Jonás despierta, se percata de la mirada de Hassen y gatea hacia él. Hassen se incorpora y camina hacia otro lugar. En una de las pocas paredes con aplanado se alcanzan a ver grafitis con imágenes homoeróticas (véase la Ilustración 26). Jonás sigue a gatas al muchacho, se sienta en el piso, se quita la camisa y se acuesta. Hassen gatea hacia Jonás. Se escuchan martilleos que aumentan de volumen. Jonás se baja los pantalones y le muestra su pene a Hassen. El muchacho duda un momento. En seguida, se desviste y le da a mamar su pene a Jonás. Sucede una elipsis. Ambos muchachos están acostados en el piso desnudos. Hassen se levanta, y se acerca a Jonás con intención de besarle pero, en el último momento, lo toma del cuello y le aplica una llave. Vuelven a escucharse martilleos. Jonás logra zafarse. Hassen se aleja. Más adelante, ya con su pantalón puesto, el muchacho se acerca al borde del edificio (véase la Ilustración 27). Se alcanzan a observar, en orden de cercanía, el cine Teresa, la torre Latinoamericana y el Centro Cultural Universitario Tlatelolco.

En este punto, se muestra con exactitud la ubicación del edificio: en pleno Centro Histórico de la ciudad de México, muy posiblemente sobre el Eje Central, donde se encuentran tanto el cine, como la torre y el centro cultural. Este dato es importante porque señala la cercanía de la construcción con el bullicio del Centro, un espacio comercial y turístico muy importante de la ciudad, el cual, por lo tanto, está siempre repleto de gente. Bajo este contexto, el relativo silencio y la tranquilidad del edificio donde se encuentran Hassen y Jonás es verdaderamente excepcional. Lo anterior abona a su caracterización como un espacio paradójico, y configura uno de los aspectos mencionados por González Marín. En el caso de *Bramadero*, la periferia de la que se apropian los homosexuales y que convierten en el centro de sus prácticas está ubicada, literal y simbólicamente, en el Centro de la capital mexicana.

Por otro lado, la presencia del sonido de martilleos recalca que los personajes no son los únicos en el edificio y que, aunque ellos lo ocupen como un lugar de encuentro sexual, se

trata de un espacio de trabajo. Más que un sonido del ambiente, los martilleos se utilizan con un sentido emocional y simbólico. Aparecen en los momentos de mayor tensión sexual para señalar el valor transitorio del edificio como espacio de *cruising*, es decir, como lugar público utilizado para realizar encuentros sexuales. A diferencia de espacios similares, como el propio cine Teresa (el cual aparece retratado en el filme, y que constituyó un lugar importante de encuentros para muchos hombres homosexuales habitantes de la ciudad de México), el edificio en obra gris solamente funciona como espacio de *cruising* en momentos específicos, como cuando no hay nadie laborando en él, o cuando se está seguro de que nadie ajeno a este tipo de encuentros pueda sorprender a quienes lo practican. En este último sentido, la presencia del grafiti con imágenes y alusiones homoeróticas funciona como señalización de los espacios en el edificio donde es posible practicar el *cruising* de manera segura.

Los martilleos en *Bramadero* son un recordatorio de que lo que se hace en el edificio debe de hacerse rápido, y que debe de ocultarse; son como el silbido de una olla de presión, el cual señala que ya es tiempo de retirar el alimento del fuego. En cierta medida, esto también puede connotar que los encuentros sexuales llevados a cabo en el edificio son algo malo, o deben ser una fuente de vergüenza. Al menos, así parece interpretarlos Hassen, porque es justo en los momentos cuando suenan los martilleos que su actitud se torna agresiva. Es como si el personaje sintiera la presión de ser descubierto en pleno acto homoerótico y, por lo tanto, necesitara eliminar cualquier evidencia de ello. En este caso, la única evidencia es Jonás, y es por esto que Hassen lo agrede.

Al respecto de los lugares de *cruising*, una característica común entre ellos es que usualmente se encuentran bajo diversos grados de abandono (ya sea por falta de dueño, o porque la administración de los lugares no cuenta con los fondos suficientes para mantenerlos en buen estado). Al respecto de esto, Guillermo Núñez Noriega señala:

Con su presencia continua en los lugares de ligue [...], la "comunidad homosexual" los dota de un significado especial; en fin, se "apropia" de ellos, haciéndolos formar parte de ese mundo tejido con redes invisibles que intenta escapar al efecto de censura del campo [...]. Los espacios más inesperados, y habría que decirlo, a veces los más inhóspitos: jardineras (sólo tapados por los arbustos), casas abandonadas y derruidas, lugares llenos de basura y excremento, canales. En el monte: entre choyas, mezquites y sahuaros..., lugares que por estar oscuros, aislados o por ser poco frecuentados reducen el riesgo del panóptico: miradas indiscretas y acusadoras, luces de carros, faros de judiciales, etcétera.¹³³

¹³³ Guillermo Núñez Noriega. *Sexo entre varones: Poder y resistencia en el campo sexual* (Hermosillo: El Colegio de Sonora, 1994), 242-243.

No resulta difícil identificar las características que hacen del edificio de *Bramadero* un lugar inhóspito. Los pisos de cemento sin aplanar deben ser incómodos para los personajes, quienes andan descalzos sobre ellos durante buena parte de la película. El hecho de que no haya paredes, hace que todo esté cubierto de polvo. Hay agujeros en el suelo y varillas expuestas por todos lados. El lugar entero, a pesar de considerarse un espacio en proceso de construcción, está codificado con los signos del abandono y participa del imaginario de la ruina, asociado a los lugares de *cruising* en la ciudad de México. Se trata, sobre todo, de un lugar para abandonarse, y no para ocuparse, como sugieren los sonidos de martilleos.

En resumen, el espacio en *Bramadero* se presenta como indeterminado y, en buena medida, imposible. El edificio aparece como un remanso de paz en medio del bullicio de la ciudad. Es, al mismo tiempo, un lugar en construcción (es el sitio de trabajo de varios albañiles), y un lugar en decadencia (es el piso abandonado donde se realizan encuentros homoeróticos). También es un espacio de vulnerabilidad. Las vigas y los castillos se muestran descubiertos, lo cual se equipara con la desnudez física y emocional de los personajes. Es esta misma cualidad la que convierte el edificio en un lugar peligroso e inestable. Las varillas expuestas que sobresalen de las columnas y de las paredes, así como los agujeros en el piso (en ocasiones cubiertos con tablas y con el colchón rojo) y las estructuras provisionales, como las escaleras de madera, dan cuenta de lo anterior.

Todo esto le permite a Hernández construir en este espacio una reflexión en torno a la masculinidad y la homofobia internalizada. A Hassen se le observa en una lucha constante entre reprimir su deseo y satisfacerlo. El muchacho sigue los avances e insinuaciones de Jonás, pero en ocasiones duda, se detiene, para luego continuar con el cortejo. Por momentos, parece que la presión y la culpa invaden a Hassen (como cuando toma a Jonás del cuello e intenta estrangularlo); por otros, se observa al muchacho arrebatado por el placer y la ternura (cuando monta a Jonás y lo besa, por ejemplo). Es esta tensión la que organiza la trayectoria dramática del corto, y que se ve reflejada hacia el final del filme con la definición de la palabra "bramadero":

(De bramar).

1. m. Cineg. Sitio adonde acuden con preferencia los ciervos y otros animales salvajes cuando están en celo.
2. m. Am. Poste al cual amarran en el corral los animales para herrarlos, domesticarlos o matarlos.

Ambas acepciones resumen las posturas con las que lucha Hassen a lo largo de todo el corto. Por un lado, la que caracteriza al bramadero como un lugar de placer (adornado con imágenes y frases homoeróticas; resguardado de la vorágine citadina; íntimo a pesar de estar a la vista de todos, pues ahí no hay paredes, puertas ni ventanas). Por otro, la que muestra el espacio como un instrumento de opresión, de reforzamiento de las reglas y de muerte (representada por los sonidos de embotellamientos viales, los organillos, helicópteros y, sobre todo, los martilleos, los cuales recuerdan a Hassen que el edificio es un lugar de trabajo, y que lo sucedido entre él y Jonás está prohibido ahí). En este punto, es posible observar el carácter contradictorio englobado en la palabra "bramadero", y expresado, tanto en la representación del edificio, como en la tensión dramática del personaje protagónico. En esta definición también aparece un subtexto animal (presentado igualmente en la sinopsis), el cual abordaré más adelante.

DICOTOMÍAS DE LA MIRADA: EL ESTEREOTIPO DEL CHACAL EN *BRAMADERO*

Hasta ahora, he señalado que *Bramadero* busca construir un espacio y personajes indeterminados que permitan el desarrollo de una alegoría trágica acerca de la homofobia internalizada. Sin embargo, a partir del cotejo con algunos materiales de producción, es posible deducir algunas particularidades, sobre todo, acerca de los personajes. Comenzaré por la descripción de los dos muchachos:

Hassen

Tiene alrededor de veintitrés años. De mediana estatura, tiene los pómulos pronunciados, conmovedores, el pelo abundante y grueso de muchacho que no se lo peina, la piel portentosamente oscura, el cuerpo alargado, aunque no lo parece a causa de sus proporciones justas, que dan a su juventud un aire robusto y viril. Tiene la sensualidad inocente y la gracia de un muchacho de pueblo. Su sonrisa es pura y fulgurante. Los ojos son grandes, negros y brillantes; la boca tiene el mismo resplandor que los ojos.

Jonás

Su edad oscila entre los treinta y los treinta y tres años, es por lo tanto un hombre joven. Es varonil y atractivo. Los ojos son grandes, inquietantes. Todo en él pasa por la mirada, a través de la que se percibe el desorden de su alma. Tiene un cuerpo largo y estilizado, macizo pero vigoroso con la piel oscura, dorada. Se desliza ligero como si en el pasado hubiera practicado deportes. El cabello es negro, corto, pegado al cráneo. La voz es profunda y cálida.¹³⁴

De aquí, cabe resaltar que la descripción de Hassen hace mayor hincapié en el aspecto físico que en el caso de Jonás. Mientras que de este último solamente se menciona que tiene un

¹³⁴ Julián Hernández, "Hassen" y "Jonás," *Bramadero: El blog oficial de BRAMADERO una película corta y erótica*, 5 de diciembre de 2007, <http://bramadero.blogspot.com/2007/12/hassen.html> y <http://bramadero.blogspot.com/2007/12/jons.html>

cuerpo estilizado, que es moreno, con ojos grandes y tiene cabello negro y corto, de Hassen se describen sus pómulos, sus ojos, sus labios, el cabello, la estatura, el color de piel y la justeza de sus proporciones. Del mismo modo, a Jonás se le adjudican cualidades, las cuales, o no son muy precisas (se menciona solamente que es atractivo y varonil, sin especificar cómo), o le otorgan al personaje un halo de gravedad y misterio (su voz es profunda, a pesar de que Jonás no habla nunca, y sus ojos son inquietantes debido al desorden de su alma). A Hassen, por su parte se le atribuyen características de personalidad referidas nuevamente a su aspecto físico (como su cabello, “abundante y grueso de muchacho que no se lo peina”, lo cual refiere a una actitud inmadura, propia de su edad y evidenciada por su cabellera tupida), o que señalan su procedencia (Hassen “tiene la sensualidad inocente y la gracia de un muchacho de pueblo”).

De este modo, Jonás aparece como un personaje en cierto modo desdibujado, cuyas cualidades principales no se encuentran en su cuerpo, sino en su vida interior. Incluso, varios de los rasgos específicos, los cuales sí refieren a la corporalidad del personaje no se respetaron al momento de elegir al actor que lo interpretó. Por ejemplo, la descripción de Jonás señala que es un hombre mayor que Hassen (que su edad oscila entre los treinta y treinta y tres años) pero, viendo *Bramadero*, es evidente que los dos actores tienen más o menos la misma edad, y parece que ninguno rebasa los veinticinco años. Por el contrario, el personaje de Hassen queda perfectamente acotado desde su aspecto físico. Con base en su descripción, está claro cómo luce el muchacho, desde los rasgos puramente descriptivos, pero en definitiva sugerentes (como sus pómulos pronunciados, sus ojos y labios brillantes, y su cuerpo robusto y viril), hasta aquellos que revelan aspectos de su personalidad y de su historia personal (su inmadurez e inocencia; su procedencia de un pueblo) pero que pasan necesariamente por su cuerpo (su cabello abundante, y la sensualidad y gracia con las que se mueve).

Lo anterior es muy similar a los argumentos propuestos por Laura Mulvey en torno a la mirada masculina en el cine clásico estadounidense, los cuales ya se mencionaron en el capítulo I. De acuerdo con Mulvey, el cine de esta época presenta una mirada masculina que coloca a las mujeres como objetos para ser vistos. De este modo, los personajes femeninos quienes aparecen en estos filmes no representan las experiencias históricas de las mujeres sino que, por el contrario, constituyen una proyección de los deseos masculinos al respecto

de ellas.¹³⁵ En este régimen de representación visual, la mirada masculina se muestra como algo omnipresente pero carente de forma física, mientras que el cuerpo de las mujeres aparece siempre como parte de la puesta en escena.

En el caso de Hassen esto es muy claro. El personaje está hecho para ser visto desde su concepción escrita (incluso, su propio nombre significa en árabe “bello”), y esto se traduce en el resultado audiovisual. Mientras que Jonás se encuadra principalmente en tomas fijas y cerradas (a modo de acentuar su gestualidad, dado que su mirada es una de sus cualidades principales), a Hassen se le presenta mediante paneos verticales, los cuales recorren su talle; *travellings* que se cierran y abren para pasar del torso desnudo del muchacho a su rostro, y viceversa; o tomas abiertas donde es posible contemplar su silueta de cuerpo entero. Incluso, en un momento de la historia donde ambos personajes ya se encuentran vestidos, Hassen es el único de los dos quien aparece sin camisa. Por último, es evidente que el personaje de Hassen es un simple vehículo para transmitir el mensaje de la película. No hay complejidad ni misterio en su caracterización. Se trata de un muchacho homosexual reprimido, quien no ha logrado hacer las pases con el estigma de su orientación sexual.

En este punto, cabe señalar que casi todos los elementos que caracterizan al personaje de Hassen son atributos de Cristhian Rodríguez, el actor que lo interpreta. Esto es muy evidente en lo relativo a sus rasgos físicos (como los pómulos pronunciados, los ojos grandes y el torso robusto), pero también es el caso de los elementos, los cuales refieren a su personalidad y su procedencia. Cristhian es de El Roble, cerca de Mazatlán, en el estado de Sinaloa; una localidad pequeña que no se extiende más de unas pocas cuadras. Asimismo, él se dedica (entre otras cosas) a la danza contemporánea. De aquí se desprende que, en la descripción de Hassen, Hernández incluyera la frase: “Tiene la sensualidad inocente y la gracia de un muchacho de pueblo”, a pesar de que el lugar de origen del personaje no juegue ningún papel en el desarrollo de la trama de *Bramadero*.

Estos datos personales sobre el actor se encuentran en otro corto de Julián Hernández: *Muchacho en la barra se masturba con rabia y osadía* (2015). Se trata de un video documental centrado en el propio Cristhian, y donde se presenta un retrato de él mucho más complejo y cautivador que la mera descripción del personaje de Hassen. Más adelante abordaré con mayor profundidad este corto pero, por el momento, basta con reiterar que

¹³⁵ Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”, 365-366.

Hassen es un personaje superficial cuyos pocos rasgos de carácter provienen de las cualidades del actor que lo encarna.

Para poder dilucidar otras particularidades acerca de Hassen y Jonás, es necesario prestar atención a elementos menos evidentes. Aquí, puede ser útil concebir los personajes de *Bramadero* en términos de estereotipos. De acuerdo con Stuart Hall, el estereotipo es una caracterización sencilla, vívida, memorable, fácilmente interpretada, y ampliamente reconocida, en donde pocos rasgos son traídos al plano frontal. Es un procedimiento en el que todo acerca de una persona se reduce a esos rasgos (exagerados, simplificados y fijados sin cambio o desarrollo).¹³⁶

Si regresamos, tanto a la descripción de los personajes, como a la sinopsis de la película, es posible identificar estos rasgos mencionados por Hall. El primero es la tonalidad de piel. Se señala que la de Hassen es “portentosamente oscura”, mientras que la piel de Jonás es “oscura, dorada” (véase la Ilustración 28). En concordancia con la ideas de Laura Mulvey acerca de la mirada masculina (incorpórea y omnisciente), y su relación con los personajes femeninos en las películas (cuya corporalidad siempre adquiere preeminencia por encima de otros atributos), es posible afirmar que la caracterización de la piel oscura de Hassen como “portentosa” (es decir, como aquello que, por singular, causa admiración o terror) instaura una primera dicotomía entre los personajes del corto y los posibles espectadores del mismo.¹³⁷ Establece una diferencia (y distancia) entre la piel “singular” de Hassen y la “regular” de los espectadores. En este caso, la singularidad de la piel de Hassen radica en que es oscura, lo que permite suponer que, al menos en el ámbito de lo imaginario, la piel regular, la cual poseen los espectadores, es de una tonalidad clara.

Con respecto a la piel de Jonás, sucede algo similar. La mención de su brillo metálico puede remitir al imaginario de la “raza de bronce”, el cual se mencionó en el capítulo I, y que

¹³⁶ Stuart Hall, “El espectáculo del ‘Otro’,” en: *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (Popayán-Lima-Quito: Envió Editores-IEP- Instituto Pensar-Universidad Andina Simón Bolívar, 1997), 430-431.

¹³⁷ A propósito de esto, Julián Hernández ha expresado que, para él, la cámara es uno más de los personajes en su cine, que la forma en la que decide encuadrar a los personajes es como si el director acariciara amorosamente a sus actores y que la relación entre la cámara y sus actores es de naturaleza erótica. Ver: Paul Julian Smith, “The Caress of the Camera in the Cinema of Julián Hernández,” *Film Quarterly*, 68, no. 3 (2015): 85. Todo esto concuerda con mis observaciones acerca de la mirada en relación a la construcción de estereotipos en *Bramadero*.

Carlos Monsiváis utiliza para referirse a los chacales.¹³⁸ En este sentido, también puede hablarse de que la piel de Jonás está “bronceada”, es decir, que es oscura debido a la exposición del sol, lo cual puede ser producto de un trabajo realizado a la intemperie. Todo esto le agrega matices étnicos y de clase social a la dicotomía entre personajes y espectadores. La distinción radica aquí en la diferencia entre la piel bronceada y de origen indígena (o “recién mestizo”, según el propio Monsiváis), ostentada por Jonás y Hassen, y la piel de los espectadores, la cual puede ser blanca o mestiza, pero que en definitiva no se ha oscurecido por realizar trabajos manuales.

A propósito de la “raza de bronce”, el segundo rasgo del estereotipo del chacal en *Bramadero* alude, precisamente, a la dureza de los cuerpos, tanto de Hassen como de Jonás. En el caso de este último, se menciona que su cuerpo es “macizo pero vigoroso”. Aquí, “macizo” refiere a una persona de carnes duras y consistentes, mientras que “vigoroso” denota una fuerza notable. Ambos adjetivos describen un cuerpo sólido y lleno de energía, en el mismo tenor que los chacales mencionados por Monsiváis: “el chacal es la sensualidad proletaria [...], el cuerpo que proviene del gimnasio de la vida, del trabajo duro [...]. Y es la friega cotidiana y no el afán estético lo que decide la esbeltez”.¹³⁹ En esta cita, la fuerza y la energía son el fruto de las actividades cotidianas de la clase trabajadora, a la cual pertenecen los chacales. En este sentido, y de regreso a la descripción de Jonás, hay una particularidad que vale la pena resaltar. El uso de la conjunción adversativa “pero” (macizo pero vigoroso) connota que el personaje es fuerte a pesar de sus carnes duras. Esto remite a una corporalidad distinta a la del hombre con músculos grandes, el cual se asocia con los cuerpos “trabajados” en el gimnasio. Las carnes duras (macizas) de Jonás refieren a un cuerpo esbelto, al cual, debido a que no tiene nada de grasa, se le logran definir todos los músculos. Esto no es

¹³⁸ “La raza de bronce” es un poema de Amado Nervo, el cual se declamó por primera vez el 19 de julio de 1902 en la Cámara de Diputados, y que fue escrito en honor a Benito Juárez. El poema exalta la valentía del pueblo mexicano y señala una continuidad simbólica entre este y el pueblo azteca, mediante comparaciones con caballeros águilas y caballeros tigres. Carlos Monsiváis retoma el mote de “raza de bronce” para referirse de manera humorística a los chacales. El escritor alude, al mismo tiempo, al sentido metafórico de la frase (de este modo, les asigna a los chacales los mismos valores que se exaltan en el poema) y a su sentido literal (el bronce como un metal sólido y resistente, en relación a los cuerpos atléticos y musculosos de los chacales). Ver: María Teresa González de Garay Fernández, “Amado Nervo y sus evocaciones de la «Raza de bronce»,” *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/amado-nervo-y-sus-evocaciones-de-la-raza-de-bronce/html/2fc5a082-01f3-4641-969a-1d47cead2496_2.html y Carlos Monsiváis, “La noche popular: paseos, riesgos, júbilos, necesidades orgánicas, tensiones, especies antiguas y recientes, descargas anímicas en forma de coreografías,” *Debate feminista*, 9, vol. 18 (1998).

¹³⁹ Carlos Monsiváis, “La noche popular...”: 60.

intencional, sino el producto de una dieta donde no es posible costear el consumo de alimentos altos en grasas, lo cual remite, nuevamente, a la condición proletaria del chacal, y continúa instaurando la diferencia entre personajes y espectadores a partir de la clase social.

Por lo que respecta a la descripción de Hassen, sucede lo mismo. Se menciona que su cuerpo tiene un “aire robusto y viril”, donde “robusto” denota en una misma palabra fuerza y firmeza. A partir de todos estos rasgos, la segunda dicotomía entre los personajes de *Bramadero* y sus espectadores se expresaría de la siguiente manera: la diferencia entre el cuerpo duro y fuerte de Jonás y de Hassen (con sus correspondientes connotaciones de clase social), y el cuerpo suave y laxo de quienes los observan, y quienes no tienen la necesidad, ni de realizar el mismo trabajo exhaustivo realizado por estos personajes, ni de pasar por las mismas carencias alimentarias.

El último aspecto de la descripción de Hassen (la mención de la palabra “viril” para referirse a él) es una alusión a la hipermasculinidad, que es una de las características indispensables de los chacales y que, según autores como Rodolfo Morales, es un atributo “natural” en ellos: “el chacal puede definirse como aquel hombre con características netamente masculinas[... . E]n el caso de los chacales del Distrito Federal, es natural en la gran mayoría de los casos”.¹⁴⁰ La descripción completa del personaje de Hassen señala que su virilidad le viene de manera natural, puesto que varios de sus atributos se califican como “inocentes” y “puros”. En ocasiones, estos adjetivos se utilizan para describir características que, usualmente, no se asocian con pureza. Por ejemplo, se señala que Hassen tiene una “sensualidad inocente”, lo cual indica que el personaje es sensual sin darse cuenta. Del mismo modo, se menciona que su cabello es grueso y abundante, “de muchacho que no se lo peina”. Esto refiere a una actitud despreocupada por parte de Hassen, de modo que, en conjunto, todas sus cualidades (incluida su virilidad) ocurren en él de manera espontánea, y sin planeación alguna.

La caracterización de Hassen como un individuo inocente corresponde al tercer rasgo del estereotipo en los personajes de *Bramadero*, y concuerda con un aspecto del mito del “buen salvaje” diseminado, entre otros autores, por Montesquieu. Él (con base en el concepto del “estado de naturaleza” acuñado por Thomas Hobbes) argumentó que las personas quienes viven en este estado gozan de varias cualidades morales, entre las que se encuentran pureza,

¹⁴⁰ Rodolfo N. Morales S., “Chacales: Príncipes de la fauna urbana,” *Del Otro Lado*, no. 1 (1990): 59.

timidez y humildad. Asimismo, señaló que el actuar de estos individuos se fundamenta en emociones básicas, como el miedo, el hambre y el deseo sexual.¹⁴¹ A estas ideas, se suman las de varios misioneros jesuitas, los cuales (al referirse a los indígenas americanos) señalaron que estos, además de no tener leyes, tampoco tenían religión y que, en ese sentido, se asemejaban más a bestias que a seres humanos.¹⁴²

En el caso de Hassen, que su masculinidad aparezca en interrelación con su pureza (su “sensualidad inocente”, como señala su descripción) puede aludir al “estado de naturaleza” mencionado por Montesquieu en relación al “buen salvaje”. Más aún, las referencias a esta figura pueden observarse, tanto en la sinopsis, como en la definición de “bramadero” (la cual hace las veces de epíteto final de la película), y dentro del mismo corto. La sinopsis menciona que: “Hassen y Jonás se encuentran, –coinciden– se observan –acechan–, se atraen–apareamiento imposible pero real– se desean –se aman–”.¹⁴³ En esta cita, el uso de las palabras “acechan” y “apareamiento” sugiere que los personajes no son completamente humanos, sino que poseen algún rasgo animal. Lo mismo ocurre con la definición de “bramadero” puesto que, en ambas de sus acepciones, la palabra refiere a contextos animales, ya sea como el lugar donde van a aparearse, o a donde van a morir.

Todo esto se comprueba en la película, dado que en varias de sus escenas, tanto Hassen como Jonás se desplazan por el espacio a gatas y de manera sigilosa, justamente en la actitud de “acecho” señalada en la sinopsis (véase la Ilustración 29). Asimismo, que ninguno de los dos personajes hable a lo largo del filme entero, termina por caracterizarlos como animales. Bajo esta óptica, todo *Bramadero* podría considerarse como una versión paródica de algún documental de naturaleza (como los de la *National Geographic*), donde los espectadores observan un ritual de apareamiento entre dos machos de la especie homo sapiens. Aquí, es sencillo observar cómo las definiciones de Montesquieu, y de los misioneros jesuitas, sobre el “buen salvaje” pueden aplicarse al corto: ambos personajes actúan únicamente en función de emociones básicas, como el deseo sexual y, en el caso de Hassen, el miedo, y (tanto en su caracterización en papel como en su presentación en imágenes fílmicas) se les muestra como bestias que andan en cuatro patas y no saben hablar.

¹⁴¹ Charles Louis de Secondat Montesquieu, *El espíritu de las leyes* (Madrid: Preciados, 1906), 14-16.

¹⁴² Valentina Napoli, *The Post-Colonial Noble Savage: A Study of Witi Ihimaera's Fiction*, tesis de doctorado (Auckland: Universidad de Auckland, 2012), 32-33.

¹⁴³ Julián Hernández, “La sinopsis...”

Vale la pena señalar que, si bien a Hassen y a Jonás se les representa como animales, no se trata de ninguna manera de animales salvajes. Hago hincapié nuevamente en que el imaginario de donde abreva su representación es el del indígena puro e inocente, el cual coopera y se integra en el régimen colonizador (en el caso de *Bramadero*, ese régimen sería el de la mirada dicotómica, la cual he venido trazando a lo largo de este apartado).¹⁴⁴ En el imaginario del “buen salvaje”, se sustrae el aspecto feroz denotado por la palabra “salvaje”, y se cambia por una idealización del “estado de naturaleza” (con sus connotaciones de pureza, humildad y sencillez) a partir de lo silvestre. Esto se logra, entre otros recursos, mediante el uso del desnudo.¹⁴⁵

Todo lo anterior es un buen ejemplo de lo que Stuart Hall llama la “estructura binaria del estereotipo”.¹⁴⁶ Aquí, el primer nivel (consciente y abierto) corresponde a la identificación del “buen salvaje” con una retórica de lo silvestre, es decir, de aquello no domesticado, pero dócil. Este nivel oculta y desplaza el de la fantasía, es decir, del nivel inconsciente, donde se ubica el temor porque la condición no domesticada del indígena devenga en violencia contra el europeo (como en el caso del estereotipo del caníbal). En otras palabras, detrás de la figura del “buen salvaje” subyace la fantasía del “mal salvaje” como una potencialidad, la cual debe suprimirse a toda costa.

En el corto de Hernández aparecen ambos niveles del estereotipo. Por un lado, el uso del desnudo a lo largo de casi toda la película, así como el hecho de que ni Hassen ni Jonás salgan nunca del piso en construcción, sugieren que la desnudez y ese lugar de *cruising*, constituyen el estado y el hábitat natural de los personajes. Aquí, los cuerpos, desnudos y acotados por el espacio, simbolizan tanto vulnerabilidad como inocencia, del mismo modo en que un tigre o un león pueden verse lindos y dóciles encerrados en una exhibición de zoológico. No hay riesgo de agresión a pesar de que se presenta la muerte violenta de Jonás a manos de Hassen. La fantasía de este como “mal salvaje” queda en suspenso y así lo muestra el final de la película (véase la Ilustración 30).

Después del asesinato de Jonás, se observa el cuerpo inmóvil de este en un costado del encuadre, mientras que del otro lado se ubica Hassen, de espaldas a la cámara, sentado

¹⁴⁴ Joaquín Barriandos. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico.” *Nómadas*. 35(2011), 18.

¹⁴⁵ Joaquín Barriandos. “La colonialidad del ver...,” 22.

¹⁴⁶ Stuart Hall. “El espectáculo del ‘Otro’...,” 433-435.

en el piso y con la cabeza hacia abajo. Se escucha la canción “En esta tarde gris”, interpretada por Javier Solís. Sucede un corte donde aparece la cortinilla con la definición de “bramadero”. En seguida, se observa el mismo encuadre de la escena anterior, sólo que el cuerpo de Jonás ya no está a la vista, y Hassen se encuentra de pie. El muchacho da la vuelta lentamente hasta quedar de frente, y observa a sus dos costados antes de mirar directamente a la cámara. Por último, la escena se funde a negro.

El hecho de que se mantenga el mismo encuadre entre escena y escena, muestra que el crimen de Hassen queda perdonado de manera simbólica. Si continuamos con la imagen del zoológico, pareciera que la cortinilla con la definición de “bramadero” aparece ahí, únicamente para hacer tiempo, mientras se retira el cuerpo de Jonás de la exhibición. De este modo, cuando el lugar vuelve a ser visible para los espectadores, no queda rastro del asesinato. El único recordatorio es la música, la cual busca congraciarse a Hassen con el espectador, puesto que señala el remordimiento del personaje frente a sus acciones. Con Jonás ausente, Hassen queda solo en la exhibición. Está desnudo y su postura (con los brazos a los costados, dejando el torso descubierto) señala vulnerabilidad; está arrepentido por haber matado a su amante, como indica la canción de Javier Solís; incluso, puede que también esté un poco confundido acerca de dónde quedó el cuerpo, y por eso mira hacia ambos lados después de darse la vuelta. Sobre todo, Hassen se sabe observado. Es por eso que su última acción antes de que el filme termine es mirar directamente a la cámara.

Aquí, no se trata de la mirada desafiante y agresiva del “mal salvaje”, sino de una mirada de reconocimiento con respecto al papel que Hassen desempeña. No hay tensión en el gesto del personaje, ni tampoco en su cuerpo; no hay ceños fruncidos ni quijadas apretadas, puños cerrados, ni pechos lanzados hacia adelante. Su postura es firme, pero relajada, lo cual remite a la distinción entre “salvaje” y “silvestre”, entre lo feroz y lo dócil. Regresar la mirada (así como la firmeza con la que Hassen mueve su cuerpo) cumple con la función de reiterar el aspecto no domesticado del arquetipo del “buen salvaje”, mientras que la desnudez y la actitud relajada señalan su docilidad natural. De este modo, queda resumida la tercera y última dicotomía entre personajes y espectadores en *Bramadero*: los primeros aparecen en el filme como bestias dóciles, acotados en un espacio que les es natural; los segundos, como los humanos quienes los observan desde fuera.

RABIOSO BRAMADERO: EL CINE PORNO COMO EL HÁBITAT DEL CHACAL EN *RABIOSO SOL*...

Como mencioné al inicio de este texto, se sabe que *Bramadero* fue realizado ex profeso para que apareciera en una escena del largometraje *Rabioso sol, rabioso cielo* (2009). Por esto mismo, considero indispensable revisar la presencia del corto en el filme más extenso. Empezaré con una sinopsis brevísima de la película. *Rabioso sol, rabioso cielo* muestra el desarrollo de un triángulo amoroso entre Kieri, Tari y Ryo. El filme presenta la relación entre estos tres jóvenes a lo largo de dos temporalidades, las cuales se diferencian, entre otras cosas, por el uso o la ausencia de color. La primera temporalidad ocurre en la ciudad de México, se ubica en el presente, y se muestra en blanco y negro; la segunda, se localiza en un tiempo y espacio míticos, y aparece a color.

No indagaré más en la trama general de la película, puesto que considero que no es relevante para interpretar la presencia de *Bramadero* en ella. Basta con mencionar que el filme plantea una continuidad/sincronicidad entre las dos temporalidades. En una, el personaje principal (Ryo) es cortejado por los otros dos, y se decide por uno. En otra, la historia se convierte en un especie de mito prehispánico donde los personajes aparecen semidesnudos, ataviados con taparrabos y/o adornados con pintura corporal, y donde caminan descalzos por paisajes semidesérticos, y entre las ruinas de la zona arqueológica de Toluquilla, ubicada en el municipio de Cadereyta de Montes, en el estado de Querétaro.¹⁴⁷ En esta temporalidad, el amante despechado (Tari) rapta a su amado perdido, y, con esto, reta a su rival (Kieri) para que ambos peleen por el amor de Ryo.

Bramadero aparece en la temporalidad en blanco y negro, dentro de un cine para adultos frecuentado por dos de los tres personajes (véase la Ilustración 31). Se trata de un momento tenso en el que Tari (el antagonista) acecha y persigue a Ryo entre las salas y pasillos del cine, mientras que, allí mismo y de manera simultánea, Kieri y Ryo intentan encontrarse. *Bramadero* aparece como la película de estreno que se proyecta en las salas del lugar. Ryo deambula con curiosidad por el cine, puesto que es la primera vez que asiste. Cruza un pasillo mientras Tari lo observa desde el fondo. Ryo entra a una de las salas y Tari lo sigue hasta la entrada. Enseguida, abre una cortina y se introduce lentamente. Es posible apreciar que se está exhibiendo *Bramadero* al interior de la sala. Se trata de una de las escenas

¹⁴⁷ Ulises Pérez Mancilla, "Árido y rabioso," *Rabioso sol, rabioso cielo*, 20 de octubre de 2009, <http://rabiososolrabiosocielo.blogspot.com/2009/10/arido-y-rabioso-parte.html>

en las que Jonás le hace sexo oral a Hassen. La silueta de Tari, así como la de una pareja acariciándose y besándose, y la de uno de los espectadores que atraviesa la entrada, recortan la escena proyectada de *Bramadero*.

Acerca de esto, es importante señalar dos cosas. En primer lugar, que la mayor parte de las escenas situadas en el cine para adultos reflejan de manera convincente y verosímil las prácticas de *cruising* acontecidas en esos lugares. Todas las posibles permutaciones de la comunicación no verbal (miradas fijas; cabezas que observan el bulto o las nalgas, y que siguen a las personas por el espacio; agarrarse el paquete; cabezas y ojos danzarines, los cuales invitan a seguirlos para ir hacia un rincón más privado)¹⁴⁸ están presentes en el filme. Del mismo modo, se observan parejas besándose en el interior de las salas y en los pasillos, teniendo sexo en los baños y varios individuos participando en orgías.

En segundo lugar, vale la pena mencionar que las escenas en el cine para adultos (así como toda la película en general) fueron grabadas en locación. El lugar elegido por el equipo de Hernández fue el cine Tacuba aunque (de acuerdo con el relato de Joaquín Rodríguez en el blog de producción de la película) el lugar ideal era el cine Teresa, el cual, por desgracia, no lo prestaron para la filmación.¹⁴⁹ La mención del cine Teresa entra en relación directa con *Bramadero*, puesto que la marquesina de este lugar aparece retratada en el corto. Pero las conexiones no acaban aquí. En cierta medida, el piso en construcción donde acontece la trama del *Bramadero* (de paredes grafiteadas con imágenes homoeróticas, y de su estética ambigua, a medio camino entre la obra en construcción y la ruina) remite a la arquitectura inhóspita y en decadencia del cine para adultos en *Rabioso sol*....

Si se toma en cuenta la verosimilitud con la que se representan las prácticas y los espacios de *cruising* en el largometraje (a pesar de que buena parte de su trama acontece en espacios míticos, claramente ficcionales) es posible afirmar que el cine para adultos es el referente cotidiano del espacio ideal e imposible del piso en construcción en *Bramadero*. Además del aspecto ruinoso, ambos espacios comparten la característica de que en ellos confluyen lo público y lo privado, tanto por el hecho de que en esos lugares se puede hacer

¹⁴⁸ Núñez Noriega señala la importancia de la mirada en el ligue homosexual: “Se trata de una mirada que busca en la mirada del otro el signo que comunica el interés del acercamiento [...]. La mirada suele ser el elemento cultural de ligue más importante, así la ausencia de respuestas a una mirada insinuante puede ser el final del intento y del evento.” *Sexo entre varones...*, 234-235. *Rabioso sol*... captura a la perfección esta dinámica.

¹⁴⁹ Joaquín Rodríguez, “Notas para un diario de rodaje. (6),” *Rabioso sol, rabioso cielo*, 22 de junio de 2007, <http://rabiososolrabiosocielo.blogspot.com/2007/06/notas-para-un-diario-de-rodaje-6.html>

del sexo un espectáculo, como por el de que (si se encuentra el rincón adecuado) se puede arrebatarse del espacio público un pedazo de privacidad. Asimismo, este tipo de lugares podrían considerarse remansos de paz en medio del bullicio de la ciudad, puesto que las actividades acontecidas allí se realizan mayormente en silencio.

De acuerdo con esta lógica, lo mismo sucedería con los personajes de *Bramadero*. Jonás y Hassen constituyen tipos ideales de algún referente cotidiano que pudiera encontrarse en un cine para adultos. En relación con esto (y con las particularidades del ligue homoerótico en cines, frente al de otros lugares de sociabilidad gay, como los bares) Luis González de Alba señala:

Hace veinte años, la vida nocturna gay era diurna: baños de vapor y enormes cines de tercera ofrecían la variante mexicana, y mucho más auténtica, de la vida gay de los países desarrollados [...] En México también ocurría de todo en cines y baños, pero nunca estaba uno seguro: ¿será policía?, ¿será una trampa?, ¿será buga pero quiere? Siempre quedaba la fantasía de que se tratara de un heterosexual con ganas. Abundaban las historias del tipo: me dijo que su mujer está a punto de parir y lleva por eso meses aguantándose. Esta fantasía es imposible en un bar civilizado de Berlín, París o San Francisco.¹⁵⁰

De la cita anterior salta a la vista, por un lado, que el autor relacione los cines para adultos con una clase social baja, pues señala que esos lugares son “de tercera”, en alusión explícita a la posición que ocupan los individuos de este grupo en el imaginario popular. En *Rabioso sol...* se observa que el precio de la localidad en el cine es de treinta pesos, y que allí continúa vigente la permanencia voluntaria en las salas. Esto significa que, gracias a la accesibilidad de precios y la flexibilidad de horarios, existe una mayor diversidad social entre los asistentes a estos cines que en otros sitios, donde hay una distribución más homogénea. Por ejemplo, en algunos bares gay de la ciudad de México es cotidiano el despliegue de prácticas de discriminación social e, incluso, racial, para asegurar que su clientela sea de un nivel aceptable. Rodrigo Laguarda señala uno de estos casos, en el que: “para tener acceso a los bares más llamativos, era necesario verse y vestir bien. Las personas de rasgos indígenas o piel muy morena solían ser detenidas en la puerta”.¹⁵¹

Es aquí donde entra en juego el segundo elemento que menciona González de Alba: la fantasía. Para aquellos quienes tienen acceso, tanto a los lugares “de tercera” como a los “bares civilizados”, el atractivo de los cines podría residir, precisamente, en el encuentro con alguien quien no acudiría normalmente al bar; en el contacto con una persona de clase social

¹⁵⁰ Luis González de Alba, “Those Were the Days...” *Nexos*, 241 (1998): 143.

¹⁵¹ Rodrigo Laguarda, “De lo raro al ambiente: Aproximación a la construcción de la identidad gay en la Ciudad de México,” *Clio*, 5, no. 34 (2005): 129.

baja. Esto podría ser un ejemplo de lo que Joaquín Barriendos denomina “hambre de alteridad”, y que (en lo concerniente a las imágenes) se refiere a la necesidad de la modernidad eurocentrada por racializar y jerarquizar a las culturas visuales “otras”, para incorporarlas dentro de su diseño modernizador.¹⁵² Jonás y Hassen (proyectados en la pantalla del cine Tacuba) representan esa imagen racializada y jerarquizada del hombre mexicano de clase baja. Constituyen la fantasía del joven de piel dorada y cuerpo definido, dichosamente ignorante, y dispuesto a ser observado, y tocado, por hombres de una clase superior.

Con base en todo esto, el referente cotidiano de Jonás y Hassen en *Rabioso sol...* sería el personaje de Tari, ya que él es quien más se asemeja al estereotipo de chacal. Tari es un joven musculoso y de piel morena, el más corpulento y oscuro de los tres personajes principales (véase la Ilustración 32). Tiene cabello rizado, nariz ancha y labios gruesos. Trabaja como vendedor de películas pirata en un puesto afuera del metro Tacubaya, y practica box durante sus ratos libres en el Gimnasio Gloria, muy cerca de Tepito.¹⁵³ A pesar de su aspecto amenazador, posee una mirada sincera, la cual expresa su deseo por ser amado (esto podría referir a la pureza, constitutiva del aspecto de “buen salvaje” del chacal). Como es de suponerse, de acuerdo con la fantasía que presenta el estereotipo del chacal, Tari es abordado únicamente por dos hombres, ambos mayores y de piel más clara que él, a lo largo de todo el filme (uno, en los baños del cine Tacuba; otro, debajo de un puente vehicular y, posteriormente, en un terreno baldío), aunque ninguno de estos encuentros son satisfactorios para él.

En el baño del cine, Tari se acerca con la intención de besar a su amante pero este lo rechaza, y lo empuja de los hombros para que se ponga de rodillas y le haga sexo oral. Justo en el momento en que Tari se dispone a hacerlo, el amante lo levanta, lo voltea y lo penetra. Este es un hecho que marca a Tari profundamente, puesto que en el segundo encuentro bajo el puente vehicular, repite el rechazo que recibió, pero en sentido inverso. Tari evita besar a su compañero y lo empuja al piso para que le haga sexo oral. Este, por su parte, logra zafarse

¹⁵² Joaquín Barriendos. “La colonialidad del ver...”, 14.

¹⁵³ Ulises Pérez Mancilla, “Harto rabioso. Parte 2” y “Harto rabioso. Parte 3,” *Rabioso sol, rabioso cielo*, 31 de julio y 10 de agosto de 2007, <http://rabiososolrabiosocielo.blogspot.com/2007/07/harto-rabioso-parte-2.html> y <http://rabiososolrabiosocielo.blogspot.com/2007/08/harto-rabioso-parte-3.html>

de Tari, procede a ponerlo de rodillas y eyacula en su boca. En ese instante, Tari empuja al compañero, lo tira al piso, lo arrastra del cabello, y procede a golpearlo.

El último encuentro constituye uno de los momentos climáticos de la película. Después de seguir a Ryo por todo el cine, Tari logra encontrarlo en un pasillo donde varias parejas se besan y acarician vigorosamente. Tari se acerca con cautela a Ryo, lo besa, le levanta la playera y se pone de rodillas frente a él. Cuando voltea hacia arriba para ver la cara de Ryo, se percata de que él lo está ignorando, y que continúa buscando a Kieri con la mirada. Tari se levanta enojado, y toma a Ryo de la cara para besarlo contra su voluntad. Intempestivamente, los hombres que rodeaban a los dos personajes se abalanzan sobre Tari, de modo que Ryo logra zafarse, y Tari queda imposibilitado para alcanzarlo (véase la Ilustración 33). El hombre a quien Tari golpeó anteriormente observa la escena desde lejos, y, una vez que el cine cierra, lo sigue hasta un terreno baldío. Al verse confrontado por él, Tari accede a que el hombre lo penetre, a modo de compensación por el percance debajo del puente. El hombre se aprovecha de esto, y lastima a Tari durante el acto sexual (véase la Ilustración 34).

Quizá sin la intención explícita de hacerlo, todas estas escenas ejemplifican uno de los elementos constitutivos del estereotipo: el fetiche. De acuerdo con Homi Bhabha, el fetiche colonial es una estrategia de re-negación de la diferencia. Surge como respuesta ante el fallo del mito de la originación histórica, es decir, de la creencia en una cultura y raza (europea y blanca, respectivamente) únicas y ancestrales. Tras el encuentro de Europa con el resto de culturas en el mundo, este mito se demuestra falso y provoca angustia. El fetiche, entonces, entra en juego para producir las categorías clásicas del discurso colonial: civilización-barbarie, pecado-piedad, cuerpo-mente, etc.¹⁵⁴

En el caso del cine de Julián Hernández, el fetiche colonial se expresaría bajo las categorías de amante-amado. En más de una ocasión, el director ha utilizado la figura de la relación amorosa para explicar la perspectiva desde donde parte, tanto para pensar la manera de encuadrar a sus personajes, como en el tipo de interacción que mantiene con los actores. En una entrevista para la publicación *Film Quarterly*, señaló:

The camera is just another character in my cinema and I think it adopts an amorous relationship with the other characters. Another way of putting it would be to say that the director caresses the bodies of

¹⁵⁴ Homi Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002), 99.

the actors with the camera. Along the same lines, I would also suggest that the camera's relationship with the actors is erotic, a kind of dance of seduction which envelops them in its movement.¹⁵⁵

Y sobre la relación con los actores de *Rabioso sol...*, declaró en *La Jornada*:

Al preguntarle qué tan tensa es su relación con los actores que participan en sus largometrajes, el director [...] respondió que es como una relación de amor, como si se estableciera un compromiso matrimonial con un hombre o una mujer. “Al principio –precisó– todo puede ser de color de rosa, pero conforme avanza el rodaje, así como ocurre en el matrimonio, las cosas se tornan tensas. En la película hubo relaciones diferentes y diversas con los cuatro actores centrales”.

Aceptó que con uno de ellos, cuyo nombre se negó a revelar, la relación fue muy cercana durante las primeras semanas de rodaje, pero luego derivó en el comportamiento relajado de ese actor, lo que lo obligó a ser enérgico.¹⁵⁶

Decidí resaltar estas dos citas porque, en conjunto, presentan varias asociaciones que me parecen interesantes para pensar el fetiche en el cine de Julián Hernández. Por un lado, Hernández equipara la cámara con un personaje que él identifica con el director (“el director acaricia a los actores con la cámara”, señala). Por otro, relaciona la mirada de la cámara con una caricia, y la enmarca en un contexto erótico (dentro de “un baile de seducción”, el cual envuelve a los actores en su movimiento). En ambas comparaciones, el director es el personaje que acciona (quien acaricia, y quien determina el movimiento del baile de seducción), mientras que los actores adoptan un rol pasivo. Con base en la segunda cita, se infiere que los actores deben obedecer o cumplir con un comportamiento esperado. De otro modo, el director se verá obligado a ser “enérgico”.

Esta forma de reaccionar cuando el desempeño del actor no es el esperado, ha sido denominado por los miembros del equipo de rodaje del director como el “método julianesco”. Este consiste, a grandes rasgos, en ignorar al actor que ha incurrido en una falta (en retirar la atención, la mirada, la caricia), hasta que este corrija su conducta. En el diario de rodaje de *Rabioso sol...* se mencionan varias instancias en donde Julián tuvo que aplicar su método. Incluso, se describe a Julián como un “maestro en el arte de manipular emociones”, y se recuentan los diferentes efectos provocados por su indiferencia en los actores. Hubo quienes se sintieron celosos porque Julián decidió prestarle atención a otro actor, quienes decidieron

¹⁵⁵ “La cámara es uno más de los personajes en mi cine, y me parece que sostiene una relación amorosa con los otros personajes. Otra manera de decirlo, sería afirmar que el director acaricia los cuerpos de los actores con la cámara. En el mismo tenor, también señalaría que el tipo de relación de la cámara con los actores es erótica, una especie de baile de seducción que los envuelve [a los actores] en su movimiento.” Paul Julian Smith, “The Caress of the Camera in the Cinema of Julián Hernández,” *Film Quarterly*, 68, no. 3 (2015): 84-85.

¹⁵⁶ Jorge Caballero. “Intervenir *Rabioso sol*, *rabioso cielo* fue como amputarme un brazo,” *La Jornada*, 15 de octubre de 2009, <https://www.jornada.com.mx/2009/10/15/espectaculos/a07n1esp>

ignorar recíprocamente al director, y quienes se metieron al salón de maquillaje a llorar, cuestionándose si hicieron algo mal.¹⁵⁷

Más allá de la anécdota de producción, la manera en que Julián decide tratar a sus actores plantea un juego de poder donde el director es quien tiene la capacidad de hacer sentir a sus actores que son vistos/acariciados por su cámara. Esta dinámica constituye justamente el baile de seducción referido en la primera cita, y el movimiento que envuelve a los actores es la tensión generada a partir de la indiferencia de Julián. Bajo esta lógica, el amado/actor/personaje únicamente adquiere valor cuando es reconocido por su amante/director. Cuando el primero no logra merecer la atención del segundo, pierde su estatuto de persona, y su capacidad de decisión se limita a reaccionar al desaire del amante. El razonamiento operante en el fetiche colonial es, justamente, esto; instaura una dicotomía en la que una parte mide y juzga a la otra con los parámetros que le favorecen, dándole la palabra a su opuesto, únicamente para replicar en los términos planteados por la primera parte.

De acuerdo con todo esto, el fetiche colonial aplicado al personaje de Tari opera de la misma manera. Tanto para el hombre en el baño del cine, como para el hombre del puente vehicular, Tari es solamente un objeto sexual, el cual les sirve para satisfacerse. La escena final en el cine, donde el personaje es avasallado por una turba de hombres calientes, condensa perfectamente esto. A los ojos de los asistentes, Tari es únicamente un cuerpo deseable, dispuesto para ser tocado, siempre y en todo momento. Menciono que su cuerpo es deseable y no deseante, puesto que cualquier intento suyo de ejercer agencia con respecto a su deseo es reprimido de manera inmediata.

Así sucede en el encuentro de Tari con el hombre debajo del puente. El momento donde él reproduce el gesto de su amante anterior en el baño (empujar los hombros y poner de rodillas) es repelido rápidamente por su acompañante actual, y devuelto, de manera que Tari comprenda la forma correcta de comportarse. Me parece que el castigo y la lección se dan de forma casi inmediata, debido a que el acto mismo de poner de rodillas simboliza un tipo de dominación, el cual no tendría que estar disponible para individuos como Tari. En este sentido, su violación en el terreno baldío constituiría una manera contundente de ponerlo

¹⁵⁷ Ulises Pérez Mancilla, “Harto rabioso. Parte 3” y “Harto rabioso. Parte 4,” <http://rabiososolrabiosocielo.blogspot.com/2007/08/harto-rabioso-parte-3.html> y <http://rabiososolrabiosocielo.blogspot.com/2007/08/harto-rabioso-parte-4.html>

en su lugar; de recordarle, de la manera más dolorosa posible, que Tari es quien tiene que someterse, y jamás lo contrario.

Esto es solamente con respecto a los hombres quienes se acercan a él porque, en el caso de los que Tari busca (hombres de su edad, o más jóvenes y/o con pieles oscuras), él es rechazado por la mayoría de ellos, incluidos Kieri y Ryo. La primera vez que Kieri (quien tiene la tonalidad de piel más clara de los tres personajes protagónicos) se encuentra con Tari frente a frente, es en el puesto de películas pirata donde este último trabaja. En esa ocasión, tras comprarle una, Kieri se apura a irse, y se detiene en un puesto de ropa. Al percatarse de que Tari lo siguió unos pasos (pues este reconoció que lo había visto en el cine Tacuba en el pasado), huye despavorido de él. Con Ryo, el rechazo acontece en el cine, durante la escena que mencioné arriba. En un principio, Ryo acepta el primer beso de Tari y se deja a acariciar por él. No es sino hasta que Tari descubre el desinterés de Ryo que la situación se torna negativa.

En ambas escenas, es posible observar los prejuicios que rodean a la figura del chacal. El rechazo inmediato de Kieri está enmarcado dentro del espacio de trabajo de Tari. Esto sugiere que es justamente por la actividad laboral desempeñada por Tari que Kieri decide alejarse de él. El filme dedica algún tiempo para definir el estatus socioeconómico de cada uno de los personajes principales, con la intención de plantear que la situación de los tres es similar, aunque existen diferencias importantes. En cuanto a los elementos en común, se menciona que todos viven de manera independiente, que tienen un trabajo fijo, y que se dedican a alguna actividad deportiva. Kieri trabaja en un *call center*, mientras que Ryo es mesero en el bar gay El Oasis (ubicado en el centro de la ciudad), y Tari, como ya se mencionó, vende películas pirata. Aquí se ubica la primera distinción, la cual separa a Tari de los otros dos. Su actividad económica es considerada ilegal, de modo que a él puede calificársele de criminal.

Por lo que respecta a las actividades deportivas, Kieri practica frontón, Ryo natación y Tari boxeo. Nuevamente, a Tari se le asocia con la clase social baja, debido a que la práctica del box en la ciudad de México está fuertemente relacionada con el barrio de Tepito.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Acerca de la cultura del box en Tepito y de la importancia del Gimnasio Gloria, ver: Elia Baltazar, "En el tradicional Tepito, el box es historia: los jóvenes del barrio prefieren las drogas, el narco," *Sin embargo*, 12 de febrero de 2018, <https://www.sinembargo.mx/12-02-2018/3384348> y Alonso Lizárraga, "Se cierran 90 años de

Incluso, el propio gimnasio donde él practica se ubica en la colonia Morelos, a unas cuadras de esa colonia. En el imaginario popular de la ciudad de México, a Tepito se le asocia, precisamente, con el ambulante, la piratería y otros crímenes más, como el asalto y el narcomenudeo. De este modo, además de adjudicársele la pertenencia a la clase baja, a Tari se le asocia doblemente con la figura del criminal.

Por el contrario, que Kieri practique frontón, señala que él pertenece, por lo menos, a la clase media. En este punto cabe destacar que, desde los primeros años del siglo XX, la práctica del frontón (junto con las corridas de toros) se ha asociado a las clases altas de la ciudad.¹⁵⁹ Esto, aunado al hecho de que Kieri es el único de los tres personajes que vive en un departamento con sala (Ryo vive en un cuarto, y Tari en un departamento de dos habitaciones: recámara y cocina), coloca a este personaje en una posición de privilegio; en el lugar exacto de aquellos que tienen acceso, tanto al “bar civilizado”, como a los cines “de tercera” (siguiendo a González de Alba), y quienes acuden a estos últimos para cumplir alguna fantasía.

El rechazo de Kieri hacia Tari se fundamenta, entonces, en el prejuicio de acercarse afectivamente a una persona de clase baja, fuera de los espacios aceptables para ese tipo de encuentros (como es el de los lugares de *cruising*). Bajo esta lógica, el mismo argumento podría utilizarse para justificar que Kieri rechazara a Ryo (lo cual no sucede en el filme), puesto que este comparte muchos rasgos físicos con Tari (es de piel morena, cabello rizado, nariz ancha y labios gruesos) y, a juzgar por el lugar donde habita, es el más pobre de los tres. El elemento que diferencia a un personaje del otro, es el estigma de criminal que marca a Tari por su trabajo, y por los lugares que frecuenta. A diferencia de Ryo, quien es bondadoso y tiene un aire de inocencia, Tari tiene todo el aspecto de un delincuente. Hay demasiado de “mal salvaje” en él, de modo que Tari solamente es deseable en los espacios de la fantasía (en su “hábitat natural”, como señala *Bramadero*). Ryo capta mejor los atributos dóciles del “buen salvaje” y, por eso, es el elegido por Kieri.

tradición, adiós al Gimnasio Gloria,” *The Gladiadores*, 21 de julio de 2014, <https://www.thegladiadores.com/se-cierran-90-anos-de-tradicion-adios-al-gimnasio-gloria/>

¹⁵⁹ Prueba de esto, la ofrecen las ganancias millonarias que recibía el edificio del Frontón México, ubicado en la colonia Tabacalera, en su época de auge (entre las décadas de los 40 y 60). Se cuenta que sus ganancias semanales eran de varios millones de pesos; muy superiores a las del Hipódromo de las Américas, por ejemplo. Carlos Tomasini, “Frontón México: atrapado en el escándalo y el lujo,” *Alto Nivel*, 17 de marzo de 2017, <https://www.altonivel.com.mx/actualidad/mexico/este-le-espera-al-nuevo-fronton-mexico/>

En el reverso de todo esto, que Ryo rechaza a Tari se basa en una narrativa de ascenso social. Si Ryo y Tari pueden considerarse iguales (ambos son morenos y con rasgos físicos no occidentales, ambos desempeñan actividades laborales que les permiten vivir modestamente, ambos cultivan el anhelo de encontrar alguien quien los ame) el elemento diferenciador no es, necesariamente, la asociación negativa de Tari con la delincuencia (es decir, aquello que lo visibiliza y posiciona como un “otro” jerarquizado y racializado) sino el “buen comportamiento” de Ryo (el cual hace invisible su diferencia a los ojos de los demás). A propósito de esto, Bolívar Echeverría señala que:

Los negros, los orientales o los latinos que dan muestras de ‘buen comportamiento’ en términos de la modernidad capitalista norteamericana pasan a participar de la blanquitud. Incluso, y aunque parezca antinatural, llegan con el tiempo a participar de la blancura, a parecer de raza blanca.¹⁶⁰

Aquí, el autor distingue entre “blancura” (el marcador físico de la piel clara) y “blanquitud” (los valores y actitudes que se asocian a esta piel, y que son propios del *ethos* capitalista; como pureza, compostura, etc.) para señalar que, en la medida en que los individuos racializados sean capaces de manifestar en su exterior algún rasgo del *ethos* capitalista moderno, podrán participar de la blanquitud. En el caso de Ryo, que él se ciña a pie juntillas al aspecto del “buen salvaje” con respecto al estereotipo del chacal, es suficiente para que (al menos en el juicio de Kieri) Ryo pueda salir del espacio designado para la deseabilidad de los hombres de clase baja y de piel morena, y sea reconocido como un individuo deseable en contextos más amplios; o, en otras palabras, que Kieri lo considere como un posible compañero sentimental, y no uno exclusivamente sexual. En este sentido, resulta revelador que Ryo no rechazara a Tari de manera activa (como sí lo hizo Kieri al huir de él). Su rechazo fue a partir de la indiferencia, de modo que el actuar de Ryo no se dirigió nunca hacia Tari, sino que buscaba la atención y aprobación de Kieri.

OTROS BRAMADEROS: EL CASO DE *MUCHACHO EN LA BARRA*...

Al igual que con *Rabioso sol...*, *Bramadero* comparte un nexo con otro de los filmes de Julián Hernández. Se trata del corto documental *Muchacho en la barra se masturba con rabia y osadía* (2015), donde el sujeto de estudio es el actor, bailarín y coreógrafo Cristhian Rodríguez, quien interpretó el personaje de Hassen en *Bramadero*. Esta relación podría

¹⁶⁰ Bolívar Echeverría, “Imágenes de la ‘blanquitud’,” en *Sociedades icónicas: Historia, ideología y cultura en la imagen*. Diego Lizarazo (coord.) (México: Siglo XXI, 2007). [http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Imagenes de la blanquitud.pdf](http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Imagenes%20de%20la%20blanquitud.pdf)

parecer insignificante en un principio, puesto que, de toda la información que pude recabar, no encontré evidencia de que *Muchacho en la barra...* se hubiera elaborado con *Bramadero* en mente, además de que entre una y otra existen más de siete años, y siete películas de distancia. Sin embargo, me parece que *Muchacho en la barra...* puede ofrecer un contrapunto interesante a la construcción del estereotipo del chacal que he venido estudiando en las otras dos películas de ficción.

El corto documental relata la travesía de Cristhian, desde su comunidad de origen, El Roble, en Sinaloa, hasta su actividad actual en la ciudad de México como trabajador sexual y coreógrafo. A lo largo del recorrido, el espectador descubre los encuentros y desencuentros de Cristhian con su sexualidad y con la danza. Además de las clásicas *talking heads*, donde vemos al sujeto de estudio siendo entrevistado, y de donde se toma el testimonio hablado de sus experiencias, *Muchacho en la barra...* muestra a Cristhian en diferentes locaciones. Algunas de ellas forman parte de su cotidianidad, como su habitación, el servicio sexual que ofrece a un cliente en un hotel, la coreografía de bailes de salón que monta para la compañía de danza folclórica México de Colores¹⁶¹, o el show de stripper que presenta sobre la barra del bar gay Marrakech Salón (ubicado en el Centro Histórico de la ciudad de México). Otras, son imágenes tomadas directamente de las fantasías eróticas del imaginario homosexual de la capital mexicana. En ellas, se observa a Cristhian caminando de noche por la Alameda Central, sentado en unos baños de vapor rodeado por hombres semidesnudos, o haciendo deporte en barra, sin camisa, en algún parque de la ciudad. Es justamente esta combinación de encuentros y desencuentros, de imágenes cotidianas e imágenes de la fantasía, la que me parece muy apropiada para revisar y contrastar con las películas anteriores.

Muchacho en la barra... inicia con Cristhian, recostado en su cama dentro de su habitación (véase la Ilustración 35). El cuarto está en penumbra, y solamente entra una luz, la cual ilumina el rostro del coreógrafo y la pared, a la altura de la cabecera. El sonido de su

¹⁶¹ México de Colores es una compañía de danza folclórica fundada en 2011 por el bailarín y coreógrafo Carlos Antunez. Está integrada exclusivamente por hombres y toma inspiración del folclor mexicano para desarrollar bailes con temática gay. Mezcla la danza con elementos provenientes del teatro cabaret, la comedia musical, la sátira y el humor negro. Se caracteriza porque casi todos sus bailes los ejecutan los bailarines travestidos de mujer y ataviados con faldas de doble vuelo, que se utilizan en la danza folclórica. Para más información, ver: Alberto Cervantes, “Compañía de danza México de Colores”, *Time Out México*, 10 de junio de 2016, <https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/gay-y-lesbico/compania-de-baile-mexico-de-colores> y Edgar A. Romero, “México de Colores”, *NotimexTV*, “17 de abril de 2017”, <https://www.youtube.com/watch?v=KE3gIxqXoPU>.

celular obliga a Cristhian a incorporarse y responder la llamada, de modo que su cara queda cubierta completamente en sombras. Es un posible cliente, quien pregunta por sus servicios sexuales. Cristhian ofrece toda la información mientras la cámara se acerca poco a poco a él:

Sí, mira, pues me llamo Jonathan. El servicio cuesta 1500 pesos la hora, yo soy moreno claro, 1.70, atlético de gimnasio, 20 centímetros de pito, tengo ricas nalgas. Yo beso, yo mamo, yo chupo, yo, todo... o sea, todo es cuestión de que todo esté limpio y bien. [...] Yo estoy listísimo, ¿vale?; para lo que quieras y lo que gustes y lo que mandes.¹⁶²

El corto inicia con una verdadera declaración de intenciones. Desde este momento se observan claramente los dos ámbitos en los que se moverá la historia. Por un lado, aparece una escena de lo más cotidiana: Cristhian recostado en su cuarto, durmiendo. Tiene los ojos cerrados y los brazos abiertos por encima de su cabeza, lo que sugiere vulnerabilidad. Del mismo modo, su rostro iluminado indica que no tiene nada que ocultar, y simboliza también la intención de todo documental por mostrar la verdad (por “echar luz” sobre las cosas). Por el otro, desde el momento en que Cristhian se incorpora para atender la llamada, se ve el reverso de la moneda. Se observa, de manera literal y metafórica, cómo Cristhian se coloca una máscara (se cubre en sombras, pasa a ser opaco e inescrutable), y poco a poco construye un alter ego, el cual le sirve para asegurar el servicio con su cliente. Cambia su nombre por otro que usa con menos frecuencia (Jonathan), y se asegura de dar los datos precisos que lo hagan deseable: es moreno, pero de tonalidad clara; tiene un cuerpo atlético, porque va al gimnasio; tiene buena dotación, tanto por atrás como por delante; y está dispuesto a todo, está listísimo para lo que su cliente mande.

De aquí en adelante, *Muchacho en la barra...* se dedica a presentar estos dos aspectos, ya sea contrapuestos el uno con el otro, o, en ocasiones, interconectados. Por ejemplo, el primer espacio que aparece después de la habitación de Cristhian es el de unos baños públicos (véase la Ilustración 30). Dos *talking heads* se grabaron ahí (uno frente a un lavabo en las regaderas individuales del lugar, y el otro en un pasillo, fuera de los vapores), así como una escena que acontece en las regaderas generales. En ella, se observa a Cristhian bañándose mientras un hombre desnudo, sentado en una banca frente a él, lo observa. En seguida, aparece una toma más abierta, donde se alcanza a ver a varios hombres (la mayoría, jóvenes,

¹⁶² Julián Hernández. *Muchacho en la barra se masturba con rabia y osadía*. México: IMCINE/Mil Nubes/Ruta 66, 2015.

masculinos y de complexión atlética) bañándose y secándose. Todos ellos intercambian miradas, u observan a Cristhian mientras se seca, y se corta las uñas de los pies.

Mientras todo esto sucede, se escucha el testimonio del bailarín acerca de sus primeros encuentros homosexuales:

Para mí el ser gay era como querer ser chica. ¿Qué se tiene que encontrar una chica?, pues a un cabrón. Yo soy gay, me voy a encontrar al heterosexual que quiere tener experiencias gays, y con él voy a estar, ¿no? Y además para mí ser gay era ser amanerado. Si no eras amanerado no eras gay. Por eso era tan afeminado. No tienes ni idea de lo que te estoy hablando. Yo era un... pero tongonéandome en las calles. Yo parecía que iba en el *runway*, ahí caminando en la pasarela, o sea, era una cosa... Pero en ese entonces mi ideología del ser gay era que los gays no pueden entre ellos, porque es como si fueran entre mujeres, y yo no soy lesbiano, yo decía.¹⁶³

Por lo que respecta al contenido visual de la escena, este remite al ligue homoerótico en los baños de vapor, mencionado por Luis Gonzáles de Alba en la cita que señalé en la sección anterior: “Hace veinte años, la vida nocturna gay era diurna: baños de vapor y enormes cines de tercera ofrecían la variante mexicana, y mucho más auténtica, de la vida gay de los países desarrollados”.¹⁶⁴ Aquí cabe resaltar que González de Alba le concede una temporalidad pasada a este tipo de encuentros; es decir, que la vida gay en México ya no es de esa manera. Esto concuerda con el testimonio de Cristhian acerca de sus primeras concepciones acerca de ser gay. Lo que el actor y bailarín describe es la visión tradicional acerca de la homosexualidad, la cual perduró en México hasta finales de los 70 y principios de los 80. Rodrigo Laguarda describe esta concepción de la siguiente manera:

La identidad gay está organizada en torno a la elección de un objeto sexual: el sexo biológico de la persona a quien se dirige la actividad sexual. En cambio, en la visión tradicional, las prácticas homosexuales adquieren significado de acuerdo con el acto que se desea practicar con la otra persona, independientemente de su sexo. Esto se basa en la distinción activo/pasivo, y quiere decir que el estigma que acompaña a las prácticas homosexuales no afecta por igual a las partes involucradas. Es principalmente el individuo que juega el rol anal/pasivo quien es estigmatizado por asumir un papel considerado femenino y, en un pensamiento tradicional, este sujeto pasivo es el único percibido como “verdaderamente homosexual”. [...] En nuestro país, antes de la difusión de la forma gay de entender las prácticas homosexuales, los hombres que tenían relaciones sexuales con miembros de su propio sexo jugando un papel activo podían ser considerados degenerados, libertinos o faltos de moral, pero no homosexuales[...]. Por tanto, no necesariamente se considera que su masculinidad se vea disminuida. *Mayate* es como suele llamarse en este contexto al participante activo del encuentro homosexual.¹⁶⁵

Como se puede ver, tanto el testimonio del documental como la cita de Laguarda empatan a la perfección: Cristhian consideraba que los homosexuales debían ser femeninos, y que los

¹⁶³ Julián Hernández. *Muchacho en la barra...*

¹⁶⁴ Luis González de Alba, “Those Were the Days...,” 143.

¹⁶⁵ Rodrigo Laguarda, “Gay en México: lucha de representaciones e identidad,” *Alteridades*, 17, no. 33 (2007): 129-130.

hombres con quienes debían entablar relaciones sexo-afectivas, a pesar de acostarse con él, seguían siendo heterosexuales. Si a esto se le añade la precisión de Laguarda acerca de que la difusión del término “gay” ocurrió a partir de la segunda mitad de la década de los 70, queda claro que toda la escena en conjunto (el ligue en los baños públicos, habitual hace más de veinte años, y el testimonio acerca de una visión de la sexualidad, la cual ha sido rebatida desde los 70, con la llegada de la identidad gay) refiere a concepciones y prácticas que no reflejan la realidad actual; al menos, no la de Cristhian ni la del director del filme. Se trata de una estampa de tiempos pasados o superados; de imágenes instauradas en el territorio de la fantasía.

Lo anterior es más que evidente, puesto que, a diferencia de otras, esta escena es una recreación, grabada con extras, y donde se utilizaron diferentes encuadres y movimientos de cámara. La escena empieza con varios planos detalle, enfocados en el rostro y distintas partes del cuerpo de Cristhian, mientras él se baña, seguidos por un contraplano abierto, donde se ve al hombre desnudo quien lo observa. De aquí, hay un corte a un encuadre, donde, al fondo, se observa a otro hombre, joven y atlético, en la regadera, mientras que, en primer plano, aparece Cristhian secándose, y viéndolo de reojo. Por último, aparecen dos paneos donde es posible apreciar todo el espacio de las regaderas, y se observa que hay muchos más hombres desnudos y bañándose. En toda esta escena impera una atmósfera narrativa de misterio (existe cierta tensión entre Cristhian y los hombres que él mira, y quienes lo miran a él; como si estuvieran a punto de hacer algo prohibido), la cual se apoya fuertemente en una selección cuidada de los planos (la tensión aumenta a medida que se abren los planos, y es posible apreciar cada vez más el espacio donde sucede la acción). De hecho, la escena completa podría ser la primera de un video pornográfico, el cual culminaría con todos los hombres, en complicidad, participando de una orgía en las regaderas. Todo esto es más propio de una película de ficción que la de un documental, y contrasta mucho con escenas posteriores.

El siguiente espacio que aparece en el documental es una cantina *gay friendly* (véase la Ilustración 36). Aquí, los planos se organizan de manera simple, puesto que no se trata de una recreación, sino que todo está grabado de manera más o menos espontánea. Sencillamente, tanto Cristhian como el equipo de producción se metieron a grabar al lugar. Como consecuencia, la escena se compone de planos cerrados donde solamente queda en foco, o el objeto que está en primer plano, o lo que se encuentra en el fondo. Esto le otorga a

la escena un matiz, al mismo tiempo, íntimo y voyerista. Por momentos, parece como si la cámara fuera un asistente del bar, quien estuviera observando a los demás, escondida entre las personas con las que comparte la mesa. En otros, el fondo queda completamente desdibujado, de modo que únicamente queda en foco el rostro de Cristhian en primerísimo plano. El testimonio que acompaña la escena es el siguiente:

Quando fui por primera vez a un antro gay, y empiezo a ver que entre los gays se empiezan a besar. Y de repente empiezo a ver a otro gay que no era amanerado y que estaba con un chico amanerado, pero el amanerado sí lo besaba, sí le agarraba las pompis y sí le agarraba... Cosa que yo no podía hacer con los aparentes "hombres". Porque por lo menos a los del pueblo yo no les podía tocar las nalgas, o besar o abrazar o... no, no, no. Y ahí es donde cambia por completo mi ideología de las relaciones de pareja. Cuando yo descubro que entre los gays, más bien, se podía buscar una relación real de amor, de entrega, de... Cuando yo descubro eso, yo no quiero saber jamás de un mayate. Y hasta la fecha, ¡eh!¹⁶⁶

Nuevamente, tanto las imágenes como la voz en off se complementan entre sí. El testimonio de Cristhian señala el momento en que él descubre otras formas de entender la homosexualidad, y su mente se abre a nuevas dinámicas. Del mismo modo, en la cantina se observan diferentes tipos de personas, y no únicamente hombres jóvenes y atléticos, como en las regaderas de la escena anterior. La cámara también muestra hombres maduros; masculinos y afeminados; mujeres cisgénero y trans. Todos ellos conviven en un ambiente de apertura, pues entre ellos no se dan miradas como las ocurridas entre los hombres de los baños públicos, las cuales generaban un ambiente de tensión. En la cantina no hay nada que hacer a escondidas. Así lo demuestran las paredes del lugar, donde están pintados los precios de las bebidas, y aparecen leyendas como: "sirviendo y pagando", y "en este establecimiento no se discrimina a ninguna persona". Esta última aparece en la fachada del establecimiento, junto con un aviso donde se especifica que no se permite el acceso a menores de edad, y donde se listan los números de emergencia, de modo que todo sea muy claro desde la entrada al lugar.

En conjunto, ambas escenas se ubican en contraposición una de la otra. La primera muestra un escenario de fantasía erótica, y describe un modo de relacionarse unidireccional, donde el hombre "verdadero", considerado heterosexual, y cuya masculinidad no se ve afectada por su contacto con hombres, es quien propicia los encuentros con homosexuales, y señala las pautas para interactuar con él. En este punto, es interesante la mención de Cristhian de que él era muy amanerado cuando vivía en El Roble, puesto que pone en entredicho la

¹⁶⁶ Julián Hernández. *Muchacho en la barra...*

descripción hecha por él mismo para su posible cliente en la escena inicial del corto. De este modo, se hace hincapié en que el modo como Cristhian se describe es únicamente un vehículo para despertar el morbo de sus compradores, y así conseguir una chamba. La segunda escena, por el contrario, retrata un ambiente mucho más heterogéneo, donde diversas personas conviven, y donde a Cristhian se le observa contento; sonriendo mientras platica con un hombre mayor que él, y bailando desde su asiento, o en la pista, cuando una de las asistentes lo invita bailar.

Hasta aquí el ejemplo de escenas contrapuestas en el corto. Ahora mencionaré un ejemplo de escenas interconectadas. La primera de ellas ocurre en el anfiteatro al aire libre del Centro Cultural La Pirámide, ubicado al poniente de la ciudad de México (véase la Ilustración 37). Fue filmada en blanco y negro, alrededor de mediodía, de modo que la luz del sol pega directamente en la parte superior de las figuras y superficies, y genera sombras pronunciadas en la parte inferior de todas. En el caso de Cristhian, a quien se le observa bajando las escaleras de las gradas, y quien viste únicamente un short muy corto, esto se traduce en que sus músculos queden delineados naturalmente por el contraste entre luces y sombras. Esto permite observar la fuerza que implica la ejecución del número de danza contemporánea, realizado por él una vez que llega al escenario. El testimonio que acompaña a esta escena muestra a Cristhian en un gimnasio de barrio. Está sentado en una banca reclinable para levantar pesas, y lo rodean aparatos para ejercitarse. Lleva puesto únicamente un pantalón deportivo y una camiseta sin mangas mientras relata cómo, a pesar de no haber tenido un entrenamiento formal, lo admitieron dentro de una compañía de danza profesional.

Esta escena presenta un contraste interno (el mismo que el de las dos escenas anteriores) entre lo que se filmó en La Pirámide y la *talking head*. Por un lado, la entrevista muestra a Cristhian en otro espacio de fantasía homoerótica relacionada con el chacal: el gimnasio de barrio. El hecho de que el director decidiera grabar la entrevista, precisamente, en el área de pesas, evoca en el espectador imágenes de hombres musculosos vestidos con camisetas sin mangas (muy similares a la que usa Cristhian en ese momento), sudando y haciendo esfuerzos por levantar cada vez más peso. Frente a este despliegue de fuerza bruta, el cual se asocia tradicionalmente con la masculinidad, se muestra el baile que Cristhian lleva a cabo en La Pirámide. En un primer momento, los movimientos que realiza el bailarín parecen delicados y ligeros, razón por la que se acostumbra calificar la danza como una

actividad femenina. Sin embargo, gracias a que la iluminación permite observar con detalle los músculos de Cristhian mientras se mueve, es posible apreciar que su baile requiere el mismo o mayor vigor que levantar pesas en el gimnasio.

Aquí, nuevamente se pone en cuestionamiento el estereotipo del chacal, puesto que se afirma que el cuerpo atlético de Cristhian no es el resultado de ejercitarse en el gimnasio, sino de un entrenamiento dancístico. Esto introduce elementos, percibidos como femeninos (en particular, la gracia y la delicadeza requeridas para estilizar los movimientos en la danza), los cuales distorsionan la idea de que los cuerpos musculosos de los hombres son muestra de una masculinidad exacerbada; noción que constituye la base del atractivo homoerótico de espacios como el gimnasio de barrio. En la escena siguiente, ambos espacios, en lugar de oponerse, convergerán de manera armónica.

Después de mostrar el baile en La Pirámide, *Muchacho en la barra...* aborda la siguiente meta de Cristhian, la cual consistió en llegar a la ciudad de México, y buscar un espacio de trabajo, el cual le permitiera continuar creciendo como bailarín. En este punto, el lugar elegido para ambientar el testimonio es la Alameda Central de la ciudad de México (véase la Ilustración 38). La cámara muestra planos generales, a color, desde diferentes puntos del parque. En ellos se observa a Cristhian caminando de noche entre las fuentes y las esculturas, en cuclillas en el Hemiciclo a Juárez, o recorriendo el parque del lado de la avenida Juárez. Todo esto mientras el bailarín relata que para llegar a la ciudad de México se hizo amante de dos hombres, quienes le pudieron ofrecer alojamiento.

Una vez instalado en la ciudad, Cristhian acude a audicionar para la compañía La Cebra Danza Gay.¹⁶⁷ La escena cambia de locación y vuelve a mostrarse de día, y en blanco y negro. Se observa al bailarín en algún parque de la ciudad mientras realiza deporte en barra, también llamado *street workout* (véase la Ilustración 39). Se le ve haciendo ejercicios típicos,

¹⁶⁷ La Cebra Danza Gay es una compañía de danza contemporánea fundada en 1996 por el bailarín y coreógrafo José Rivera Moya. Está compuesta únicamente por hombres y aborda temas homosexuales. Surge de la inquietud de Rivera Moya por llevar a los escenarios la vida y la cultura gay mexicanas. Ha abordado temáticas como la discriminación por orientación sexual, crímenes de odio por homofobia, la pandemia del VIH/SIDA, la soledad y la violencia que se genera en el Colegio Militar hacia los homosexuales, entre otros. Cuenta con un repertorio de más de 50 obras, varias de ellas premiadas, y ha representado a México en encuentros internacionales como la X Bienal de Danza en Lyon, Francia, durante el 2002. Para más información, ver: Redacción/Sin Embargo, “Vivimos en una sociedad muy morbosa”, dice José Rivera Moya, fundador de la compañía La Cebra Danza Gay”, *Sin Embargo*, 28 de junio de 2014, <https://www.sinembargo.mx/28-06-2014/1039538> y Ari Solano, *La Cebra, Danza Gay*. México: Virtual Films, Graphics & Display, 2003 <https://www.youtube.com/watch?v=M-q9xCCGMhQ>.

como abdominales, flexiones de brazo y fondos, pero intercalados con movimientos de danza contemporánea. Por ejemplo, mientras cuelga de una de las barras, extiende su torso y su brazo hacia la cámara. Lentamente estira cada una de sus articulaciones hasta terminar con la punta de los dedos, de una manera muy estética. Asimismo, se impulsa hacia arriba para sentarse en la barra y arquea su espalda, presumiendo una elasticidad que no se logra únicamente con calistenia. Por último, ya sentado en la barra, se equilibra mientras lleva sus brazos extendidos a los costados, y aletea con suavidad. En este punto, Cristhian habla de que se dio cuenta que aún le faltaba mucho en su formación para estar a la altura del resto de los bailarines de La Cebra, pero agradece la oportunidad ofrecida por el director, José Rivera Moya, para incorporarse dentro de la compañía.

Los elementos que comparten, tanto la escena en La Pirámide como la del deporte en barra, es que las dos están filmadas en blanco y negro, que están ambientadas con la misma música instrumental, y que muestran a Cristhian realizando actividad física. Por otra parte, la escena ubicada en medio de las dos (en donde se observa a Cristhian de noche en la Alameda) se relaciona con la *talking head* anterior, la del gimnasio de barrio, en la medida en que muestra otro espacio del imaginario homoerótico (y del comercio sexual) de la ciudad de México. La Alameda Central ha formado parte de un corredor de sexoservicio masculino dirigido a hombres desde hace más de treinta años. Se trata de un conjunto de espacios ubicado en el Centro Histórico, el cual se compone, además de la Alameda, por las plazas de la Ciudadela, de Garibaldi y por el jardín de san Fernando. Al respecto de estos espacios, Moisés Ventura señala que:

[...] el trabajo sexual, en su mayoría, es ejercido por chicos de provincia de zonas indígenas y mestizas. Muchos de ellos son migrantes, pero también hay de la Ciudad.

[...] A diferencia del sexoservicio en las calles de Hamburgo y Génova, de la zona Rosa, donde hay una tarifa establecida, en el parque público es más como ligue y cotorreo; es decir, el pago puede ser una comida, un obsequio o una ayuda.¹⁶⁸

Mostrar a Cristhian en la Alameda de noche, mientras habla sobre cómo se ligó a dos hombres para obtener hospedaje en la ciudad de México, tiene la intención de establecer un vínculo entre el bailarín y los sexoservidores que trabajan en ese parque. En efecto, al igual que la mayoría de ellos, Cristhian es de provincia y, en este caso, recurre al trabajo sexual por la

¹⁶⁸ Citado en Shareni Guzmán, "Prostitución. Trabajo que también ejercen los hombres," *El Universal*, 21 de diciembre de 2016, <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/metropoli/cdmx/2016/12/21/prostitucion-trabajo-que-tambien-ejercen-hombres>

necesidad de encontrar un espacio donde dormir, cuando no conoce a nadie. Sin embargo, su posición social es mucho más cómoda que la mayoría de los sexoservidores de la Alameda. Así lo comprueba un testimonio recabado por Patricio Villalba:

Salí de mi casa al DF sin conocer a nadie [...], llegué en la Alameda y no sabía ni qué onda, me invita un señor a comer, luego de ahí me dice ¿no te quieres ganar un dinerito?, le dije sí, qué hay que hacer, no vamos a hacer nada, nada más acostarte conmigo, y sí, ya fue normal, acostarnos hasta ahí, me dio 200 pesos, de ahí a los 15 días nos volvimos a ver en la misma parte donde me encontró, me dijo vamos de vuelta, te hago el sexo oral, hasta ahí otra vez, tuvimos una amistad larga, que me dio todo, me dio cuarto, vestimenta, me daba para comer. Era un licenciado de 35 años, tiene esposa [...]. Lo hacía por necesidad, no me pasa (gustar), es que no encontraba trabajo porque no sabía hablar bien el español, esa vez me sentí obligado, no lo disfruté, tenía 15 años, me sentía mal porque no es de mi onda, después ya seguí porque es la manera más fácil de ganar dinero, empezaba a ir a la Alameda, me hablaban, me decían qué andaba haciendo, no pues nada, simplemente vine a dar la vuelta y ya me levantaban, ya me ponían un precio (nahua, 22 años).¹⁶⁹

A diferencia del informante de Villalba, quien llegó a la ciudad de México a los 15 años y sin hablar bien el español (el informante habla náhuatl como su primera lengua), Cristhian no da un paso en falso, y decide ligarse a dos hombres para asegurar su hospedaje en la ciudad, antes de trasladarse ahí. Su testimonio es el siguiente:

Entonces lo que seguía era, pues dije yo: ¿sabes qué?, necesito un cabrón que me ayude a llegar, no sé, en su casa o algo. Entonces, en ese entonces, lo que hice fue que me hice como amantillo de un gringo y, al mismo tiempo, me ligué a un chico, no?, que... bueno, yo desde que los conocí en la playa en Vallarta, les decía: ¿tienes depa donde me puedas hospedar? ¿No? Ay, entonces no me interesa... Sí, la verdad.¹⁷⁰

Aquí se marca un cambio de residencia dentro de la travesía de Cristhian. La última vez que se había mencionado un marcador geográfico, fue cuando el bailarín dijo que consiguió empleo como coreógrafo en un hotel de Mazatlán. Para este punto, Cristhian ya se encuentra en Puerto Vallarta; es decir, que se trasladó de su estado natal de Sinaloa al estado de Jalisco. Esto habla de que, para él, moverse de un estado a otro no le es difícil, al menos en ese momento de su vida. Incluso, su estancia en Puerto Vallarta le ofrece mayores posibilidades de movilidad, puesto que es el segundo destino turístico más importante de México, después de Cancún, y ofrece una derrama económica anual de más de quince mil millones de pesos.¹⁷¹ Del total de turistas que recibe el puerto al año, casi el 40% son de origen extranjero y, además, cuenta con una población de extranjeros residentes de más de 50 mil personas, la

¹⁶⁹ Patricio Villalba, "Él y él: la convivencia y los sentimientos en la prostitución masculina en la ciudad de México," *Trayectorias*, 14, no. 33-34 (2011): 118-119.

¹⁷⁰ Julián Hernández. *Muchacho en la barra...*

¹⁷¹ Hugo Pescador Pacheco, "Puerto Vallarta, el segundo destino turístico más importante de México," *Entorno turístico*, 28 de marzo de 2017, <https://www.entornoturistico.com/puerto-vallarta-segundo-destino-turistico-mas-importante-mexico/>

mayoría de ellos pensionados y provenientes de Estados Unidos.¹⁷² La mención de Cristhian de que se hizo amante de un gringo (y de aquí se presupone que, como fruto de la relación, obtuvo alojamiento en la capital y/o algún otro tipo de ayuda) es prueba de todo lo anterior, y recalca, por contraste, que su situación es muy lejana a la de los trabajadores sexuales de la Alameda, quienes cobran doscientos pesos por servicio, y apenas logran cubrir necesidades básicas de alimentación y alojamiento, dentro de la misma ciudad donde residen.

Con esta escena, *Muchacho en la barra...* explora, más que la figura del chacal, la del chichifo. Este término se refiere al hombre masculino, quien sostiene encuentros sexuales con otros hombres a cambio de dinero o favores, con el objetivo de establecer una relación más o menos duradera con sus clientes.¹⁷³ Mediante la escena en la Alameda, el corto busca equiparar a Cristhian con los chichifos que trabajan ahí. Esto, nuevamente, con la intención de insertar al bailarín dentro de alguno de los espacios y figuras del imaginario homoerótico de la ciudad de México. Sin embargo, el propio testimonio de Cristhian desmiente esta categorización. El trabajo sexual ejercido por él no cuesta doscientos pesos, ni se realiza, como señala Moisés Ventura, a medio camino entre ligue y cotorreo. Quizá en algún universo paralelo Christian podría haber sido uno más de los chichifos de la Alameda, puesto que comparte con ellos un origen modesto (nació en provincia, en un pueblo pequeñísimo). Pero ese no es el caso. Sus servicios se cobran más caro; con habitaciones en departamentos de gringos pudientes, por ejemplo.

Con respecto a la segunda escena en blanco y negro (donde se ve al bailarín ejercitándose en el parque mientras relata cómo entró a La Cebra Danza Gay) la elección del deporte en barra, como la actividad para ilustrar su testimonio, apunta al estereotipo del chacal, puesto que esta disciplina se asocia a la masculinidad de las clases bajas e, incluso, con el ámbito de la criminalidad. De acuerdo con Juan Carlos Martínez "El Vampiro", coordinador de la barra en el Deportivo Chavos Banda de Iztapalapa, la barra se originó en las cárceles (varios de quienes lo practican, señalan que es un deporte de *cana* o *canero*).¹⁷⁴ Incluso, fue en el reclusorio donde Juan Carlos comenzó a practicarlo:

¹⁷² Carlos Gauna Ruiz de León, "Un análisis de los datos estadísticos del turismo, caso de Puerto Vallarta, Jal.," *Revista de investigación en turismo y desarrollo local*, 6, no. 15 (2013): 6.

¹⁷³ Héctor Domínguez Ruvalcaba, *De la sensualidad a la violencia de género...*, 128.

¹⁷⁴ Javier Ibarra, "Un domingo en el valle de los mamados," *Vice*, 31 de enero de 2015, https://www.vice.com/es_latam/article/vda3wy/un-domingo-en-el-valle-de-los-mamados

Pues mira, yo cuando ingresé al reclusorio, pues yo pesaba exactamente como 45 kilos. De hecho, no me gustaba a mí la barra. Primero iba pero, pues como no me gustaba el deporte, y antes de todo fui adicto a lo que era la marihuana y una que otra droga, pues prefería yo darme un toque o estar ahí conviviendo con la gente que hacer deporte. [...] Un día pues dije: ¡chale! Ese compa está bien entero, ¿no? Y los veía físicamente. Y decía: ¡chale! ¿A poco sí se ve muy entero, y a poco yo no voy a poder?¹⁷⁵

De este testimonio, cabe resaltar que las barras, además de ser espacios para hacer ejercicio, también son lugares donde la gente se reúne para platicar, y para observar los cuerpos de quienes se ejercitan. De hecho, al lugar donde hay barras suele conocerse bajo otro nombre, entre las personas quienes practican el deporte, y, sobre todo, entre quienes lo observan: el “valle de los mamados”. Existen “valles” famosos por sus chacales, como el que se encuentra en la plaza de san Juan (en pleno Centro Histórico de la ciudad, apenas a unas cuadas de la plaza de la Ciudadela), y que es solo uno de tantos otros, desperdigados por las colonias populares de la capital. En este contexto, la frase “valle de los mamados” refiere a un espacio en descampado, donde no hay obstáculos para la vista, y en cuyos alrededores se puede apreciar el cuerpo atlético de quienes acuden a ejercitarse.

La escena de *Muchacho en la barra...* reproduce este aspecto de los “valles de los mamados”, puesto que intercala tomas abiertas (donde el énfasis está en los movimientos que Cristhian realiza en las barras) con tomas cerradas, las cuales enfocan ciertas partes del cuerpo del bailarín (como su abdomen descubierto mientras realiza abdominales, o sus brazos cuando hace lagartijas). Esto señala, precisamente, las dos maneras como los espectadores del deporte en barra se pueden acercar a esta actividad. Por un lado, están quienes la observan para apreciar y aprender los distintos movimientos y ejercicios que se pueden realizar. Por el otro, están quienes centran su atención (y su mirada) en los cuerpos esculturales, los cuales se pueden obtener como resultado de practicar esos movimientos. Desde luego, esta última mirada es distinta de la que señala “El Vampiro” en su testimonio, la cual tiene un sentido motivacional (“¿A poco sí se ve muy entero, y a poco yo no voy a poder?”). En su caso particular, percatarse de los cuerpos “enteros” de los hombres que se ejercitaban en la barra impulsó a “El Vampiro” a comenzar a practicar él mismo el deporte.

La mirada que muestra el corto cuando se enfoca en el cuerpo “bien entero” de Cristhian, lejos de ser motivacional, es voyerista. Las tomas en primerísimo plano tienen la

¹⁷⁵ Landybel Pérez, “El valle de los mamados,” *UnoTV*, 14 de marzo de 2016, <https://www.unotv.com/noticias/portal/investigaciones-especiales/detalle/valle-los-mamados-328201/>

intención de despertar el deseo de quienes las observan. En este sentido, no es casual la selección de las partes corporales que se muestran en ellas. Tanto el abdomen (el *six pack*) como los brazos grandes y definidos, son rasgos físicos asociados con lo masculino. De modo que el deseo que despiertan los planos cerrados, es un deseo por la masculinidad de Cristhian. Esta, en el marco del deporte en barra, y ubicada dentro de un “valle de los mamados”, es una masculinidad de clase baja (de hombre moreno, quien practica un deporte carcelario en el corazón de una colonia popular), la cual alinea al bailarín con el estereotipo del chacal.

Los elementos que contrastan con esta caracterización (y que ligan la escena con la que acontece en La Pirámide) son el uso del blanco y negro y de la música clásica, los cuales, en conjunto con los movimientos delicados de Cristhian, connotan un sentido de refinamiento, el cual no es propio de la ambientación de clase baja donde ocurre la acción. Aquí, al contraste entre masculino y femenino (que también ocurre en la escena del baile en La Pirámide) se suma el contraste entre la locación y el deporte de clase baja, y la corporalidad estilizada de Cristhian (producto de un entrenamiento enfocado en la forma, por encima de la fuerza), la cual está filmada y musicalizada con el mismo cuidado que el bailarín le imprime a sus movimientos.

Es en este punto donde Cristhian, nuevamente, se sale del estereotipo. El bailarín rompe con la rudeza y la simplicidad (“Un chacal es alguien moreno, fornido, de bigote y rudo; ‘un bruto’”),¹⁷⁶ así como con la naturalidad, entendida como despreocupación (“el chacal puede definirse como aquel hombre con características netamente masculinas”),¹⁷⁷ asociadas, tanto a la figura del chacal como al deporte en barra. Mediante sus movimientos de danza, Cristhian comprueba que puede ser, al mismo tiempo, rudo y delicado; que puede realizar movimientos simples con un alto grado de estilización, sin por ello dejar de imprimir la fuerza requerida para realizarlos bien. Por último, el bailarín cuestiona la naturalidad del chacal, y, mediante sus acciones y testimonios, señala que no hay nada innato en su masculinidad. El chacal es el producto del ambiente en donde se desarrolla: de las calles de colonias populares, donde la única opción de esparcimiento son las barras, (además de las drogas), y donde el trabajo sexual es una de las pocas vías para obtener dinero. Pero Cristhian

¹⁷⁶ Marco Lara Klahr, “Placeres marciales,” *Proceso*, no. 1499 (2005), <http://www.proceso.com.mx/195051/placeres-marciales>

¹⁷⁷ Rodolfo N. Morales S., “Chacales...,” 59.

no creció en ese ambiente. La danza se cruzó en su camino, y cambio su dirección hacia otro lado.

En buena medida, *Muchacho en la barra...* presenta una narrativa de ascenso social. La historia de Cristhian es la de un muchacho humilde quien, poco a poco, ve cumplidas sus metas profesionales: logra ser bailarín en un show de hotel, después se vuelve el coreógrafo del mismo show, entra a una compañía profesional en provincia y, finalmente, lo aceptan dentro de La Cebra en la ciudad de México. El trabajo sexual se le presenta únicamente como un medio para solventar las necesidades que no pueden cubrirse con el dinero ofrecido por su carrera artística. Es esta mezcla entre la historia de vida, la cual puede caer en el lugar común, y una serie de circunstancias fortuitas (la primera visita al antro gay, el haber ganado un concurso de baile, las múltiples oportunidades recibidas para incorporarse a distintas compañías, y que le ofrecieron movilidad social al bailarín) las que hacen de Cristhian un personaje complejo, el cual se niega a ser reducido a un estereotipo.

MORIR O MATAR: CONCLUSIONES

Los tres filmes de Julián Hernández que se revisaron a lo largo de este capítulo, a mí parecer, trazan una trayectoria clara con respecto a la forma como el director muestra los espacios de ligue homoerótico en la ciudad de México, así como en la representación del estereotipo del chacal. En el caso de *Bramadero*, el edificio en obra gris, el cual funge como única locación del corto, se presenta como un espacio contradictorio. Se ubica en el centro mismo de la ciudad de México y, sin embargo, es un lugar casi desierto y silencioso, donde los personajes protagónicos pueden darle rienda suelta a sus deseos. Es un espacio idílico dentro del cual, en palabras del propio director: “el verbo amar pudiese cobrar significado”, a pesar de que es inhóspito (pues hay agujeros en el piso, varillas expuestas, y, como no tiene paredes, no hay manera de resguardarse del viento), y de que no escapa completamente del resto de la sociedad (aún se alcanzan a escuchar martilleos, recordatorios a los protagonistas de que el edificio tiene otro uso, y que, por lo tanto, todo lo que ellos hacen ahí está prohibido). En última instancia, es esta tensión constante entre impulsos contrarios, establecida por el espacio (centro-periferia, paz-bullicio, refugio-inhóspito, placer-trabajo, deseo-culpa), la que organiza el conflicto dramático del personaje principal, y la cual lo lleva a negar violentamente lo sucedido allí. Hassen decide borrar la evidencia de los actos homosexuales que llevó a cabo en el edificio. Para ello, mata a su amante, y la propia película se encarga

de eliminar el cuerpo de la vista del espectador (en un momento su cadáver está en el encuadre; en el siguiente, ya no).

Por lo que respecta a los personajes de *Bramadero*, tanto Jonás como Hassen aparecen poco desarrollados. La mayoría de las cualidades que se les adjudica en el blog de producción de la película, o no aparecen en ningún momento del corto (como la “voz profunda y cálida” de Jonás, cuando el personaje no dice ni una sola palabra), o se evidencian mediante la corporalidad de los personajes (el caso de “la sensualidad inocente y la gracia de un muchacho de pueblo”, lo cual se dice de Hassen, a pesar de que su lugar de origen no es importante para el desarrollo de la anécdota). Lo que queda claro, tanto de las descripciones en documentos de producción como de su representación en el filme, es que ambos son personajes que se pensaron, sobre todo, para ser observados.

Se hace énfasis en todo momento en la tonalidad de piel de los dos (se dice que es “portentosamente oscura” y que, incluso tiene un brillo dorado), así como en su constitución física (robusta, “maciza, pero vigorosa”) y en su masculinidad, la cual les viene de manera natural, muy a pesar de la simpleza de ambos (pues poseen, como ya mencioné, una “sensualidad inocente”). Al respecto de esta voluptuosidad ingenua de los personajes, *Bramadero* la ilustra mediante el recurso de la animalidad, pues los muestra silentes (ninguno de los dos pronuncia una sola palabra), desplazándose a gatas por el espacio, y acechándose en un ritual de cacería, el cual se extiende hasta la caída del sol. En conjunto, todo esto caracteriza a los protagonistas del filme como animales salvajes (oscuros, robustos, enérgicos y viriles; en este sentido, el mote de “chacales” no puede encajar mejor para referirse a ellos) cuyos impulsos naturales despiertan los deseos de quienes los observan.

Esta mirada, tan interesada en las particularidades de la piel y del cuerpo (en su color, en su dureza y su fuerza), apunta, sin quererlo, hacia el cuerpo del espectador ideal del corto. Se trata de un hombre de piel más clara (sino físicamente, blanqueada en el cruce entre la tonalidad de piel y la clase social), con un cuerpo menos “macizo” (seguramente porque sus labores cotidianas no le demandan el mismo esfuerzo que sí requieren los empleos desempeñados por los chacales), y cuya masculinidad no se liga ni a lo animal ni a lo salvaje. La mirada de la cámara hace las veces de este espectador, quien observa con deseo a estos chacales mientras se aparean y se matan, incapaces de reconciliar su masculinidad con su deseo.

En lo que respecta a *Rabioso sol, rabioso cielo*, este filme reinterpreta el edificio en obra gris de *Bramadero* y lo sitúa en un espacio cotidiano: un cine para adultos (el cine Tacuba) ubicado al norponiente de la ciudad de México. Al igual que el edificio del cortometraje, el cine presenta características contradictorias. Se trata de un lugar que, a pesar de ser sumamente concurrido y donde hay mucha actividad, se presenta silencioso y bajo los signos de la ruina y del descuido. Entre sus pasillos y dentro de sus salas, se borran los límites de lo público y lo privado, pues las prácticas realizadas allí oscilan entre el anonimato (cuando se realizan bajo el resguardo de algún rincón oscuro) y el exhibicionismo (si suceden a plena vista de la concurrencia). La diferencia entre este espacio y el de *Bramadero* radica en su verosimilitud. Todas las escenas dentro del cine Tacuba describen perfectamente lo que acontece en esos lugares; desde el cortejo a partir de miradas y gestos, hasta la consumación de los encuentros sexuales en cada uno de los recovecos del lugar. Es aquí donde se instaura nuevamente la fantasía.

Mientras que otros espacios de sociabilidad gay, como ciertos bares de la ciudad, se reservan el derecho de admisión únicamente a personas cuyo aspecto sea aceptable (tanto en la vestimenta, como en la tonalidad de piel, y en los rasgos faciales), el cine para adultos (por sus precios accesibles y flexibilidad de horarios) permite una mayor diversidad social entre sus asistentes. Para quienes frecuentan los bares gay, y están acostumbrados a la homogeneidad que impera en ellos, la posibilidad de entablar un encuentro con alguien de un contexto distinto puede resultar muy atractiva. En este sentido, que el propio *Bramadero* se proyecte en las salas del cine Tacuba posiciona a sus personajes como modelos ideales del chacal: joven ingenuo de piel morena y cuerpo marcado, dispuesto a ser abordado por hombres de una clase social superior, y cuyo único ámbito de existencia son los espacios de *cruising*. Del mismo modo que el edificio en construcción, en *Rabioso sol...* estos modelos también tienen su correlato cotidiano y verosímil en los personajes de Tari y, en menor medida, Ryo.

Ambos personajes poseen características similares. Los dos son morenos, trabajan, viven modestamente en cuartos y departamentos pequeños, y realizan deporte en su tiempo libre. La diferencia entre ellos radica en el tipo de trabajo y de deportes que ejercen. Tari atiende un puesto de películas pirata en la calle (actividad considerada un delito), y practica box a unas cuadas de Tepito (un deporte agresivo, y en un barrio con fama de ser foco de

criminalidad). Es justamente la asociación de Tari con la agresión y la delincuencia, la que lo distingue negativamente con respecto a Ryo, y la que motiva el rechazo de Kieri (la última arista en este triángulo amoroso) hacia él.

El propio Kieri, quien tiene la tonalidad de piel más clara, y quien vive con mayor holgura, es el personaje en cuyas manos queda el destino de los otros dos. Debido a que Ryo se ajusta más al aspecto ingenuo de la caracterización del chacal, Kieri lo elige como su compañero sentimental y, simbólicamente, lo arranca de su entorno “natural”. Por el contrario, Tari queda relegado al cine para adultos, y pierde toda capacidad de agencia. Esto se pone de manifiesto de maneras muy contundentes: primero, cuando un grupo de hombres excitados ahogan en caricias a Tari (lo retienen literalmente en el cine), y le impiden ir tras Ryo luego de que este lo rechazara, y huyera en busca de Kieri; después, cuando a Tari se le pone en su lugar repetidas veces durante sus encuentros sexuales con hombres mayores, y de piel más clara que él (todo esto, en medio de protestas de Tari, de modo que las reprimendas escalan en intensidad hasta culminar en una violación).

En buena medida, tanto Kieri como los amantes mayores de Tari, y la propia multitud de hombres calientes que lo retiene, encarnan al espectador ideal, el cual, hasta entonces, en el caso de *Bramadero*, solamente se había limitado a mirar a los chacales. En *Rabioso sol...*, todos estos hombres representan la caricia de la cámara mencionada por el propio Julián Hernández con respecto a su cine, y que constituye la base de su método para manejar actores. Son ellos quienes determinan el papel que deben desempeñar personajes como Tari y Ryo pues, con su mirada, caricia y atención, son capaces (al igual que Kieri) de elegir a un chacal bien portado (como Ryo), y sacarlo de las sombras del cine para adultos. Por el contrario, con su indiferencia, pueden relegar a los chacales rebeldes (como Tari) a los espacios clandestinos de *cruising* (únicos lugares donde pueden ser deseables, porque nadie los busca en otros lados). Asimismo, tienen la facultad de poner a Tari en su lugar (de rodillas frente a ellos), y de corregir violentamente sus protestas.

Por último, *Muchacho en la barra se masturba con rabia y osadía* no se conforma con mostrar un único espacio del imaginario homoerótico de la ciudad de México, sino que, por lo menos, muestra cuatro lugares más: los baños públicos, el gimnasio de barrio, la Alameda Central, y la zona de barras dentro de un parque. A pesar de que todos estos espacios existen en la cotidianeidad, el cortometraje los presenta de maneras estilizadas (por medio de

recreaciones con extras jóvenes y musculosos, mediante el uso de fotografía en blanco y negro, o de iluminaciones dramáticas) y los confronta con espacios o situaciones donde, por contraposición, se pone de manifiesto que se trata de lugares impregnados de fantasía.

El contraste es, nuevamente, el objetivo central de la película, el cual se expresa desde la primera escena en la habitación de Cristhian: en un momento, se le ve dormir tranquilamente, iluminado por el sol que entra desde su ventana; y en el siguiente, aparece envuelto en sombras, mientras intenta acordar un encuentro con un cliente potencial. En el caso del primer espacio de *cruising* mostrado en el filme (el baño público), este encuentra su contrario en la cantina *gay friendly*. Mientras uno aparece como un lugar de tensión sexual, poblado por hombres atractivos, y donde se espera que lo que se haga ahí quede en el anonimato, en el otro, todo está a la vista y cualquier persona (hombre, mujer, transgénero, cisgénero, heterosexual, o no) es bienvenida.

Asimismo, los testimonios de Cristhian escuchados en esta parte complementan la representación de ambos lugares. En uno, se relatan las primeras experiencias de Cristhian con hombres heterosexuales, quienes deseaban vivir sus encuentros a escondidas (al igual que muchos de los hombres que acuden a los baños públicos). En el otro, se narra la primera visita de Cristhian a un bar gay, y el momento cuando él se dio cuenta que los gays no son todos como él pensaba, y que ahí podría encontrar el vínculo amoroso tan buscado por él. Es así que en la cantina *gay friendly*, Cristhian se permite sonreír, platicar con los otros asistentes, y accede a bailar con una de ellas.

El resto de los espacios de *cruising* que se muestran en el filme aparecen relacionados con la caracterización de Cristhian. Algunos de ellos, como la zona de barras en un parque (y, en menor medida, el gimnasio de barrio), evocan la imagen del “valle de los mamados”, como el lugar específico para ver los cuerpos de los hombres de clase baja, al igual que la figura del chacal como un hombre musculoso y agresivo, o en contacto con la criminalidad (pues se sabe que el deporte en barra tiene sus orígenes en las cárceles). Otros, como la Alameda Central por la noche, refieren al imaginario del trabajo sexual masculino, en particular, a la imagen del chichifo. Al igual que en el caso de las barras, en la Alameda se ejerce un tipo de trabajo particular (relacionado con las clases bajas y las personas migrantes) donde los encuentros sexuales se acuerdan en un contexto de cotorreo, no siempre hay una tarifa establecida y, por lo tanto, el pago puede ser en especie. Todo esto alude claramente al

trabajo sexual del propio Cristhian, y a la forma como él mismo se describe para atraer a sus clientes.

El punto de contraste con respecto a todos estos espacios surge de los propios testimonios de Cristhian. Mientras que, en el aspecto visual, se recurre a lugares comunes y a estereotipos populares para situar al espectador, nuevamente, en una atmósfera de fantasía homoerótica, las anécdotas del protagonista rompen con todo esto, y demuestran (como se planteó desde la primera escena del corto) que tanto el chacal como el chichifo son únicamente máscaras, utilizadas por Cristhian para conseguir lo que necesita. El primer aspecto del chacal desmentido por sus testimonios es el de la hipermasculinidad. Cristhian menciona que, cuando vivía en El Roble, era muy amanerado. De su propia boca, señala: “[...]tongonéandome en las calles. Yo parecía que iba en el *runway*, ahí caminando en la pasarela”. Aquí, se desdice la creencia (sostenida, entre otros, por Rodolfo N. Morales) de que la masculinidad es un rasgo natural de los chacales. En el caso de Cristhian el afeminamiento es una estrategia para hacerse visible ante los hombres heterosexuales quienes él buscaba en ese momento. De aquí, es razonable interpretar que, ahora, él apela a la masculinidad como un recurso para conseguirse clientes.

El segundo aspecto es el del cuerpo musculoso obtenido en el “gimnasio de la vida”, en palabras de Carlos Monsiváis. Tanto en la escena en La Pirámide como en la zona de barras (ambas contextualizadas por las narraciones en las *talking heads*), es posible constatar que el cuerpo de Cristhian no es el producto de un trabajo extenuante, realizado por necesidad económica, sino el fruto de un entrenamiento constante en la danza. Los movimientos gráciles, y casi ingravidos, que él es capaz de ejecutar cuestionan, nuevamente, la masculinidad de los chacales (pues la danza se ha asociado tradicionalmente con lo femenino), y confirman que, para llevarlos a cabo, es necesaria una fuerza física considerable.

El tercero, y último, aspecto es el que refiere a la condición social de los chacales. Mientras que la escena en la Alameda alude a un contexto de precariedad (tanto por las bajas tarifas de los servicios sexuales ofrecidos allí, como por el hecho de que varios de los trabajadoress sexuales que laboran en ese parque son migrantes), el relato de Cristhian lo sitúa a él en una esfera privilegiada. Sus clientes, algunos extranjeros, y con los bienes y la solvencia económica para desplazarse sin problemas por el mundo, le ofrecen la posibilidad de moverse él mismo a los lugares donde desea continuar con su entrenamiento dancístico.

Este contraste es, desde mi punto de vista, uno de los más importante de toda la película. Al final del día, Cristhian no es tan diferente de los chichifos que laboran en la Alameda. Él también proviene de una localidad pequeñísima en la provincia, y tuvo que desplazarse por sus propios medios a los lugares que él deseaba, mucho antes de dedicarse al trabajo sexual.

Por medio de los testimonios, *Muchacho en la barra...* urde una narrativa de ascenso social, la cual deja muy claro que el caso de Cristhian, más que la regla, es una excepción. Conforme se cuentan las anécdotas, es posible observar los momentos exactos cuando a Cristhian se le presentan oportunidades de ascenso social, y él decide tomarlas: deja la universidad tras ganar un concurso de baile donde le ofrecen trabajo de bailarín en un hotel; se convierte en el coreógrafo de ese grupo y, después de conocer a la directora de una compañía profesional, decide audicionar y obtiene un lugar; en Puerto Vallarta, se consigue amantes que le den hospedaje en la ciudad de México, donde audiciona para La Cebra Danza Gay, y se queda en la compañía. No cabe duda de que la danza es el elemento clave que, a pesar de que no le reditúa económicamente a Cristhian, le ha permitido salir de su círculo social, y entrar en contacto con clientes a quienes no tendría acceso de otro modo.

Esto es totalmente diferente a lo que sucede en *Rabioso sol...*, donde el personaje más claro y mejor acomodado es quien, al hacerlo su pareja, legitima al chacal bien portado. Aquí, Cristhian se legitima a él mismo por medio de la danza, pues logra distanciarse simbólicamente del estereotipo de chacal masculino, mediante el cultivo de una actividad considerada propia de las clases medias y altas, y que se relaciona con lo femenino. Una vez fuera de las sombras de los cines para adultos, de los parques de noche, y de los gimnasios de barrio, aprovecha su posición para vender la fantasía del chacal en círculos más privilegiados, donde satisfacer el hambre de alteridad está muy bien pagado. De este modo, logra distanciarse económicamente de la precariedad de otros trabajadores sexuales, la cual compartiría en otras circunstancias.

Por medio de estas tres películas es posible reconocer una trayectoria muy definida con respecto a la representación del chacal, así como sus espacios de acción, en el cine de Julián Hernández. Para empezar, queda claro que el director tiene un interés particular por mostrar los espacios de las fantasías homoeróticas de la ciudad de México. Primero, mediante lugares puramente ficcionales (aunque no falten los guiños a locaciones reales, como el cine Teresa), en donde es posible reconocer los elementos mínimos que los caracterizan: espacios

en estado de deterioro, marcados por quienes los han usado para señalar a los demás que ahí se pueden realizar encuentros sexuales. Después, por medio de recreaciones en lugares cotidianos (el caso del cine Tacuba, y también de los baños públicos en *Muchacho en la barra...*). Aquí, Hernández presta mucha atención en que las interacciones entre los asistentes sean verosímiles, pues esto ayuda a cimentar una atmósfera de secrecía y anonimato (vergüenza, incluso, en el caso de *Bramadero*), la cual predomina en estos espacios. Por último, se muestran lugares cotidianos sin recreaciones, es decir, donde no hay actores ni extras, sino personas comunes quines acuden a ellos. En este punto, se incluyen otros lugares, los cuales no son solamente de *cruising*, de modo que el estigma de la homosexualidad se empieza a hacer a un lado.

Asimismo, los hombres jóvenes, masculinos y atléticos que, en su mayoría, poblaban los espacios de *Bramadero* y *Rabioso sol...*, cada vez aparecen menos en *Muchacho en la barra...* En su lugar, se observan personas maduras, de diferentes complejiones físicas, mujeres trans y cisgénero. Todas ellas, conviviendo de manera abierta.

Por lo que respecta a la representación del chacal, ésta inicia en *Bramadero* con personajes poco desarrollados. Se trata de seres silentes (lo cual también sucede con los de *Rabioso sol...*) quienes acuden a un lugar oculto para satisfacer sus instintos, en espera de que nadie los descubra. Aquí, la cámara toma un papel voyerista, y observa con deseo los cuerpos de los protagonistas mientras estos se aparean, como si se tratara de una exhibición de zoológico. Más adelante, en *Rabioso sol...*, esta mirada adquiere cuerpo en la figura de Kieri, los amantes mayores de Tari y la concurrencia del cine Tacuba, y se convierte en caricia. La caricia de estos hombres puede ser un gesto tanto redentor como condenatorio. En el caso de Kieri, su caricia saca a Ryo de la oscuridad del cine para adultos. En el caso de Tari, las caricias de sus amantes lo retienen en el cine (el único lugar donde él puede ser deseable), y le reiteran el papel sumiso que debe desempeñar con ellos. Finalmente, *Muchacho en la barra...* le da voz a su protagonista, de modo que él mismo pueda contar su historia. Al discurso visual se agregan los testimonios de Cristhian, los cuales sirven de contrapunto para los lugares que se muestran, y obligan al espectador a cuestionarse la veracidad de los espacios de las fantasías homoeróticas.

CAPÍTULO IV

CORTES DE CARNE:

IMÁGENES ANATÓMICAS EN TORNO AL CHACAL, A PARTIR DE *PORNOCHAKALISMO*, DE LECHEDEVIRGEN TRIMEGISTO

El origen de las ilustraciones de anatomía precisas se puede ubicar a partir de la segunda mitad del siglo XVI en Europa, gracias al desarrollo de la imprenta. Durante este período se publicaron y difundieron diversos tratados, tales como el famoso *De humani corporis fabrica* (1543) del médico flamenco Andrea Vesalius, así como *Externarum et internarum principalium humani corporis partium tabulae* (1572) de Volcher Coiter y *De humana physiognomonia* (1586) de Giambattista della Porta. Todos estos libros utilizaron la observación directa de la disección de cadáveres para realizar representaciones exactas del cuerpo humano y del de otros animales.¹⁷⁸

Por su parte, la infografía actual encuentra un impulso importante en los años 80 del siglo XX, con el surgimiento de *softwares* específicos para generar imágenes (en particular, la aparición de la computadora Macintosh de Apple, la cual se convirtió en la herramienta estándar de ilustradores y diseñadores gráficos de la época). Esto, en conjunto con la incorporación a la prensa de lectores quienes recibieron su primer contacto con la labor periodística a través de la televisión, propició que los medios escritos adaptaran su lenguaje y diseño para un mundo cada vez más audiovisual.¹⁷⁹ Una infografía es, pues, una: “manifestación gráfica que presenta la información, empleando elementos icónicos [...] junto a los textos”.¹⁸⁰ Se trata del:

fenómeno de la sinergia o acción de dos o más causas cuyo efecto es superior a la suma de los efectos individuales, [es] la concentración de aires de varios géneros, como el literario periodístico y aspectos del género visual, para obtener una unidad informativa autónoma.¹⁸¹

¹⁷⁸ Domenico Laurenza, “Figino and the Lost Drawings of Leonardo's Comparative Anatomy”, *The Burlington Magazine* 148, No. 1236 (2006): 173.

¹⁷⁹ José Luis Valero Sancho, *La infografía en la prensa diaria española. Criterios para una definición y evaluación*, tesis de doctorado (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1999) 93-94.

¹⁸⁰ José Antonio Martín Aguado y José Ignacio Armentia Vizueté, *Tecnología de la información escrita* (Madrid: Síntesis, 1995) 207.

¹⁸¹ José Manuel De Pablos Coello, “La infografía, el nuevo género periodístico”, en *Estudios sobre tecnologías de la información*, tomo I (Madrid: Sanz y Torres, 1991) 156.

Pero, ¿cómo se relacionan ambos conceptos entre sí y qué tienen que ver en conjunto con los chacales;¹⁸² con esos hombres-animales, morenos, fornidos y rudos, cuya “sensualidad proletaria” y cuerpos esculpidos por la “friega cotidiana”¹⁸³ constituyen las fantasías predilectas de los homosexuales ciudadanos de clase media y alta? El origen de toda esta maraña se encuentra en la serie fotográfica *Pornochakalismo: I’m Not a Pornstar*,¹⁸⁴ realizada en 2014 por el performer queretano Felipe Osornio, conocido como “Lechedevirgen Trimegisto” (véase la Ilustración 40). Consiste en catorce retratos donde el artista aparece totalmente desnudo y con el pene erecto. De todas las imágenes, la principal es una infografía en blanco y negro, la cual lleva el subtítulo: “Anatomía del cuerpo no deseable y enfermo de un No-Pornstar Latino tras el tratamiento de afección renal”. En ella, se muestra a Leche señalado por distintas frases cortas, las cuales glosan o explican algunas características de su cuerpo.

Pornochakalismo es, pues, una infografía que se autonombra como “anatomía”, pero no es la única de este tipo. Por un lado, la obra es una reinterpretación de *Anatomy of a Pin-Up Photo* (1991), pieza de la artista estadounidense Annie Sprinkle. Esta, al igual que *Pornochakalismo*, presenta a Annie sexualizada y señalizada por frases explicativas. Por el otro, la imagen de Lechedevirgen es una de varias más que describen la figura del chacal a manera de infografía. En particular, me refiero a dos “anatomías” publicadas en plataformas digitales informativas: “Anatomía del chacal” (2014), en *Soy Homosensual*; y “Chacal” (2017), en *SapiensBox*.

A lo largo de este capítulo abordaré cada una de las tres imágenes, siempre con *Pornochakalismo* en mente como la obra detonadora de esta relación, para dilucidar los modos en que la glosa explicativa puede, o no, contribuir a la deconstrucción de figuras icónicas dentro de los imaginarios de lo deseable (como son los casos de la Pin-Up, entre los hombres heterosexuales estadounidenses, y el chacal, entre los hombres gay que habitan en la ciudad de México y otras zonas metropolitanas de la República). Asimismo, trataré de dilucidar si la glosa también puede operar en un sentido negativo (más ligado a la disección

¹⁸² En el capítulo I (“Anatomía del macho...”) se hace una revisión pormenorizada de este personaje y otros similares, la cual abarca desde los años 30 del siglo XX hasta las primeras de los 2010. Se recomienda consultarlo si se desea más información al respecto.

¹⁸³ Carlos Monsiváis, “La noche popular...”, 60.

¹⁸⁴ Felipe Osornio Lechedevirgen Trimegisto, “Pornochakalismo”, en *Pornologías*, coords. Fabián Giménez Gatto y Alejandra Díaz Zepeda (México: La Cifra, 2017) 59.

que al comentario), de modo que las “anatomías” contribuyan a la difusión de estereotipos que, en el caso de los chacales, refuerzan concepciones racistas y clasistas con respecto a la masculinidad y al deseo homosexual. Comenzaré por situar *Pornochakalismo* en el contexto general del cuerpo de obra de Lechedevirgen.

CRIADILLAS A LA MEXICANA: *INFERNO VARIETÉ*

Pornochakalismo se inserta dentro del proyecto titulado *Inferno Varieté*. Este consistió en una serie de performances y presentaciones interdisciplinarias, en donde Lechedevirgen exploró la relación entre la violencia y la masculinidad. El título responde a dos situaciones específicas. Refiere, tanto a las experiencias de discriminación y violencia padecidas por individuos que no se ajustan a la figura hegemónica de “hombre”, como a las de aquellos quienes sí gozan de los privilegios de la masculinidad, pero que igualmente viven atravesados por ataduras como la virilidad, la valentía, la fuerza y el temor a ser emparentados con lo femenino. De este modo, sin importar en cuál extremo de esta masculinidad dicotómica, homófoba y misógina se habite, todos estos individuos viven un infierno en vida.¹⁸⁵

En concreto, el proyecto se desarrolló entre los meses de octubre de 2014 y junio de 2015. Abarcó cuatro performances, todas ellas con el nombre de “Inferno Varieté”, los cuales se presentaron en distintas ciudades del país; el primero (subtitulado, “Devoción”) en Monterrey, Nuevo León; el segundo (“Enigma”) en Santiago de Querétaro; el tercero (“Estigma”) en Guadalajara, Jalisco; y el último (“Actos de fe”) en la ciudad de México. En cada una de las presentaciones, Lechedevirgen contó con la colaboración de artistas invitados, entre los que se encuentran: Abraham Tornero, Ese Chamuko, las Panochaz Chichimekaz, Anúk Guerrero y Perras de Museo.

Cada una de las performances se componía de cuadros e imágenes donde se exploraba el tema de la masculinidad y la violencia a partir de la cultura popular y la religiosidad (véase la Ilustración 41). De entre las acciones que se pudieron observar durante las distintas presentaciones destacan: Lechedevirgen recrea, desnudo y con una toalla o un balón de fútbol, diversas poses masculinas icónicas dentro de la historia del arte universal (el *David* de Miguel Ángel, *El pensador* de Rodin, el *Discóbolo*, etc.); el artista invita a varones del público para que jueguen vencidas y semana inglesa con él; Ese Chamuko bebe tequila

¹⁸⁵ Felipe Osornio Lechedevirgen Trimegisto, “Inferno Varieté”. <http://www.lechedevirgen.com/inferno/>

constantemente hasta vomitar, mientras se escucha la canción “Borracho y escandaloso” de El Komander, finalmente, se cuelga del techo con un nudo de corbata; Abraham Tornero come más de cincuenta chiles de árbol y baila música norteña como acto de expiación; David Barba levanta bolsos de mujer llenos de piedras como si fueran pesas, cuando se da la vuelta, tiene una leyenda en la espalda que dice “*be a man*”.

En cada una de estas acciones es posible percibir una voluntad por señalar y desmontar las operaciones de la masculinidad hegemónica. En el caso de las poses de Lechedevirgen, esta aparece bajo la forma de cuerpos ideales (de proporciones correctas y de músculos definidos, del arte clásico) los cuales, en algunos casos, se muestran en plena ejecución de proezas atléticas. Estos cuerpos, proyectados sobre una pantalla al fondo del escenario, contrastan con el del artista: delgado, frágil y enfermo (sobre esto último, se hablará más adelante). Aquí se pone en marcha una especie de juego irónico.

En la superficie, la acción parece un homenaje a la figura masculina en la historia del arte. Sin embargo, debido a las características del cuerpo que se muestra en vivo, así como a la presencia de sangre por todo el rostro y el pecho del artista, se hace visible la dificultad de ciertos hombres para representar de manera convincente la fuerza y el atletismo que se demuestra en las imágenes del arte clásico y moderno. De este modo, la obra critica y reprueba los valores del cuerpo masculino, así como se ilustra en las obras seleccionadas.¹⁸⁶ Con los juegos de vencidas y de semana inglesa, la ironía se manifiesta mediante el conflicto entre la ostentación de fuerza física, como signo inequívoco de superioridad masculina (el ganar en las vencidas o dar una cachetada fuerte), y la vulnerabilidad y la ternura de un beso hacia otro hombre (al cobrar la deuda en el juego de semana inglesa), con todas las connotaciones homófobas y misóginas que este gesto puede acarrear entre los voluntarios.

Del mismo modo, las acciones de los colaboradores hacen eco de esta ironía a partir de la hipérbole. Ese Chamuko lleva hasta sus últimas consecuencias el acto de parrandear, particularmente en lo que refiere a la ingesta de alcohol. Aquí, la masculinidad aparece tanto en el despliegue de liquidez económica (o de capacidad de persuasión) para poderse costear días enteros de fiesta, como en la supuesta capacidad de los hombres para tomar alcohol indefinidamente, sin que haya consecuencias visibles. Desde luego, esto es imposible, de

¹⁸⁶ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *Para leer la parodia*, ed. Celina Manzoni (Buenos Aires: UBA-FFyL, 2006) 26-27.

modo que el cuadro transita hacia su conclusión lógica: con Ese Chamuko vomitando todo el alcohol ingerido. La acción del artista condena cualquier pretensión de que esa forma de masculinidad sea viable, fuera de las fantasías que nos ha planteado la cultura popular mexicana, a partir de la música (como la propia canción del Komander) y otras expresiones, como el cine y la televisión.

Esto es similar en el caso de Abraham Tornero, quien retoma el tópico de la masculinidad como fuerza capaz de enfrentarlo todo sin inmutarse. En este sentido, ponerse a bailar después de ingerir varios chiles muy picantes es una acción simbólica, la cual ilustra la imposición a los hombres de hacer que cualquier adversidad parezca insignificante. Tornero hace su mejor esfuerzo para mostrarse festivo con su baile, de modo que nadie note el malestar causado por los chiles. Pero, poco a poco, los efectos nocivos de esa masculinidad tóxica se hacen patentes para todos los espectadores. El artista detiene su baile y solloza profundamente mientras grandes hilos de saliva escurren de sus labios. En seguida, al sentirse observado en un momento de flaqueza, toma el ramillete de flores que había sostenido con los dientes hasta ese momento, y lo coloca aún más adentro de su boca, de modo que ya no puedan escucharse sus sollozos.

Finalmente, con David Barba la ironía funciona de manera diferente. Los bolsos de mujer simbolizan el deseo de algunos varones por aceptar el aspecto femenino de su propia identidad. El hecho de que estén llenos de piedras y se coloquen sobre una barra a manera de pesas, representa la opresión de la masculinidad hegemónica, que transforma ese deseo en una carga vergonzante. Por encima de todo, los varones deben de presentarse masculinos; de aquí, la leyenda en la espalda: “Be a man”. La ironía surge cuando el espectador se percató que esa orden de representar la masculinidad dominante se queda únicamente en el nivel superficial. Para algunos hombres, como David, es imposible escapar del deseo de expresar su feminidad, incluso cuando realizan las mismas prácticas que deberían confirmar su status masculino, como el entrenamiento con pesas para desarrollar músculos. De este modo, se demuestra la ineficacia de la masculinidad para permear profundamente en la psique de los varones.

Tras este pequeño recorrido, regreso a *Pornochakalismo*. La serie se pensó originalmente como parte de otras salidas para el proyecto de *Inferno Varieté*. La idea era que las fotografías sirvieran de acompañamiento a las performances, de modo que ambas

abordaran los mismos temas. Sin embargo, a medida que se desarrolló el proyecto, esto se dejó a un lado y *Pornochakalismo* quedó, más o menos, como una obra aislada. Actualmente, la serie puede encontrarse en la dirección electrónica: <http://pornochakalismo.tumblr.com/>; mientras que el resto de *Inferno Varieté* queda registrado en: <http://www.lechedevirgen.com/inferno/>.

A pesar de esto, *Pornochakalismo* comparte varios rasgos con *Inferno Varieté*. Así como en la acción de las poses, la serie fotográfica realiza una comparación entre dos términos. Mientras en la performance ambos son visibles para el público (las imágenes de los cuerpos masculinos en la historia del arte proyectados sobre el cuerpo de Lechedevirgen, quien imita las mismas posiciones), en las fotografías aparece únicamente la figura del artista. El segundo término (la imagen idealizada de chacal a la que hace referencia el título) no está presente en las imágenes pero, en el caso de la “anatomía” en blanco y negro, se alude a ella por medio de las glosas, las cuales confirman, o niegan, la pertenencia del cuerpo de Lechedevirgen dentro de la categoría de “chacal”.

Aquí opera un tipo de sustitución que el propio artista relaciona con un sentido particular de “chacal:”

La idea de *Pornochakalismo* surge a partir de todos estos cuestionamientos y necesidades de poder ver otras alternativas y de deconstruir el porno. Pero también surge de la idea de que en México el chacal, o “chacalea” a alguien, tiene que ver con robarle o con aprovecharse de él o con, de alguna manera, quitar o usurpar. Y eso es un poco el ejercicio que se hace a nivel teórico o conceptual en estas fotografías [...] al yo usurpar estos códigos, tanto del porno como de la masculinidad.¹⁸⁷

De lo anterior es posible deducir varias cosas. En primer lugar, se entiende que la ausencia del chacal en la fotografía, como uno de los referentes en la comparación, es completamente intencional. Lechedevirgen usurpa el lugar de esta figura como parte de la operación de “chacalea”. Aquí, lo robado, o aquello de lo que el artista se aprovecha, son los códigos de la pornografía y del imaginario erótico gay, los cuales muestran al chacal como el epítome de la deseabilidad masculina. El cuerpo de Lechedevirgen, entonces, actúa como un contrapunto que desplaza la atención del espectador lejos de esa fantasía.

La acepción de “chacal” en forma de verbo, así como la referencia a robar o apropiarse de ciertos códigos de representación, aparecen ya en una crónica de Monsiváis

¹⁸⁷ Felipe Osornio Lechedevirgen Trimegisto, “Pornochakalismo”, entrevista por Virginio Urbina, *Altersexual*, episodio 17, IMER, Mayo 5, 2014, audio, 31:15. <https://archive.org/download/podcastaltersexual17/01%20Altersexual%2017.mp3>

acerca de las “especies nuevas” de la noche popular en la ciudad de México. Con respecto al chacal, el escritor menciona que:

Durante más de medio siglo, el proletario (el naco) atractivo fue pieza rara de la cacería sexual, pero la publicidad aprovechó las aportaciones del deporte, el culto al fútbol, el ejercicio obligatorio y los códigos del atractivo masculino se filtraron por doquier, las camisetas entalladas, los jeans ajustados y convenientemente rotos, las gorras de béisbol, el perfeccionamiento de la mirada hostil o indiferente que sin embargo invita. Decenas de miles de chavos de colonias populares y de zonas campesinas hicieron suyo el lema erótico de todos los tiempos: “El que no enseña no vende”, y a partir de allí surge la figura del chacal, de ningún modo el prostituido, en modo alguno el inaccesible. Sin decirlo, se acredita una alternativa al modelo grecolatino, que consigue un público muy nutrido, al que no intimidan las prevenciones, y que no se inmuta ni cuando al ver a un chacal tiene el presentimiento de algo fatal.¹⁸⁸

Aquí, Monsiváis se refiere a la construcción de la figura del proletario atractivo con fines publicitarios, y enumera algunos de los elementos que lo caracterizan. Menciona, por ejemplo, el uso de gorras de béisbol y de camisetas entalladas. En *Pornochakalismo*, es posible constatar que Lechedevirgen usa una gorra de este tipo e, incluso, que coloca una glosa para ella en su “anatomía”. Allí se lee: “accesorio que otorga masculinidad extra”. Lo mismo sucede con su bigote “de macho mexicano”, aunque este elemento masculino tiene una historia más antigua (ligada al cine de la Época de Oro, y cuyo origen probablemente se ubique en tiempos revolucionarios). En ambos casos, el de la gorra y el del bigote, se aprecia la manera en que el artista roba o usurpa los códigos¹⁸⁹ del atractivo masculino con la intención de elaborar un discurso propio, el cual abordaré más adelante.

Mencioné las camisetas entalladas en la cita de Monsiváis porque me parece que Lechedevirgen no es el único, ni el primero, en “chacalear” la representación de ciertas masculinidades homoeróticas. La comunidad virtual La Madriguera¹⁹⁰, en sus imágenes publicitarias donde convocaban a eventos presenciales, hicieron algo similar. Los hombres que conformaban este grupo (amantes de la masculinidad proletaria mexicana, y autodenominados “chacaleros”, en honor a su tipo de hombre predilecto) se tomaban fotos

¹⁸⁸ Carlos Monsiváis, “La noche popular...”: 61.

¹⁸⁹ Cabe resaltar la coincidencia de que ambos artistas (Lechedevirgen y Monsiváis) utilicen la palabra “códigos” para referirse a los elementos simbólicos que contribuyen a la caracterización de los individuos dentro de determinadas categorías.

¹⁹⁰ La Madriguera fue una comunidad virtual (activa durante la segunda mitad de los 2000), la cual reunía a personas que gustaban de los chacales. Ellos se autodenominaban “chacaleros”, utilizaban la plataforma para compartir sus experiencias sexuales, sugerían distintos lugares donde encontrar chacales, y buscaban organizar encuentros con ellos. Raúl Balbuena Bello, “De chacales y refinados: Gay y chacal ¿Dos modelos de oposición?”, en *Violencia: ¿el juego del hombre? Memorias del II Coloquio Internacional de Estudios sobre Varones y Masculinidades*, coords. Juan Carlos Ramírez Rodríguez y María Reyna Hernández Rocha (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2006), 737-738, 740.

entre ellos representando a chacales (véase la Ilustración 42). Se ataviaban con sombreros vaqueros, botas, uniformes militares, pantalones de manta, huaraches, chalecos y cascos de seguridad, guantes de carnaza y, desde luego, camisetas blancas y entalladas. Como si se tratara de una especie de *Village People* mexicano, la estrategia de La Madriguera consistió en representar los distintos estereotipos de la masculinidad de clase baja: vaqueros, soldados, indígenas y albañiles.

Se trata de un caso de “chacaleo” puesto que, de la misma manera que Lechedevirgen, los miembros de esta comunidad usurpan elementos visuales muy específicos para encarnar una identidad ausente. Esto es claro en *Pornochakalismo*, puesto que el propio artista se nombra como un “No-Pornstar Latino”; es decir, como la negación misma de lo que se supone, tendría que mostrar en sus fotos. De esta manera, el artista acepta que su representación de cierta masculinidad hegemónica (la de la pornografía) no es convincente, y se dispone a comprobarlo por medio de las glosas en su anatomía. En el caso de La Madriguera, aunque en ningún lugar de las imágenes se menciona que sus representaciones son fallidas, existe un contraste evidente entre los cuerpos y la actitud de los hombres en los carteles promocionales, y las descripciones de “chacal” generadas a lo largo del tiempo.¹⁹¹ Si se toma en cuenta que los miembros de esta comunidad virtual hacen hincapié en diferenciarse ellos mismos de los chacales, mediante el mote de “chacalero”, es posible constatar que sus representaciones, si no directamente fallidas, sí son engañosas. Los miembros de La Madriguera se quedan cortos al momento de personificar al chacal así que, irónicamente y del mismo modo que en las fotos de Lechedevirgen, su carteles se quedan como imágenes de “No-Chacales”.

Resulta curioso que, tanto en el caso de *Pornochakalismo* como en el de los carteles promocionales de La Madriguera, el “chacaleo” aluda a un tipo de representación fraudulenta, en la que al chacal se le reemplaza por otro: el cuerpo delgado y enfermo de Lechedevirgen en un caso, y el de los chacaleros, de proporciones ordinarias, en el otro. En ambos ejemplos, se trata de individuos más o menos cultos (Lechedevirgen y Alonso Hernández, uno de los dos líderes fundadores de La Madriguera, son profesionistas) quienes se hacen pasar por personas de clase baja. Esto último dista muchísimo de lo expuesto en la

¹⁹¹ El chacal se caracteriza por su hipermasculinidad, la cual se expresa por medio de un cuerpo musculoso y de una actitud agresiva. Los propios miembros de La Madriguera se refieren a él como un hombre moreno, fornido, de aspecto rudo, masculino y machito. Raúl Balbuena Bello, “De chacales y refinados...”, 739-740.

cita de Monsiváis, donde se menciona que serían los propios jóvenes, provenientes de colonias populares y de zonas rurales, quienes sacarían partido de la fama del chacal y, bajo el lema: “el que no enseña no vende”, se aprovecharían del público nutrido quien acude al llamado de esta figura arquetípica.

Lo anterior es aún más interesante si se toma en cuenta la imagen que sirve de inspiración a *Pornochakalismo*; esto es, la fotografía: *Anatomy of a Pin-up Photo*, de Annie Sprinkle. En ella, la artista es capaz de representar convincentemente la figura de la pin-up, de modo que las glosas colocadas alrededor de su cuerpo, lejos de explicar las maneras en que Annie no se ajusta al estereotipo, señalan los procesos a los que se sometió su cuerpo para entrar en ese molde. A continuación, revisaré esta imagen y la pondré en comparación con la serie de Lechedevirgen.

TACOS DE NANA: *ANATOMY OF A PIN-UP PHOTO*

Elaborada en 1991, *Anatomy of a Pin-Up Photo* muestra a Annie Sprinkle sobre un fondo blanco, vestida con lencería y en actitud provocativa (véase la Ilustración 43). Varias de sus prendas de ropa están pensadas para acentuar su figura. El sostén que usa tiene un corte bajo, de modo que su pecho queda descubierto y sus senos, perfectamente separados; el corsé ciñe su cintura para darle una silueta de reloj de arena; las medias las lleva muy altas, casi a la altura de la ingle, con la intención de que sus piernas se vean larguísimas; las botas de tacón de aguja y terminadas en punta acentúan el arco de su pie, de modo que este se vea más pequeño. Además, algunos de los elementos tienen una connotación fetichista. La artista lleva una gargantilla muy grande y ceñida a su cuello, lo que sugiere una predilección por los juegos de asfixia erótica; del mismo modo, los guantes de satín y las botas de vinil apuntan hacia el gusto por la sensación de ciertas telas sobre la piel. Por último, el maquillaje y el lenguaje corporal señalan que Annie no es ni recatada ni tímida. Los labios rojos, el rubor excesivo y las pestañas postizas refieren a una mujer de moral distraída, mientras que su postura (la cabeza inclinada hacia un lado, la mirada fija en el espectador y la seña con su mano, invitándolo a que se le acerque) indica que ella está más que dispuesta para participar de un encuentro sexual.

La fotografía plantea un escenario de fantasía erótica que, a diferencia de las imágenes vistas con anterioridad, es perfectamente convincente. En este sentido, de no ser porque la

pieza de Sprinkle está anotada con pequeñas frases, sería imposible diferenciarla de otras fotografías de pin-ups, elaboradas con fines comerciales. Son estas señalizaciones, unidas con flechas a diversas zonas del cuerpo de la artista, las que plantean una situación distinta (la de la vida interior de la propia Annie) donde se exponen las maneras como la imagen ofrecida al espectador no corresponde con la realidad, sino que es una serie de manipulaciones corporales, las cuales provocan bastante incomodidad en las personas quienes modelan para este tipo de fotos.

Como puede verse, salvo por la diferencia acerca de que la fotografía de Sprinkle es exitosa en cuanto a la presentación de fantasías eróticas, *Pornochakalismo* se ciñe totalmente a la propuesta formal de *Anatomy of a Pin-Up Photo*. Ambas imágenes presentan figuras sobre fondos blancos y en actitudes provocativas, cada una de ellas retoma elementos eróticos o pornográficos que los artistas integran y exponen en sus propios cuerpos y, finalmente, las dos utilizan estos elementos como base para, por medio del comentario textual, delimitar una posición específica en torno a esos tipos de representación.

En el caso de Sprinkle, su modelo es el de la pin-up. Se trata de un género visual cuyos orígenes se remontan a la Revolución Industrial y que consiste, básicamente, en imágenes de mujeres sexualizadas, las cuales se reproducen en masa y se distribuyen entre sectores amplios de la población. Estas representaciones difieren de otras formas eróticas, como la pornografía, en que no muestran de manera explícita los genitales, ni refieren directamente al acto sexual. En ellas aparecen únicamente mujeres solas, quienes despliegan autoconciencia y control del cuerpo en cada una de sus poses.¹⁹² Si se quiere una definición de diccionario, el Webster refiere a la pin-up como: “Aquello que se fija a un tablero o pared para que se le escudriñe o examine a profundidad; en específico, es un recorte o fotografía, usualmente de una chica joven y atractiva. Como adjetivo, refiere al acto de designar una fotografía, recorte o dibujo que se usa de esta manera, o a la persona que modela para este tipo de imágenes”.¹⁹³

¹⁹² Maria Elena, Buszek, *Pin-Up Grrrls: Feminism, Sexuality, Popular Culture* (Durham, NC: Duke University Press, 2006), introducción, Kindle.

¹⁹³ “That which is affixed to a board or wall for scrutiny or perusal; specifically, a clipping or photograph, usually of an attractive young woman.—adj. Designating a photograph, clipping, or drawing used in this manner, or a person who models such picture”. Maria Elena, Buszek, *Pin-Up Grrrls...*, introducción, Kindle.

De aquí se entiende que las pin-ups son objetos de una contemplación masculina intensa, ligada al deseo sexual. Esto se conoce como el “movimiento doble” de las pin-ups, puesto que señala que este tipo de imágenes oscila entre un impulso contemplativo (relacionado con la pintura académica y el género del retrato) y un impulso físico (propio de la pornografía y de la actividad masturbatoria).¹⁹⁴ Es, precisamente, este carácter liminal el que les ha permitido a las pin-ups, por un lado, gozar de una amplia visibilidad pública, y el que les ha ganado, por el otro, la percepción popular de que no son más que caricaturas sexualizadas de mujeres, elaboradas con la única intención de hacer de la pasividad un atractivo sexual.

Anatomy of a Pin-Up Photo surge en este contexto; justo durante los debates feministas alrededor de la sexualidad en Estados Unidos, donde algunos discursos anti-pornográficos (que tenían una idea negativa acerca de las pin-ups) gozaban de cierta notoriedad. Entre ellos, destaca el de Andrea Dworkin quien, en su libro *Woman Hating*, muestra un diagrama similar al de una pin-up.¹⁹⁵ En él, titulado “Beauty Hurts”, se describen los procedimientos cosméticos a los que las mujeres someten su cuerpo para verse bellas (véase la Ilustración 44). Se trata de un dibujo muy sencillo de una silueta femenina, la cual tiene la cabeza de perfil y está dispuesta con las piernas y brazos abiertos, a manera de el *Hombre de Vitruvio*. Tanto los senos, como los pezones y el ombligo, están dibujados por círculos y el vientre aparece prominente, en forma de pera.

Cada parte del cuerpo se menciona por escrito y, a su lado, se enlistan todas las modificaciones que se realizan en esa zona para hacerla más atractiva. Por ejemplo, al lado de los ojos se lee: “delineados, con pestañas rizadas, rímel y sombra de ojos;” en el área de los senos, dice: “constreñidos, siliconados;” en las uñas: “pintadas, anilladas, limadas, sin cutícula y manicuradas;” y en los genitales: “desodorizados, rasurados, perfumados”. En esta imagen, la intención es clara y directa. Se trata de una deconstrucción del cuerpo femenino sexualizado que pone el acento en su artificialidad, así como en el valor contemplativo y la pasividad de la mujer, quien (con la cabeza totalmente de lado, sin mirar al espectador) recibe toda la acción de los verbos en participio (forma no personal, donde es imposible que haya un sujeto con agencia).

¹⁹⁴ Casey, Finch, “Two of a Kind”, *Artforum* 30, no. 6 (Febrero 1992): 94.

¹⁹⁵ Maria Elena, Buszek, *Pin-Up Grrrls...*, cap. 8, Kindle.

Annie Sprinkle, a diferencia de Dworkin, rompe con el impulso contemplativo de la pin-up en *Anatomy of a Pin-Up Photo*. La propia pose estática de la artista se dinamiza, en primera instancia, con la acción de llamar al espectador para que se le acerque. Este gesto tiene un sentido doble. El más superficial corresponde al nivel de la fantasía erótica, donde la modelo llama a su amante para consumir el acto sexual. El segundo sentido se relaciona con las anotaciones introducidas por la artista; su gesto tiene el propósito de llamar la atención del espectador hacia el flujo de pensamiento de la modelo, bajo la forma del comentario escrito. Este es tan activo, que deja poquísimo espacio libre en los bordes la imagen, e interrumpe la acción masturbatoria que podría acontecer al mirar la figura seductora de Annie; el texto, de alguna manera, parece dotar de voz a la artista. La información introducida por esta voz puede clasificarse en dos tipos: uno, nos permite ver las maneras como Annie Sprinkle manipula su cuerpo para encajar en la figura estilizada de la pin-up; el otro, alude a aspectos ocultos del cuerpo de la artista, imposibles de observar en la fotografía.

En la primera categoría entran las frases “el sostén es una talla más chica, para que los senos se vean más grandes”, “el corsé hace mi cintura 4 ½ pulgadas más pequeña, pero no puedo respirar”, “las medias extra altas hacen que mis piernas se vean más largas” y “las medias negras hacen que mis piernas se vean más delgadas”. Estas cuatro frases delimitan algunas cualidades que debe tener una pin-up: senos grandes, cintura pequeña, piernas largas y delgadas, y señalan las maneras en que Sprinkle (quien, al parecer, no posee dichas cualidades) logra obtenerlas a partir de ilusiones ópticas o de amoldamientos del cuerpo por medio de ciertos artilugios. En este punto, la imagen de la pin-up se disocia de la mujer que la representa y se revela como un modelo de deseabilidad femenina, al cual se deben alinear aquellas personas quienes deseen ser atractivas de esa manera. Surge, entonces, una tensión entre el estereotipo observado en la foto, y la mujer que le da vida, y quien aparece únicamente en sentido negativo con respecto al modelo de deseabilidad, ya sea en calidad de ausencia o de exceso (una mujer con senos más pequeños, cintura más grande y piernas más cortas).

Frente a esta caracterización de su cuerpo, Annie introduce el segundo grupo de frases. Entre ellas se encuentran: “cabello teñido para cubrir algunas canas”, “los senos son reales pero cuelgan”, “el corsé oculta un vientre muy grande”, “los guantes cubren tatuajes

para un look de chica típicamente americana”, y “no se ven las hemorroides, ¡gracias a Dios!” Aquí, el cuerpo de la artista se describe con nitidez puntual y se muestra, en sentido positivo, las maneras como se desvía del estereotipo de la pin-up. No es únicamente que sus senos sean más pequeños, sino que además cuelgan; no solamente que su cintura sea más grande, sino que también tiene un vientre prominente. A estas características se suman otras más, las cuales entran en tensión con el modelo deseabilidad, y que no se mencionaron antes: Sprinkle no es tan joven, porque tiene canas; no es una típica chica americana, porque tiene tatuajes; y (lejos de la figura prístina observada en la fotografía) ella también defeca, y no sin cierta dificultad, pues tiene hemorroides.

Cada una de las frases contribuye a pintar un retrato imaginario de Annie, el cual se superpone a la figura sobre-visibilizada de la pin-up. De este modo, ambas mujeres conviven en la misma imagen. Aquí radica la diferencia fundamental entre *Beauty Hurts* y *Anatomy of a Pin-Up Photo*. Mientras la imagen de Dworkin expone cómo la cultura de la belleza construye representaciones que oprimen a las mujeres a partir del control de su sexualidad, la propuesta de Sprinkle señala que si las mujeres se apoderan, critican y disfrutan de sus representaciones, ese mismo gesto puede hacer visibles los mecanismos de opresión que Dworkin quiere denunciar.¹⁹⁶ En última instancia, la fotografía de Annie subraya las contradicciones de habitar un tipo de representación pensado para el goce masculino, pero donde también es posible tomar el control y encontrar placer.

Lo anterior queda de manifiesto en la frase final de la fotografía: “¡A pesar de todo esto, estoy excitada y me siento genial!” Aquí, Sprinkle no expresa que disfruta de los constreñimientos propios de la imagen de la pin-up. Muy por el contrario, ella ha dedicado todo su discurso escrito a señalar las maneras como su vestimenta la incomoda y la protege al mismo tiempo. El paso de objeto paciente a sujeto agente (el cual separa esta fotografía del diagrama de Dworkin) acontece con el gesto de llamar al espectador para que se acerque. Esto ya constituye una ruptura con la actitud pasiva de la pin-up, pues esta se reduce tradicionalmente a un mero objeto masturbatorio. La pin-up de Sprinkle, en cambio, es una mujer que demuestra abiertamente su deseo por participar del acto sexual. Además, como ya se mencionó, este mismo gesto de la artista busca llamar la atención del espectador hacia la

¹⁹⁶ Maria Elena, Buszek, *Pin-Up Grrrls...*, cap. 8, Kindle.

modelo como un individuo complejo, capaz de una reflexión crítica acerca de sí misma, y consciente de las contradicciones propias de los modos en los que decide mostrarse al mundo.

En el caso de *Pornochakalismo*, el modelo del que parte Lechedevirgen es el chacal, visto desde la óptica del porno gay. De acuerdo con el artista, “chacal” es un estereotipo dentro de la cultura gay, el cual se relaciona con una performance sexual y de género, donde se exaltan y magnifican las características que se asocian a lo masculino (valentía, rudeza, competitividad), al tiempo que se borra cualquier rasgo femenino (pasividad, amaneramiento, etc.). Esto concuerda con el porno gay, en tanto que el aspecto físico de los actores (definido, musculoso, con penes enormes) realza las características sexuales de lo viril. Además, Lechedevirgen encuentra un puente entre ambos conceptos; en particular, en el caso del porno latino o de tema latino. Al respecto, el artista señala:

La manera de exotizar los cuerpos, en términos del porno mexicano, [...] tiene que ver mucho con una especie de *mexican curious*. [...] Van a los lugares comunes del imaginario cultural mexicano, de lo que sería la cultura popular y de ahí extraen cierto tipo de códigos que son utilizados [...] como pretexto para generar las escenas porno. Si embargo también algo curioso [...] es que los cuerpos que escogen siempre denotan el clásico *sex symbol* latinoamericano, y que está muy ligado a una especie de vista desde afuera de lo que consideramos como el cuerpo mexicano masculino deseable. [...] Entonces, estamos hablando de una incorporación de los códigos extranjeros, de una visión extranjera sobre el cuerpo mexicano pero hecha por productores de porno mexicano.¹⁹⁷

Lo que el artista refiere con respecto a la exotización de los cuerpos latinos en el porno gay corresponde, efectivamente, a la forma en que Stuart Hall define el estereotipo. De acuerdo con este autor, se trata de una caracterización sencilla, vívida, memorable, fácilmente interpretada y ampliamente reconocida, en la que pocos rasgos son traídos al plano frontal. Es un procedimiento en el que todo acerca de una persona se reduce a esos rasgos (exagerados, simplificados y fijados sin cambio o desarrollo).¹⁹⁸ En el caso particular del porno mexicano (así como lo relata Lechedevirgen), el estereotipo ocurre en tres momentos. Primero, con el *mexican curious*, el cual ya realiza una maniobra de simplificación, pues selecciona únicamente aspectos muy específicos de la cultura popular mexicana, y los presenta de una manera hiperbólica. Después, con la interpretación de estos aspectos, ya estereotipados, desde una mirada “desde afuera” (el porno estadounidense de tema latino, por ejemplo). Finalmente, con la reproducción de esos modelos extranjeros por parte de los pornógrafos gay mexicanos.

¹⁹⁷ Felipe Osornio Lechedevirgen Trimegisto, “Pornochakalismo”, *Altersexual...*

¹⁹⁸ Stuart Hall, “El espectáculo del ‘Otro’...”, 430-431.

Esto es evidente en *Pornochakalismo*. Lechedevirgen cumple apenas con los requisitos mínimos para que su imagen se considere dentro del género del porno latino. Es joven, moreno, tiene cabello negro, bigote y vello en la barbilla, las piernas, el abdomen y las axilas (la cantidad justa como para verse masculino sin salirse del fenotipo latino). Por lo demás, no tiene el cuerpo musculoso ni definido, ni tampoco el pene enorme, lo cual es propio del porno gay. No tiene los rasgos faciales (los labios gruesos, la nariz grande) que, en el imaginario del *mexican curious*, son constitutivos de la latinidad. En resumen, y como el subtítulo de su serie menciona, el artista no es un *pornstar* latino: no encaja en ese estereotipo.

Sin embargo, el artista sí cuenta con los accesorios adecuados. Lechedevirgen usa una gorra que él mismo describe como “tipo Homie”. Esto refiere a un contexto urbano de clase baja (y también a una pertenencia étnica o racial, puesto que el uso de la palabra “homie” está ligado históricamente a poblaciones afroamericanas).¹⁹⁹ Este es el mismo caso de las cadenas que Lechedevirgen usa en el cuello (parte del “bling-bling” en la subcultura del Hip-Hop). Con las botas vaqueras, en cambio, la referencia es a la cultura popular del norte de México, y del sur de Estados Unidos, y su uso está ligado a contextos rurales. El hecho de que el artista use la gorra y las cadenas en conjunto con las botas apunta, precisamente, al proceso de estereotipación del *mexican curious*, el cual coloca en el mismo nivel elementos tan distantes en el espacio. Los milagritos y la imagen del *Ánima Sola* que adornan la gorra y las botas, respectivamente, contribuyen a esta mezcla, y le agregan a la imagen una sensación de mayor “mexicanidad”.

La presencia de estos objetos en el cuerpo de Lechedevirgen se suma a su apariencia física para legitimar la pretensión de que él puede ocupar el lugar de un chacal. Se establecen, entonces, dos flujos de significación: uno, a partir de la inspección visual del cuerpo del artista, nos confirma que él no satisface los requerimientos para ser una estrella porno latina; el otro, mediante la reproducción de un discurso estereotipado en torno a la cultura mexicana, nos recalca que Lechedevirgen sí puede acceder a esta esfera de la masculinidad latina deseable. Se trata de un discurso que nos invita a replantearnos nuestra inspección primera y que nos lleva a interpretar el cuerpo del artista como “más latino”.

¹⁹⁹ Grant Barret, “Down A Chimney Up”, *A Way With Words*, 23 de enero, 2010, audio, 51:42. <https://www.waywordradio.org/down-a-chimney-up/>

Además de los accesorios, es posible observar otros elementos que ayudan a construir este carácter doble o inestable. Si se concede que algunos de los códigos de las pin-ups pueden estar presentes en *Pornochakalismo* (debido a que se basa en la fotografía de Annie Sprinkle), vale la pena resaltar el papel que juega la mirada dentro de esta serie. De acuerdo con Richard Dyer, en las pin-ups masculinas la mirada es muy importante, puesto que el género mismo se estructura bajo el binomio: mirar/ser mirado. Aquí, la actividad de mirar se posiciona como un ejercicio activo de aserción de poder sobre la persona mirada, la cual, por consiguiente, se considera pasiva a impotente. Esto, en el caso de las pin-ups femeninas, concuerda con los roles de género tradicionales (ellas se dejan observar sin resistencia) pero, en el caso de las masculinas, coloca a los hombres mirados en la posición de rechazar este elemento pasivo, si se quiere conservar un status de masculinidad aceptable.²⁰⁰

Para ello, se recurre a varias estrategias, de las cuales únicamente me interesa rescatar dos. La primera tiene que ver con regresar, o no, la mirada al espectador. En las pin-ups femeninas, cuando la mujer dirige la mirada al frente, lo hace de una manera incitante, con la intención de atraer a quien la mira. En cambio, en las pin-ups donde aparecen hombres, estos usualmente mantienen una mirada fija, retadora, que atraviesa los límites de lo apropiado entre el observador y el objeto observado. La mirada de las mujeres se detiene frente a esta línea, mientras que la de los hombres trasgrede con la intención de posicionarse en un lugar ventajoso con respecto al espectador. Del mismo modo, cuando las pin-ups femeninas miran en otra dirección, lo hacen, precisamente, porque se saben observadas, de modo que su gesto expresa modestia. Los hombres, por su parte, lo hacen para expresar falta de interés en el sujeto que los mira. Ellos, en ocasiones, llevan la mirada hacia arriba, lo que sugiere espiritualidad, y los coloca en un plano superior. Con esta pose se comunica que, a pesar de que su cuerpo se encuentra exhibido para el placer del espectador, la mente de estos hombres se encuentra fija en temas más importantes.²⁰¹

En *Pornochakalismo* se encuentran los dos tipos de mirada de las pin-ups masculinas (véase la Ilustración 45). En algunas de las fotografías de la serie, es posible observar que Lechedevirgen mira a la cámara de frente con la cabeza hacia atrás, como si él mismo se encontrara en un lugar elevado y mirara a los espectadores debajo de él, de manera

²⁰⁰ Richard Dyer, "Don't Look Now: The Male Pin-Up", en *The Sexual Subject: Screen Reader in Sexuality* (Nueva York, NY: Routledge, 1992), 269-270.

²⁰¹ Richard Dyer, "Don't Look Now...", 267-269.

displicente. Este gesto, además, señala arrogancia, de modo que aquí se realizan las dos estrategias de las pin-ups masculinas: se expresa, al mismo tiempo, agresividad (pareciera que el artista estuviera a punto de decir: “¿qué me ves?”) e indiferencia (como si no tuviera ningún entusiasmo por observar a su público). Incluso, hay imágenes donde Lechedevirgen (quien posa de manera desafiante, con el compás de sus piernas abierto, los brazos a los costados y la pelvis apuntada al frente, para enfatizar sus genitales) tiene su cabeza apuntada hacia abajo, de modo que su gorra le cubre los ojos. En este caso, es más que evidente el total desinterés del modelo por el espectador, y por el hecho de ser mirado.

Por lo que respecta a las miradas fuera de campo, cuando el artista las realiza, lleva sus ojos usualmente hacia a un lado, pero su expresión jamás evoca modestia. Las poses de Lechedevirgen son siempre abiertas, ya sea que tenga sus brazos a los lados o que los alce por encima de su cabeza. Nunca se aprecia ninguna intención de querer cubrirse, a pesar de que el artista se sabe observado, lo cual connota desinterés. Hasta aquí, todo está en línea con el modelo de las pin-ups masculinas pero, lo que impide una la lectura de *Pornochakalismo* como parte indiscutible del género, son las cualidades de las poses, lo cual se relaciona con la segunda estrategia que menciona Dyer.

De acuerdo con él, la dureza, (no sólo la del pene, en el caso de las imágenes explícitas, sino la del cuerpo entero), entendida como tensión muscular, es parte importante de las pin-ups masculinas, porque sugiere que el cuerpo está preparado para realizar cualquier tipo de movimiento. Esto es una reacción clara ante la supuesta pasividad que se atribuye a los sujetos observados en las pin-ups femeninas, y emparenta a los hombres de estas imágenes con los desnudos atléticos del arte clásico (como el *Discóbolo* o el *Atlas Farnesio*, a los cuales hace referencia el propio Lechedevirgen en *Inferno Varieté*). La dureza también se manifiesta a través de la musculatura, la cual tiene significaciones múltiples. Por un lado, la musculatura, o el potencial de ella, se considera algo “natural” o “dado” en los varones, de modo que la fuerza física sirve para distinguirlos de las mujeres (débiles y sometibles) y de otros varones que intenten enfrentárseles. Igualmente, los músculos son duros por sí mismos, así que, sumados a la tensión del cuerpo y a poses angulares o de líneas firmes, exacerbaban la idea de movimiento. Por último, si los músculos son grandes y marcados, connotan aún más

las ideas de actividad y de logro puesto que, para conseguirlos, es necesario someterse a un entrenamiento arduo.²⁰²

En el caso de *Pornochakalismo*, es claro que Lechedevirgen no cuenta con una musculatura visible, la cual le permita expresar este sentido de dureza. Aunque algunas de sus poses son desafiantes, el artista carece de la fuerza suficiente para verse dinámico o para connotar una sensación de peligro (la idea de que el modelo podría agredir al espectador en cualquier momento), la cual es constitutiva del estereotipo del chacal. Por el contrario, la falta de fuerza y de movimiento hacen que las poses de Lechedevirgen se vean delicadas y estáticas, más propias de las pin-ups femeninas que de las masculinas. Esta contradicción entre mirada severa y cuerpo frágil, se suma a la dicotomía entre el aspecto físico de Lechedevirgen y su evocación del imaginario del *mexican curious*, de modo que la serie fotográfica expresa simultáneamente mensajes contradictorios.

Por un lado, es fácil confirmar que aquí la acción de “chacalear” adquiere su dimensión plena. No se trata, únicamente, de la usurpación del nombre, sino también de los elementos estereotipados que evocan una idea de lo latino, y de los modelos y códigos visuales que conforman la noción de lo masculino en géneros como el porno y las pin-ups. Por el otro, *Pornochakalismo* deja muy claro que el aspecto físico (una musculatura definida en este ejemplo) es sumamente importante para persuadir al espectador de que está observando a un chacal. A diferencia de la fotografía de Sprinkle, quien hace uso de muchísimos artilugios para modificar su cuerpo y poder habitar convincentemente bajo la piel de una pin-up, el cuerpo frágil de Lechedevirgen es el punto de partida donde se evidencia el fracaso del artista al momento de representar al chacal, y también el lugar donde se construirá el discurso de su monólogo interior, bajo la forma de las frases escritas que especifican varios aspectos del cuerpo y la salud de Lechedevirgen.

Del mismo modo que en los carteles publicitarios de La Madriguera, las fotografías de *Pornochakalismo* subrayan la importancia de contar con la corporalidad adecuada para representar de manera contundente la figura del chacal. El ejemplo más claro de una representación verosímil de este estereotipo, es posible encontrarlo en el sitio web de servicios sexuales *mileroticos* (véase la Ilustración 46).²⁰³ Se trata de una plataforma

²⁰² Richard Dyer, “Don’t Look Now...”, 270, 274.

²⁰³ Mileroticos.com, “Búsqueda de la palabra ‘chacal’ en la sección de Escorts Gay”: <https://mx.mileroticos.com/escorts-gay/buscar-chacal/>. Consultado el 22 de octubre de 2020.

dedicada al comercio sexual, tanto de hombres como de mujeres y de personas transgénero, dirigida a público de todos los gustos y orientaciones sexuales. En la sección de “Escorts gay” es posible encontrar más de mil anuncios (la mayoría con varias fotografías) donde se utiliza el término “chacal” para promocionar sus actividades. En ellos, además del uso directo de esta palabra, se describe la virilidad de los escorts por medio de los calificativos “macho”, “cabrón”, “varonil” e, incluso, “totalmente heterosexual”. Asimismo, se hace referencia a su color de piel moreno y a su agresividad, pues se dicen “dominantes”, “rompeculos”, o cabrones que te harán sentir “una gran perra en la cama”.

Por lo que respecta a las fotos, los escorts no dudan en mostrar la “mercancía”, la cual consiste, desde luego, en sus zonas íntimas, pero también en sus cuerpos musculosos. Los brazos y el pecho definidos, así como el abdomen trabajado, son de igual importancia que los genitales, puesto que rara vez se muestran estos sin también enseñar el torso descubierto. De la misma manera, la mercancía de estos chacales consiste en sus rostros, su actitud y sus tatuajes. La mayoría de ellos adjunta al menos una fotografía de su cara, muchas veces donde aparecen con alguna prenda de ropa (como una gorra “tipo Homie”), o completamente vestidos en situaciones cotidianas.

En estas imágenes es posible observar, por un lado, los rasgos faciales (las narices anchas y los labios gruesos), los cuales relacionan a los chacales con una procedencia indígena o de “recién mestizo”,²⁰⁴ por el otro, se aprecia la actitud displicente, propia de las pin-ups masculinas. Se les ve mirar a la cámara de arriba hacia abajo, en actitud de superioridad, y con el entrecejo fruncido, como si estuvieran enojados por ser vistos, y fueran a arremeter contra el espectador en cualquier momento. Finalmente, se encuentran los tatuajes, lo cuales parecen funcionar como un indicador de clase social baja.²⁰⁵ No faltan los tatuajes de letras que cruzan la parte superior del pecho; los que cubren todo el pectoral; las mangas de tatuajes en uno o los dos brazos; y los ubicados en el cuello, el dorso de la mano

²⁰⁴ Acerca de esto, Carlos Monsiváis señala que: “¿Y qué es un chacal y de dónde proviene la comparación zoológica? En la jerga de los entendidos, el chacal es el joven proletario de aspecto indígena o recién mestizo, ya descrito históricamente como Raza de Bronce, rebautizado por la onomatopeya del sarcasmo: Raza de Bronce Clang! Clang!”. Carlos Monsiváis, “La noche popular...”, 60.

²⁰⁵ Cabe mencionar que, tradicionalmente, los tatuajes se han relacionado con la cultura carcelaria y la criminalidad. José Rivera Guadarrama, “El tatuaje en México: prejuicio, clandestinidad y aceptación”, *La Jornada*, 12 de enero, 2020. <https://www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2020/01/12/el-tatuaje-en-mexico-prejuicio-clandestinidad-y-aceptacion-la-semanal-6148.html>

y en los nudillos. Estos son tan importantes como punto de venta, que se mencionan en el cuerpo del anuncio, o aparecen directamente en el título como: “chacal tatuado”.

De la misma manera que en *Anatomy of a Pin-Up Photo*, todos estos anuncios plantean escenarios de fantasía erótica completamente verosímiles. Lo que hace falta en ellos para tener algún acercamiento con respecto al punto de vista de estos chacales sobre su propia representación (para saber si hay algún tipo de artilugio, o alguna especie de engaño o “chacaleo”), es el flujo de pensamiento que aparece bajo la forma de anotaciones textuales, tanto en la obra de Sprinkle como en la de Lechedevirgen. Sin esto, es imposible asegurar nada, por ejemplo, con respecto a la procedencia social de los chacales. No se puede saber si quienes se ofertan como chacales pertenecen efectivamente a una clase popular; si son heterosexuales de verdad y nada más venden sexo por dinero; si son masculinos y agresivos en todas sus interacciones sociales; si su cuerpo musculoso es producto de la friega cotidiana, etcétera. Me parece que en cada anuncio habrá una disposición distinta entre artilugio y verdad (entre usurpación y autenticidad), aunque sí considero que, debido a que estos productos tienen una finalidad comercial, algún elemento de la figura del chacal debe ser utilizado por estos escorts como estrategia de venta. De cualquier modo, los anuncios de chacales en *mileroticos* son el ejemplo más cercano de lo mencionado por Monsiváis acerca de que los propios jóvenes provenientes de colonias populares y de zonas rurales aprovechen la fama del chacal, y la utilicen para moverse socialmente.

En donde sí es posible conocer el posicionamiento del autor con respecto a su propia representación es en *Pornochakalismo*. Aquí, la enfermedad de Lechedevirgen aparece como el elemento clave, el cual termina por anclar el significado de la serie completa. El padecimiento renal crónico que afecta al artista se muestra, en la imagen en blanco y negro, a partir de las frases cortas donde se explican diferentes zonas de su cuerpo. Estas frases suspenden el visionado de la imagen como un objeto diseñado únicamente para el goce sexual, y obligan al espectador a centrar su atención en lugares muy específicos. De este modo, mientras que en un inicio las imágenes de la serie llamaban a una discusión acerca de si el cuerpo delgado de Lechedevirgen encarnaba correctamente el estereotipo del chacal, el agregado de las frases exige que el espectador se aleje de este nivel, y se adentre en la descripción de otras dimensiones corporales. Así, podemos ver los ojos hinchados, las erupciones y estrías en la piel del artista; nos imaginamos un cuerpo que cicatriza lento, que

padece gastritis, y que sufre de calambres; un cuerpo con vello masculino, sí, pero producto del tratamiento médico con corticoides.

De una manera similar al retrato imaginario de Annie Sprinkle, Lechedevirgen se construye, a partir de sus frases, una efigie que entra en tensión irreconciliable con la figura del *pornstar* latino. En este caso, el objetivo no es superponer el retrato propio con el estereotipo y hacer que ambos habiten el mismo espacio, sino desmantelar el estereotipo por completo: sustituyendo sus sujetos habituales, manipulando sus códigos y modelos y, finalmente, introduciendo una dimensión muy específica, la cual obliga a replantear, una vez más, la evaluación del físico de Lechedevirgen a la luz de su enfermedad. Me refiero, en específico, a la frase “crecimiento de vello corporal por corticoides que irónicamente aumenta la masculinidad”. Aquí, se plantea la posibilidad de que la masculinidad del artista es algo tan ajeno para él, que únicamente se expresa como un accidente o un efecto secundario del padecimiento que sufre. En última instancia, el acto de agencia de Lechedevirgen consiste en presentarse como un objeto de deseo sexual. En el horizonte cultural de Occidente, se asocia la enfermedad con la muerte y el sexo con la vida, de modo que *Pornochakalismo* presenta, nuevamente, un discurso elaborado a partir de contrastes. Quien mira las fotos sin leer las anotaciones, y encuentra al artista atractivo, una vez que haya recibido la información aclaratoria, queda compelido a reconciliarse con el hecho de que sintió deseo por algo que debía encontrar repulsivo.

DE CHISTORRA Y DE LONGANIZA: *SOY HOMOSENSUAL* Y *SAPIENSBOX*

En el 2014 y el 2017, surgen en el Internet dos imágenes anatómicas en torno a la figura del chacal, las cuales (aunque no guardan una relación directa con *Pornochakalismo*) considero que vale la pena revisar, debido a las similitudes formales y temáticas que comparten. La del 2014, publicada en el portal *Soy Homosensual*, lleva por título: “Anatomía del chacal” (véase la Ilustración 47). Se trata (al igual que la de *SapiensBox*, y a diferencia de la serie de Lechedevirgen) de una caricatura donde aparece un hombre joven, moreno y musculoso. Tiene el torso descubierto, por lo que se pueden apreciar sus grandes bíceps (los cuales presume, levantándolos a la altura de su cabeza), su espalda ancha, sus pectorales marcados, su cintura pequeña y su abdomen de lavadero.

Viste jeans azules (por debajo de los cuales se asoman sus calzones amarillos), y una camiseta blanca que lleva colgada de la pretina de su pantalón. Como accesorios, usa una

cadena dorada y tres tatuajes: uno en el bíceps izquierdo, de diseño tribal y que representa un dragón; otro, del rostro de Cristo con corona de espinas, ubicado en el pectoral izquierdo; y, finalmente, un sol tribal sobre la cadera derecha. Masca un chicle de color rosa, con el que está haciendo una burbuja entre sus labios, y tiene a sus pies una botella de cerveza *Indio*. Esta imagen comparte con *Anatomy of a Pin-Up Photo* y con *Pornochakalismo* el hecho de que también está glosada. Alrededor de la figura central, se encuentran frases cortas donde se explican distintas cosas acerca del chacal; desde las prendas que usa, sus características físicas y algunos de sus comportamientos. Las frases se unen con líneas punteadas a las zonas a las que hacen referencia.

Por lo que respecta a la imagen del 2017, ésta se publicó en la plataforma de contenidos digitales *SapiensBox*, como parte de una serie de infografías sobre diferentes tribus gays y lesbianas en México (véase la Ilustración 48). El formato de todas ellas, si bien tiene elementos visuales y textuales (como ocurre con todas las imágenes que se han revisado hasta ahora), se aleja de la descripción anatómica y, en su lugar, adopta el de un juego de cartas coleccionables. Bajo esta disposición, cada una de las infografías lleva, en su parte superior, el número que ocupa en la serie, seguido de un título y un subtítulo y, en el caso que nos ocupa, la figura del chacal.

Éste se muestra como un hombre joven, moreno y musculoso, quien flexiona sus bíceps en la misma pose que el personaje de la “Anatomía del chacal”. Viste una camiseta blanca y usa como accesorio un arete blanco en la oreja izquierda, tiene una barba pequeña en su mentón (una piocha), una cadena dorada de eslabones gruesos y un tatuaje del rostro de Jesús (o de san Judas Tadeo) en su bíceps derecho. La información textual, la cual se muestra mediante glosas en la mayoría de las imágenes vistas con anterioridad, aparece aquí en tres recuadros ubicados en la parte inferior. Los títulos de cada uno de ellos son: “subcategorías”, “descripción” y “preocupación”.

En ambas caricaturas se desecha el monólogo interior (expresado en primera persona en la fotografía de Sprinkle, y referido a la experiencia personal en el tratamiento para la enfermedad renal crónica de Lechedevirgen), y se adopta un discurso impersonal e informativo, el cual yo relaciono con los tipos populares mexicanos. Con esto me refiero, en específico, a la plástica que se desarrolló durante el siglo XIX (pero cuyos antecedentes se encuentran en expresiones novohispanas, como los cuadros de castas) la cual tuvo por

objetivo retratar a los habitantes de la ciudad de México. Los tipos populares fueron elaborados, en su mayoría, por extranjeros, y se difundieron en publicaciones periódicas y tarjetas de visita; primero, en forma de litografías y grabados y, posteriormente, en fotografías.²⁰⁶ Estas imágenes seguían las clasificaciones taxonómicas de biólogos como Carl Von Linneo, de manera que los individuos retratados en ellas se distinguían por su vestimenta y actitudes, los cuales los vinculaban a un oficio, una clase social y, en última instancia, a una etnia o cultura.²⁰⁷

Aunque los tipos populares pretendían ser representaciones realistas, en ocasiones (como en las fotografías de Antíoco Cruces y Luis Campa), los personajes que aparecen en ellos visten ropa prestada, se ubican frente a escenario falsos y, en el caso de los tipos urbanos de clase baja, se muestran limpios e idealizados.²⁰⁸ Asimismo, estas imágenes desempeñaron funciones ideológicas, por ejemplo, cuando se instauró la república tras el derrocamiento de Maximiliano. El gobierno liberal de Benito Juárez las utilizó para mostrar la población heterogénea que habitaba la ciudad, con la intención última de sentar las bases de una conciencia nacional.²⁰⁹

Con base en esto, y con la metodología de análisis propuesta por Dyer acerca de las pin-ups, es posible hacer dos lecturas, tanto de “Anatomía del chacal” como de la infografía de *SapiensBox*. Por un lado, ambas imágenes cumplen con todas las características de las pin-ups masculinas. Que los chacales lleven los bíceps flexionados, da muestra de la dureza de sus músculos y, al mismo tiempo, ilustra la tensión corporal que es requisito para contraponerse a la pasividad de las modelos femeninas. La misma pose, en su composición visual, es un ejemplo de silueta angulosa; al igual que la quijada cuadrada (hipermasculina) de ambos personajes y los pectorales puntiagudos del de la “Anatomía...”

Por lo que respecta a las miradas, ninguno de los chacales se dirige directamente al espectador. El de *SapiensBox* tiene los ojos cerrados y ostenta una sonrisa. Esto, en conjunto, configura una expresión de placidez; quizá, el personaje se sabe admirado por su musculatura

²⁰⁶ María José Esparza Liberal, *La cera en México: Arte e historia* (México: Fomento Cultural Banamex, 1994), 94.

²⁰⁷ Oliver Debroise, *Fuga mexicana: Un recorrido por la fotografía en México* (Barcelona: Gustavo Gil, 2005), 178.

²⁰⁸ Laura González Flores, *La ciudad de México: Seis paseos fotográficos* (México: Fundación Televisa, 2008), 25.

²⁰⁹ Patricia Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita: Fotografía de Cruces y Campa* (México: INAH, 1998), 56.

(la cual presume al flexionar sus bíceps), y sonríe satisfecho para sí mismo. Es posible interpretar este gesto de embelesamiento como una variación de la mirada dirigida hacia arriba, en tanto que las dos acciones desdeñan la presencia del espectador, y se concentran en cuestiones de la vida interna o espiritual. En el caso de la “Anatomía...”, el chacal mira hacia un punto fuera de campo y sus ojos entrecerrados confirman el desinterés total de este personaje con respecto a quien lo observa. La bomba de chicle rosa que el chacal lleva entre sus labios, inflada con descuido y en actitud casual, remarca esta intención.

Vistas desde la óptica de los tipos populares, la “Anatomía...” y la infografía de *SapiensBox* encajan correctamente dentro del género. En el caso de *SapiensBox*, la voluntad clasificatoria es muy evidente. Los títulos de los cuadros de texto, donde se ubica la información escrita de la imagen, apuntan en este sentido. El primero (“subcategorías”) refiere a una división taxonómica en la que se distinguen tres tipos de chacales: dos, de acuerdo a los oficios que realizan (albañiles y militares); y uno, según la religión que profesan (“sanjuderos”). El segundo título (“descripción”) señala la pertenencia del chacal a una clase social baja, puesto que reproduce una cita de Carlos Monsiváis donde el escritor se refiere al chacal como la “sensualidad proletaria”. En este rubro también entra la subcategoría de “sanjuderos”, ya que este término refiere a un tipo de religiosidad que, en el imaginario popular de la ciudad de México, se asocia con la clases baja.²¹⁰ El último título (“preocupación”), plantea la posibilidad de que los chacales no sean todos gay, sino que algunos sean heterosexuales o heteroflexibles.

En cuanto a la información visual de esta imagen, los objetos que usa el personaje corresponden a la taxonomía de clase propuesta por el texto. La cadena dorada y el arete son expresiones del “bling-bling”, difundido por la cultura del Hip-Hop; el tatuaje de Jesús (o de san Judas) manifiesta una devoción popular, no regulada por las instituciones eclesiásticas; la camiseta blanca y el corte de cabello (recortado con máquina, muy pegado a la cabeza) connotan una preocupación excesiva del personaje por mostrarse limpio y arreglado. Todos estos elementos, en conjunto, refieren a la clase baja de la ciudad de México. Aquí se agrega

²¹⁰ San Judas Tadeo es considerado el santo patrono de las causas difíciles y desesperadas. El auge de su culto en la ciudad de México ocurre durante la primera mitad de la década de los 80, cuando el país se encontraba sumido en una crisis económica, y el desempleo alcanzó niveles alarmantes. “Devoción y culto a San Judas Tadeo en la Ciudad de México”, *INAHTV*, 28 de octubre, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=9YMKUIU59C8>

un aspecto racial, ausente en el otro ejemplo: el chacal de *SapiensBox*, además de ser moreno, tiene una nariz ancha y labios gruesos. Esto remite a una posible ascendencia indígena o africana que, por asociación, se incorpora dentro del discurso de clase, de modo que se da a entender que este tipo de características raciales son propias de las clases populares.

En el caso de la “Anatomía...” la información visual discurre por la misma línea que en el ejemplo anterior. La cadena dorada, la camiseta blanca y los tatuajes apuntan a que este chacal también pertenece a la clase baja. El único elemento nuevo es el de la botella de cerveza, la cual refiere (sobre todo, cuando la información textual especifica que la botella es una caguama, y se sabe que comprar alcohol en estos envases es una forma barata de emborracharse), nuevamente, a las clases populares. Pero el interés de esta imagen particular no está en la caricatura del chacal, sino en las glosas que lo describen.

Estas frases cortas (que, como en los ejemplos anteriores de “anatomías”, señalan y explican diferentes zonas del cuerpo) pueden clasificarse de acuerdo a dos intenciones particulares. Una, en línea con el género de las pin-ups, y otra, ceñida a la categoría de tipos populares. En algunos casos, ambas intenciones convergen en la misma frase. El primer grupo, contiene las frases que describen al chacal en términos sexuales. Entre ellas, se encuentran: “cabello, ‘al raz’ para que nada le estorbe al momento de la acción”; “caguama, para refrescarlo después de sudar y sudar y sudar”; “chicle, para salivar todo el día y que sea ‘más fácil’”; y “camiseta rinbros, para absorber el sudor y demás sustancias que escurran por su cuerpo”.

Aquí, se recurre a un lenguaje indirecto para referirse a la libido y la sexualidad del chacal. Por ejemplo, se menciona que el chacal mastica chicle todo el día, de modo que cuente siempre con suficiente saliva para penetrar a sus amantes. Se dice que el chacal suda mucho porque todo el tiempo está sosteniendo relaciones sexuales. En este sentido, tanto su predilección por el cabello corto como por las playeras de algodón tienen una función práctica en relación directa con el sexo; en un caso, para que el cabello no sea un obstáculo y, en el otro, para que pueda limpiarse con la camiseta después del acto. Todas estas frases pintan un retrato del chacal como un ser hipersexual, incapaz de pensar en otra cosa. Es posible que esta caracterización (de un individuo eternamente dispuesto a la acción) sea el opuesto de la figura de la pin-up femenina (perpetuamente dispuesta a ser vista).

El segundo grupo se refiere a la clase social del chacal. Lo conforman las frases: “bíceps de acero, por la dura vida que ha llevado”, “lenguaje soez, para abrirse paso en la vida y demostrar ‘quién es el que manda’” y “cadenas, las únicas que lleva en la vida, ya que ‘él es libre’”. En estos casos, se subraya que para el chacal pertenecer a la clase baja es una experiencia difícil; tan difícil, que esto lo ha orillado a cultivar una actitud agresiva. De aquí se desprende que el lenguaje soez, el cuerpo fuerte y, en general, el imponerse a los demás constituyen, tanto una herramienta de supervivencia, como una forma de ganarse el respeto de quienes lo rodean. En resumen, estas tres expresiones plantean una relación entre la pobreza y la agresividad que, junto con el primer grupo de frases, conecta con el atractivo sexual del chacal.

A partir de la revisión de estas dos “anatomías”, es posible observar elementos repetidos en ambas, los cuales se relacionan entre sí de maneras similares. La clase social baja, el cuerpo musculoso, la religiosidad popular, la sexualidad abierta y excesiva, son todas características (sencillas, vívidas y memorables) que componen el estereotipo del chacal, en los términos que menciona Stuart Hall. Además, pareciera que buena parte del atractivo sexual del chacal está, precisamente, en estas características. Lo anterior corresponde a un aspecto particular del estereotipo. De acuerdo con Homi Bhabha, el estereotipo funciona siempre en ambivalencia; es a la vez fobia y fetiche; objeto de deseo y objeto de irrisión; identificación y alienación; plenitud y falta.²¹¹ En ambas imágenes, pero en particular en la de *Soy Homosensual*, al chacal se le caracteriza como rudo y violento (todas estas características, basadas en su clase social), mientras que, al mismo tiempo, se recalca su libido extrema. Así, el estereotipo del chacal se construye a partir de un deseo por alguien que, en el fondo, es peligroso y con quien posiblemente no es adecuado relacionarse. Todo esto, visto desde la perspectiva de alguien que no pertenece a la misma clase.

Lo anterior puede ratificarse en otra imagen sobre chacales, la cual se encuentra en el sitio de *Soy Homosensual*. Se trata de una tira cómica del 2014, titulada “Salí con un chacal” (véase la Ilustración 49). En ella, el personaje principal (un hombre joven, de piel clara y cabello castaño) platica con el lector acerca de su encuentro con este personaje arquetípico. Comenta que lo conoció por Internet, donde el chacal aparecía bajo el nombre “@Vergon22cm”. Este se presentó con el protagonista (suponemos que para convencerlo de

²¹¹ Homi Bhabha. *El lugar de la cultura...*, 98-102.

que se vieran) de la siguiente manera: “soy morenito, voy al gym, soy de estatura regular, tengo 23 años, soy guapetón, no obvio, tengo mi propio negocio”. El personaje principal accede al encuentro pero, después de haberlo consumando, queda con sentimientos encontrados. Por un lado, está enojado porque considera que el chacal le mintió acerca de su descripción. El protagonista lo describe así: “¡MAL PLAN! Resulta que estaba súper feo, su negocio era una carnicería, era de esos pochimamados de gym, y era un TreviFan ¡Súper chacal!” Por el otro, se siente satisfecho porque comprobó que no todo era mentira: “Eso sí, su nombre de usuario ¡TODA LA VERDAD!”

Aquí, queda de manifiesto la asimetría social entre el chacal y el protagonista, quien es capaz de juzgar como falsas las aseveraciones de su pretendiente, en la medida en que no se ajustan a sus expectativas de clase. En un primer momento, el personaje principal accede a encontrarse con el chacal porque (además de los veintidós centímetros) encuentra en él una coincidencia con los valores capitalistas, clasistas y misóginos por los que el propio protagonista se rige. Este chacal es empresario, cuida de su cuerpo acudiendo al gimnasio y no es amanerado en la forma en la que se conduce. Posiblemente, con base en esta información, el personaje principal se pintó una imagen de su pretendiente donde el único marcador visible de clase baja era su tonalidad de piel: el ser “morenito” (en este punto, cabe mencionar el uso del diminutivo, para aminorar la carga semántica de la palabra “moreno”).

Al momento de conocerse en persona, el protagonista advierte que los valores, los cuales consideraba comunes entre él y su pretendiente, son distintos, en tanto que el chacal los lleva a cabo desde su propia perspectiva de clase. Mientras el personaje principal suponía que su galán era dueño de alguna empresa donde se realiza trabajo de escritorio, en realidad, el chacal es un comerciante, posiblemente dueño de su propio local en un mercado, y (si tiene buena fortuna) con varios empleados a su cargo. En tanto que el protagonista imaginaba el cuerpo del chacal ceñido a la estética predominante, por ejemplo, en las redes sociales y los bares gay, su pretendiente ostenta un cuerpo que es el resultado, sí del ejercicio en el gimnasio, pero también de ciertos hábitos alimenticios los cuales, en ocasiones, se limitan a ciertas posibilidades económicas, y a horarios de trabajo irregulares. Con respecto al juicio “súper feo”, es posible que el chacal tuviera algunos rasgos faciales similares a los de la infografía de *SapiensBox* (y a los de los escorts que se anuncian como chacaes en *mileroticos*) los cuales no se consideran atractivos habitualmente, sobre todo entre las clases

medias y altas. De modo que, no es que el chacal haya mentido, que no tenga su propio negocio, no vaya al gimnasio ni sea guapetón; él es todas esas cosas pero, bajo la óptica de clase del protagonista, todos sus logros quedan invisibilizados.

Por último, la frase final (dónde se menciona que los veintidós centímetros sí son verdaderos) refiere, nuevamente, al estereotipo del chacal como un ser hipersexual. En este sentido, la narrativa entera de la tira cómica apunta a que el chacal únicamente es útil para tener sexo. A pesar de que el chacal ofrece información sobre él, la cual sugiere que busca algo más que un encuentro sexual (en cierta medida, se ofrece como un “buen partido” para una relación amorosa), el personaje principal descalifica estas aseveraciones, de modo que la interacción se reduce exclusivamente a la actividad sexual. Cabe destacar que aquí el uso del término “súper chacal” tiene un carácter despectivo, y que este rechazo se refiere, sobre todo, a su clase social; es como si el protagonista se refiriera a él como “súper naco”.

Resulta muy interesante comparar las dos “anatomías” anteriores con las de Lechedevirgen y Annie Sprinkle, en la medida en que realizan operaciones contrarias. En el caso de *Pornochakalismo* y *Anatomy of a Pin-Up Photo*, estas imágenes parten del estereotipo (la pin-up y el *pornstar* latino), para construir discursos que desmantelan los códigos de sus respectivos géneros; revelan los artilugios utilizados para crear la fantasía de una mujer con proporciones ideales, o se apropian de los símbolos que expresan la masculinidad mexicana, y los ponen a funcionar en cuerpos distintos al tradicional. Asimismo, ambas fotografías introducen la experiencia y el punto de vista personal de los artistas, como una forma de negociación identitaria. En cambio, “Anatomía del chacal” y la infografía de *SapiensBox* responden a un interés informativo y taxonómico que, en su despliegue de estrategias clasificatorias (sobre todo, en su insistencia por reducirlo a un ente hipersexualizado, de modo que todas sus acciones estén motivadas, de una u otra forma, por un impulso sexual), inmoviliza los posibles procesos de identificación, con lo que, efectivamente, contribuyen al establecimiento y circulación de estereotipos.

DIGESTIVO: CONCLUSIONES

A lo largo de este texto, pude revisar distintos ejemplos del trabajo con estereotipos en diversos productos visuales. Comencé con los procedimientos irónicos, que se despliegan en *Inferno Varieté*, para elaborar un discurso satírico en torno a diversas concepciones normativas sobre la masculinidad. Continúe con *Pornochakalismo* y *Anatomy of a Pin-Up*

Photo, las cuales parten de modelos específicos (el porno gay de tema latino, en el caso de Lechedevirgen, y el género de las pin-ups, en el de Annie Sprinkle) para elaborar diferentes reinterpretaciones, con base en las situaciones particulares de ambos artistas. Por último, me detuve en las “anatomías” de *Soy Homosensual* y *SapiensBox*, donde pude describir las maneras en que estas imágenes elaboran, confirman y reproducen modelos y estereotipos, relacionados con la figura del chacal.

Sobre *Inferno Varieté*, llama la atención la manera en que las distintas performances señalan la configuración paradójica de la masculinidad dominante. Por un lado, intervenciones como las de Abraham Tornero y de Ese Chamuko dejan en claro que la masculinidad está tan arraigada en las sociedades mexicanas, que esta se expresa en actividades tan cotidianas como parrandear; de tal modo que los códigos del valor, la competitividad y la agresión se exigen en todo momento para los varones. A consecuencia de lo anterior, acciones como la del juego de semana inglesa ponen de manifiesto que, a pesar de esta raigambre, la masculinidad es tan frágil que hasta el más minúsculo gesto, como el de mostrar afecto a otro hombre, es suficiente para derrumbarla. De aquí, se plantea la necesidad de vigilar y de regular el comportamiento de los varones. Aunque esta supervisión hará poco para borrar ideas “torcidas” de la cabeza de quienes ya las tienen, como se puede observar en la participación de David Barba con los bolsos de mujer.

Este interés por establecer modelos de conducta que refuercen la masculinidad, y la distinguan de lo femenino, la podemos observar perfectamente en las configuraciones visuales de las pin-ups masculinas. Mientras que en las pin-ups tradicionales el acento se pone en mostrar a las mujeres como objetos pasivos y dispuestos a la mirada del espectador (perfectamente “arregladas”, de modo que sus cuerpos se ajusten al ideal de belleza que se espera observar en este tipo de fotos, pero sin jamás hacer énfasis en el esfuerzo y la actividad que implica para ellas todo esto), en las pin-ups con hombres se busca construir una imagen que sea, en todo momento, opuesta a la de las mujeres. Si bien, la musculatura es una característica física que todos los varones tienen en potencia y que, supuestamente, los distingue de las mujeres, para que esta se note es necesario un entrenamiento arduo. De aquí, se sigue una amplia cantidad de códigos visuales que, en todo momento, conciben la masculinidad sexualizada como producto de una actividad física y, por lo tanto, ligada a nociones de dureza y esfuerzo.

Tanto *Pornochakalismo* como *Anatomy of a Pin-Up Photo*, deconstruyen estos códigos al presentar cuerpos que hacen evidente su maleabilidad. En el caso de Annie Sprinkle, la maleabilidad es total, puesto que su cuerpo queda invisibilizado bajo el cuerpo arreglado e ideal de la pin-up. Es en el comentario textual donde se esboza ese otro cuerpo, menos perfecto, y donde se hace evidente el esfuerzo (y, a veces, el sufrimiento) de amoldar su cuerpo al estereotipo. Finalmente, en el diálogo entre la imagen de la pin-up y la respuesta de Annie, quedan las negociaciones que le permiten a la artista ejercer control sobre ella misma y su representación, de modo que pueda desempeñar un papel concebido para el goce masculino, bajo sus propios términos.

Con *Pornochakalismo*, la maleabilidad se da, tanto por algunas características del propio cuerpo del artista (como el bigote y el vello en las piernas), como por el uso de determinados accesorios (que remiten a contextos donde un cuerpo moreno se ve más exótico), y por la adopción de algunas poses, tomadas del inventario de las imágenes eróticas masculinas. Lo que sucede aquí es que, a pesar de que se implementan todas estas estrategias, el cuerpo del artista no alcanza a mostrar el estereotipo al cien por ciento. Esto hace que las imágenes no se ajusten al modelo del *pornstar* latino y que, por lo tanto, se conciba el esfuerzo de Lechedevirgen como un fracaso. Por último, con el comentario textual, el artista introduce la enfermedad como una dimensión, a partir de la cual es posible observar su cuerpo de otra manera, y que desplaza el afán por clasificarlo, únicamente, dentro de modelos eróticos. En última instancia, la serie fotográfica plantea la pregunta: ¿un cuerpo enfermo puede ser atractivo sexualmente?

Por el contrario, en las “anatomías” de *Soy Homosensual* y de *SapiensBox*, nos encontramos con expresiones, las cuales reproducen a la perfección los códigos visuales del cuerpo masculino sexualizado, y caracterizan al chacal como un individuo con una libido extrema. Es interesante que los chacales de estas imágenes sean caricaturas, es decir, dibujos con rasgos exagerados o hiperbólicos. Al igual que en el caso de *Pornochakalismo* (y también de los carteles promocionales de La Madriguera, los cuales se revisaron brevemente), el chacal se presenta en estas imágenes en calidad de ausencia. En las fotografías de Lechedevirgen y en los carteles, la ausencia se expresa por medio de la incapacidad de los modelos retratados por habitar convincentemente la corporalidad particular del chacal. Las “anatomías” de *Soy Homosensual* y de *SapiensBox* salvan este escollo por medio de la

caricatura, de modo que sus chacales tienen cuerpos musculosos, caras cuadradas, los tatuajes justos y rasgos faciales indígenas (todos requisitos para la representación adecuada de este estereotipo). Sin embargo, la caricatura, por tratarse de un género que se basa en cierta distorsión de la realidad con fines humorísticos, plantea la duda acerca de si los chacales verdaderos son efectivamente como los muestran en estos dibujos.

El único lugar donde pude encontrar imágenes de chacales donde estos aparecieran en calidad de presencia, y cumplieran con los requisitos mínimos para encarnar de manera contundente esta figura, es en el sitio web de servicios sexuales *mileroticos*. Los hombres que se anuncian en esta plataforma bajo el mote de “chacales”, muestran en sus fotos todas las características constitutivas del estereotipo. Debido a que se trata de situaciones de compra-venta, los escorts chacales saben que sus clientes esperan mucho más que unos genitales satisfactorios. Esperan una piel morena, un cuerpo musculoso y tatuado, miradas displicentes y actitudes agresivas; también, que se comporten y vistan de una manera particular (que usen cierto corte de pelo o utilicen determinados accesorios), etc. Los chacales de este sitio se aseguran de mostrar cada una de estas cosas en sus fotos e, incluso, las mencionan como puntos de venta en el cuerpo de sus anuncios.

Desde mi punto de vista, estos son los únicos ejemplos donde se logra encarnar la fantasía erótica del chacal en el mismo nivel que en *Anatomy of a Pin-Up Photo*. Lo único que les hace falta para poder aventurar una reflexión concienzuda sobre la representación del chacal, es el “detrás de cámaras” que ofrecen las frases anotadas en todas las demás obras mencionadas. Sería muy interesante conocer qué tanto de lo que se oferta es verdadero y qué es meramente performativo, y, de este modo, poder dilucidar la medida en la que cada uno de estos trabajadores sexuales se ajusta o no al estereotipo. También sería muy valioso conocer su posicionamiento acerca de utilizar el apelativo de “chacal” como una estrategia para atraer más clientes. Por desgracia, los anuncios no ofrecen esta clase de información, así que esto queda pendiente como un trabajo posterior.

De regreso a las “anatomías” de *Soy Homosensual* y de *SapiensBox*, se trata de imágenes que, llevadas por un afán clasificatorio, construyen la clase social como un elemento de carácter exótico, el cual explica el aspecto físico y la conducta del chacal. De esta manera, la clase, a pesar de formar parte del atractivo de estos hombres, también es motivo de rechazo, pues justifica que no suceda ningún otro tipo de interacción, además de

la sexual, entre gays y chacales. En este sentido, la clase social se muestra como un elemento para identificar el lugar del chacal, y asegurarse que se mantenga ahí, sin ninguna posibilidad de movimiento. Asimismo, esta construcción de clase incorpora elementos raciales (como la tonalidad de piel y ciertos rasgos de la cara), los cuales contribuyen a que la identificación y clasificación del chacal sea más sencilla.

Este par de imágenes se ubica en el extremo opuesto de las de Lechedevirgen y Annie Sprinkle. Mientras que con *Inferno Varieté* se observan acciones, las cuales denuncian la manera como opera la masculinidad hegemónica, y con *Pornochakalismo* y *Anatomy...* se proponen modos de ir de lo general a lo particular (mediante gestos que pueden considerarse emancipadores), las “anatomías” se quedan en el nivel general e, incluso (debido al formato infográfico, el cual tiene intenciones informativas y pedagógicas), se posicionan como textos de consulta para entender fenómenos sociales, los cuales no ocurren bajo los parámetros propuestos en todos los casos. De este modo, potencian la difusión de estereotipos, y perpetúan modelos prejuiciados de relaciones sociales, sexuales y afectivas.

CONCLUSIONES:

¿DÓNDE QUEDARON LOS CHACALES?

De la misma manera como hice en la introducción a este trabajo, me gustaría comenzar las reflexiones finales con una anécdota personal. Pero antes, una advertencia. Esta historia relata la percepción de un lado de mi familia, con respecto a una persona de la otra parte. Pueden haber algunos prejuicios, omisiones e hipérbolos implícitos, además de los que yo pueda agregar en mi interpretación de los sucesos. Por desgracia, le he perdido la pista a este pariente, y me es imposible conocer su punto de vista en este momento. Además, todo el relato está permeado por un tono melodramático, muy característico de las historias en mi grupo familiar. Haré lo posible por hacer evidente cuando hablo yo, y cuando reproduzco las cosas como me las contaron. Ahora sí, comienzo con la anécdota.

CÁSATE CON UN GÜERITO: OTRA ANÉCDOTA PERSONAL

María nació en Chivela, una población pequeña, relativamente cercana a Juchitán, en el istmo de Tehuantepec, Oaxaca. Salió de allí, “escapando de la pobreza”, y supo que lo lograría si se “casaba con un güerito”. Así que se dirigió a Guadalajara, pues, en el imaginario de los tapatíos (y, en buena medida, de todos los mexicanos), existe la concepción de que esa es una ciudad de criollos. En este punto, vale la pena detenerse un momento a señalar el contexto histórico que justifica esta creencia. Guadalajara fue fundada por españoles en 1542. Se situó en el valle de Atemajac, al poniente de un río bautizado como San Juan de Dios.²¹² Del otro lado del río, se asentó la población de Analco, compuesta, en su totalidad, por indígenas provenientes de Tetlán.²¹³ Desde ese momento, el río se convirtió en un símbolo de división sociocultural, y un marcador de pureza racial y bienestar económico. Incluso, tras haber sido entubado y convertido en la actual Calzada Independencia, los residentes de la ciudad lo siguen considerando como una especie de frontera, la cual divide la ciudad en dos.²¹⁴ Todo esto, sin mencionar otras regiones del estado cercanas a Guadalajara, como Los Altos, cuyos

²¹² María Amalia Gracia y Jorge Enrique Horbath, “Exclusión y discriminación de indígenas en Guadalajara, México”, *Perfiles Latinoamericanos*, 27, no.53, (2019): 5.

²¹³ María Gracia Castillo Ramírez, “Analco: un barrio en la historia”, *Alteridades*, 8, no. 15 (1998): 26.

²¹⁴ “El río San Juan de Dios: sepultado bajo una Calzada que dividió a Guadalajara”, *Vagabunda MX*, 28 de enero de 2020, <https://www.vagabunda.mx/el-río-san-juan-de-dios-sepultado-bajo-una-calzada-que-dividió-a-guadalajara/>

habitantes aseguran tener ascendencia, no solamente española, sino también francesa y austriaca.²¹⁵

El chiste es que María llegó a la ciudad de criollos en busca de su güerito, y se lo encontró. Se llamaba Carlos. Era hijo de familia “bien”, pues varios de sus parientes eran científicos y académicos de la Universidad de Guadalajara, así que María pensó que tenía su bienestar asegurado. Pero eso no sucedió. Los padres de él lo repudiaron por estar de novio con una muchacha morena y de Oaxaca. Se mantuvieron en su postura, incluso cuando supieron que ella estaba embarazada. Carlos, al encontrarse por primera vez en la necesidad de valerse por sí mismo, decidió cortar lazos familiares y trasladarse con María a la ciudad de México, donde nació su primer hijo.

María estaba consciente de que su situación no era la ideal. ¿Quizá tener hijos güeritos, y así “mejorar la raza”, le permitiría cambiar las cosas, sino en ese momento, hacia su madurez y vejez? Esa pregunta se le aparecía por la cabeza, de vez en cuando, durante todo su embarazo. La respuesta llegó cuando nació Fernando: le salió “prietito”. A lo mejor, el segundo intento es el bueno, se dijo, pero Álvaro también resultó moreno. Los dos niños eran tan oscuros como el recuerdo de su vida en Chivela. Entonces, de la misma manera como hizo durante su primera huida, María se encargó de poner distancia entre ella y todo lo que pudiera evocar su lugar de origen. Afortunadamente, la tercera fue la vencida. Con el nacimiento de Lisette, María por fin tuvo una hija totalmente blanca, con todos los genes del linaje de Carlos. La niña se convirtió de inmediato en la hija preferida, y parecía que con ella la raza quedaba redimida. Sin embargo, Lisette tenía otros planes.

Carlos había conseguido un préstamo inmobiliario para comprar departamento en un fraccionamiento recién inaugurado, así que trasladó a su familia allí, con la convicción de que esa sería la residencia permanente, al menos, de él y de María. En ese lugar, Lisette conoció a un muchacho, llamado Bernardo, el hijo menor de una familia de obreros y comerciantes. El padre de él casi no estaba en casa, pues se la vivía de viaje por su trabajo; sus hermanas eran secretarías, y trabajaban largas horas de oficina; y su mamá y su abuela, manejaban una comida corrida en el patio de su departamento, con cuyas ganancias completaban el dinero para los gastos familiares. Lisette y Bernardo se embarazaron; ella con

²¹⁵ Laura Castellanos, “Lo que Jalisco puede explicarnos sobre el racismo en México”, *The Washington Post*, 9 de agosto de 2020, <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2020/08/09/jalisco-racismo-mexico-indigenas/>

dieciséis años, y él con veinte sobre su lozana piel morena. De modo que, a los ojos de María, Lisette había cometido un error muy grave, y no me refiero necesariamente al embarazo.

Al final, no hubo necesidad de preocuparse. El niño salió igual de claro que Lisette. Era un bebé güerito, la viva imagen del logotipo de Gerber, pero con el cabello rizado, como nadie más en su familia, salvo por la mamá de Bernardo. Ella tenía el cabello azabache y con rizos apretadísimos. Su melena era fuente de gran orgullo; por ende, la llegada del bebé le presentó la posibilidad de compartir su sabiduría capilar. El asunto es el que bebé era blanco; falsa alarma, catástrofe evadida y raza encumbrada. Fue entonces cuando a Lisette se le detectó un padecimiento crónico autoinmune. Cansada de los efectos secundarios de los corticoides, decidió suspender su tratamiento, y falleció.

Hizo falta la muerte de la nieta güera para que se enmendara la relación entre María y sus suegros. De este modo, la familia regresó a Guadalajara en pleno proceso de duelo. El bebé quedó a cargo de Bernardo, quien decidió irse a vivir a la ciudad de Querétaro con una de sus hermanas. Pero ese niño blanco se convirtió para María en la encarnación de varias cosas. Era la prueba incontrovertible de su valor dentro de la familia política. Además, constituía el símbolo de su ascenso social, ante cualquier persona (chiveleña, o de donde fuera) que se atreviera a cuestionarlo. María no podía esperar para tener a su nieto de regreso con ella.

Para su buena fortuna, Bernardo murió a los pocos años, víctima de otro problema médico, y el niño pasó, provisionalmente, al cuidado de los abuelos paternos. María aprovechó la oportunidad para pedir al “güero” prestado. El acuerdo era que solamente sería por un mes, mientras la familia de Bernardo se reorganizaba tras el fallecimiento. Después de todo, ella conocía de primera mano los efectos devastadores de una muerte así de repentina en la familia. Pero uno se convirtió en dos, luego en tres y cuatro. Para el sexto mes, los padres de Bernardo tomaron acciones legales. Se inició una batalla entre las dos parejas de abuelos por la custodia del “güero”. La gracia de María de quedarse al niño por tanto tiempo le resultó contraproducente, pues la familia paterna quedó como tutora del nieto.

La historia de mi abuela puede parecer una tragedia, seguramente, por que quienes la cuentan son de la familia de mi papá. Ellos siempre la han pintado como la más malvada de las villanas. Por ejemplo, cuando mi mamá estaba en tratamiento por su enfermedad, mi abuela suplementaba los medicamentos con remedios herbales, los cuales ella conocía

gracias a su familia de Chivela. Pero en el lado paterno no la bajan de bruja, y aseguran que ella convenció a mi mamá de suspender sus medicinas. Yo tampoco puedo dárme las de inocente, porque aquí especulo mucho acerca de sus motivaciones, con la intención de explicarme su conducta. Lo que sí me consta es que ella regresó a Oaxaca después de la jubilación de mi abuelo; por lo tanto, su relación con el lugar de origen no debió haber sido tan terrible. Si esto es así, quién sabe cuántos detalles más aparecen tergiversados a lo largo de mi relato.

Decidí compartir esta anécdota porque, desde mi punto de vista, ilustra muy bien la importancia de la tonalidad de piel clara (ya sea que uno mismo la tenga, o logre rodearse de ella en sus redes de contactos) como una herramienta de ascenso social. Si una cosa tuvo clara mi abuela, fue definitivamente esto. Asimismo, su historia pone de manifiesto la piel morena como fuente de vergüenza. Esta se convierte en un mecanismo para colocar a las personas en su lugar. Es la vergüenza autoimpuesta, la cual compele a los individuos para que se conformen con las posibilidades ofrecidas según su condición; cosa que mi abuela jamás aceptó. También es la vergüenza ejercida desde arriba, a través de dispositivos de castigo y exclusión; este es el caso del repudio hacia Carlos por parte de su familia, debido a que eligió a María como su pareja. Creo que ambas cosas (la blancura como instrumento de ascenso, y la vergüenza hacia la piel oscura como artefacto de control social), son perfectamente aplicables al tema de los chacales.

PARA MEJORAR LA RAZA: EL CHACAL Y EL COTORREO

Como ya adelanté en la introducción de este trabajo, no me parece fortuito que el chacal exista únicamente dentro del ámbito del cotorreo homoerótico. La vergüenza hacia la piel oscura y los rasgos fenotípicos indígenas, así como a las implicaciones de clase social que estos conjuran dentro de las sociedades pigmentocráticas, se manifiesta también en el chacal, mediante ese destierro simbólico al lugar del anonimato. La complicidad y la secrecía que impera en el cotorreo (puesto que no todos los hombres quienes participan de él son homosexuales declarados) convierten a este espacio en el idóneo para interactuar sexo-afectivamente con personas morenas y de clase trabajadora, sin correr el riesgo, casi de contagio, de que a una persona “decente” (léase aquí, “blanca” o “blanqueada”) se le relacione con esa categoría de gente, como sí podría ocurrir en escenarios sociales más abiertos.

Resulta curioso que esta dinámica sea el resultado de otra vergüenza, aunque esta tenga que ver con la identidad sexual, y no con la clase social ni la raza. Los varones homoeróticos, quienes no se consideran homosexuales, acuden a los lugares de encuentros con la intención de satisfacer un deseo, sin tener que preocuparse por las repercusiones de adoptar la identidad asociada a él. La vergüenza de ser considerado homosexual, aunque también el miedo, constituyen los motivos principales de esta conducta. El aspecto negativo de todo esto es que, al darle prioridad a la práctica desde la secrecía, estos hombres dejan a especulación cualquier tipo de datos acerca de quiénes son como individuos. Es aquí donde los varones homosexuales, aquellos quienes decidieron expresar su orientación abiertamente, exponiéndose de este modo al estigma y al escarnio social (son los que “no tienen nada que perder”, como menciona Monsiváis), aprovechan su libertad para hablar acerca de su sexualidad, y proyectan una fantasía sobre los primeros varones homoeróticos, los que prefieren permanecer en la clandestinidad del cotorreo.

Acerca de esto, vale la pena recordar las reflexiones, muy acertadas, de Héctor Domínguez Ruvalcaba con respecto a los mayates como una identidad evanescente. De acuerdo con él, existe una voluntad, por parte de estos hombres, de permanecer invisibles y en el “terreno de lo innombrable”. El mayate busca permanecer en los “márgenes de la cartografía sexual” porque, al nombrarlo de ese modo, los jotos desconocen su heterosexualidad. En otras palabras, lo sacan de la norma dominante, y, por lo tanto, lo ponen en la misma posición vulnerable del joto. Al no comprometerse con su nombre como una identidad, los mayates pueden regresar a la norma sin mayor consecuencia

Desde luego, algo de eso está presente en el caso de los chacales. Poder escapar de las consecuencias sociales de ser considerado “joto” es algo muy atractivo. Sin embargo, cuando el joto llama a alguien “chacal”, no solamente pone en suspenso la heterosexualidad de su interlocutor. El término también lo ubica en una clase social determinada (y convierte esos atributos de clase en fuentes de gratificación sexual), pero, aún más importante, coloca al joto en una posición superior a la de su amante. Este ejercicio de poder, aunque pequeño, puede tener un impacto fuerte entre los varones homosexuales, quienes usualmente ocupan el lugar inferior en las interacciones con hombres heterosexuales.

El chacal, entonces, constituye el modelo de un hombre “prohibido” para la comunidad gay, desde varios niveles de significación; primero, por la posibilidad de que sea

heterosexual, segundo, por su pertenencia a una clase inferior, y, tercero, por el exotismo de su ascendencia indígena y/o su procedencia rural. Esto lo emparenta con otras figuras sexualizadas por la comunidad homosexual, como los policías, militares, bomberos, etcétera. Estos, del mismo modo que los chacales, ostentan una heterosexualidad presupuesta, puesto que poseen cualidades hipermasculinas, como el despliegue de fuerza física durante la realización de sus labores, así como el interpretar el papel de líder, y mantener el orden social, de acuerdo con los ámbitos de incidencia de cada una de sus ocupaciones. Asimismo, comparten la pertenencia a una clase social baja, ya que ninguno de estos servidores públicos, salvo en casos particulares, recibe un salario alto por su trabajo. Por último, de igual manera que con los chacales, una parte del atractivo de estos hombres consiste en que, al momento de seducirlos, se transgreden ciertas normas sociales, sobre todo, si se toma en cuenta que algunos de ellos, como los policías, pueden ser agentes impunes de violencia homofóbica.

Sin embargo, existen dos diferencias principales entre todos estos hombres y los chacales. En primer lugar, los oficios mencionados arriba existen y circulan en la esfera pública, por lo que son sujetos de diversos procesos de interpretación y agenciamiento entre diferentes grupos sociales. La disidencia sexual se ha apropiado de estas figuras, justamente, porque son visibles en la cotidianidad de todas las personas, en una sociedad determinada. En cambio, el chacal circula únicamente en los espacios de sociabilidad homosexual y homoerótica, de modo que el discurso acerca de él, ante el silencio de los hombres homoeróticos a quienes se les impone el mote de chacales, queda en manos de los varones homosexuales.

La segunda diferencia, es el componente racial, indispensable para la representación del chacal. Un hombre no puede ser chacal si no posee, al menos, una piel morena, la cual sirve como indicio de una procedencia indígena (de su condición de “recién mestizo”, como señala Monsiváis). De modo que, además de la fetichización de la clase social, en el chacal, la raza también es fuente de atractivo sexual, quizá porque evoca el discurso colonizador del “buen salvaje” y del estado de naturaleza, los cuales colocan al indígena en una posición inferior con respecto a la persona que lo describe.

Anteriormente mencioné que los varones homosexuales proyectan una fantasía sobre otros hombres homoeróticos. ¿Cómo se desarrolla esta fantasía? Las obras seleccionadas en este corpus, no escatiman en formas de presentarla. Los carteles promocionales de La

Madriguera, donde los chacaleros se visten de chacales para representar a su objeto de deseo, son un ejemplo de ello. En este caso particular, el silencio de los hombres homoeróticos (su voluntad por permanecer innombrables e invisibles) queda de manifiesto por la ausencia de chacales “verdaderos” en estas imágenes. Ante este vacío, los varones homosexuales recurren al simulacro para poder mostrar a su hombre ideal. Recurren a elementos del vestido, y a sus propias pieles morenas, para significar los marcadores de clase social baja que ellos encuentran tan atractivos. Pero sus esfuerzos se quedan cortos, entre otras cosas, porque la corporalidad de los chacaleros se encuentra bastante lejos de las descripciones hiperbólicas vertidas en sus foros de discusión. El gimnasio de la vida no ha esculpido suficientemente los cuerpos y la actitud de estos hombres, puesto que varios de ellos llevan una vida sedentaria, y realizan trabajos de oficina.

En el caso de *Amor chacal*, es posible ver con claridad las maneras como los varones homosexuales se apoderan del discurso acerca de los otros hombres homoeróticos. El propio título, con todo y que es una referencia humorística a un filme popular de la misma época (*Amores perros*, de Alejandro González Iñárritu), es ya una desviación del propio contenido del documental. En ningún lugar de la obra se ven chacales, sino mayates, categoría tradicional en la región de Veracruz visitada por los realizadores. Ellos saben muy bien que así se le llama a los hombres homoeróticos de aquellos lugares, pues, durante las entrevistas realizadas a esos hombres, y al resto de los lugareños, no dudan en utilizar la palabra, y en buscar que la misma salga de la boca de sus interlocutores, a veces, con resultados exitosos.

Sin embargo, es palpable a lo largo del documental que la mayatería no es algo de lo que se hable, salvo para acordar los puntos más relevantes de un encuentro sexual. La mayatería se hace; es una forma de cotorreo donde las palabras sobran. Los propios cineastas están conscientes de esto, y así lo demuestran cuando uno de ellos sigue a un mayate (Ulises) hasta la entrada de una casa; este le pregunta: “¿qué va a querer?”, y el realizador responde contundentemente: “tú, ¿qué crees?”. Entonces, si los documentalistas ya se saben la dinámica del cotorreo en esta zona del país, ¿por qué la insistencia en nombrar a sus conquistas, primero como mayates, y luego como chacales?, ¿por qué desmenuzar, hasta el detalle más pequeño, el ligue con este tipo de hombres? La respuesta, desde luego, es la fantasía, pues *Amor chacal* es, ante todo, un folleto turístico cuyo objetivo es promocionar a Alvarado y sus alrededores como un paraíso de encuentros homoeróticos, donde los varones

homosexuales podrán conectar con cuanto hombre de raza jarocho (bronceada, quemada por el sol del trópico) se crucen.

¿PUEDE HABLAR EL CHACAL?: CÓMO RECUPERAR LA VOZ

Como se ha podido constatar, aquí, y a lo largo de todo este texto, la situación de los hombres homoeróticos (esos, a quienes los varones homosexuales llaman “chacales”), por el simple hecho de rechazar la identidad y preferir la práctica, presenta un problema complicado al momento de tomar las riendas de su propia representación. Las obras seleccionadas en este corpus presentan, al menos, dos posibles respuestas. La primera, proveniente de la serie fotográfica *Pornochakalismo*, comienza por aceptar que el propio chacal es un estereotipo, y no una categoría identitaria de ninguna manera. Después, se vale de una acepción alternativa del término, en este caso, en su forma verbalizada (“chacalear”), la cual significa arrebatarse algo a alguien, robar o usurpar. El objetivo aquí consiste en despojar al estereotipo de su simplicidad, y Lechedevirgen lo consigue al hacer explícito su lugar de enunciación.

En apariencia, el ejercicio del artista en esta serie fotográfica no difiere mucho de los esfuerzos de los chacaleros de La Madriguera en sus carteles promocionales. Al igual que ellos, Lechedevirgen utiliza elementos del vestido y la tonalidad de su piel, para ocupar la figura del chacal en su propio cuerpo. Asimismo, él también fracasa en presentar una versión creíble del estereotipo, pues su cuerpo no posee las dimensiones adecuadas. Sin embargo, con la adición de diferentes glosas en su fotografía principal, se hacen visibles las maneras distintas como el artista dialoga y negocia con representaciones hegemónicas de la masculinidad homoerótica. En el caso de *Pornochakalismo*, no habla el chacal, pero sí el joto, no desde una perspectiva impositiva o prescriptiva (es decir, no para definir y nombrar al otro), sino con la intención de explicarse a sí mismo en contraposición con el chacal.

De este cambio de postura, se logra conocer, tanto aspectos personales de Lechedevirgen (su enfermedad autoinmune crónica, la cual explica su cuerpo débil), como circunstancias fortuitas, cuyas particularidades repercuten en la percepción de su propia masculinidad (que su tratamiento con corticoides produce más vello corporal en el artista; cosa que, irónicamente, lo hace más viril). El objetivo de todo esto es conseguir el efecto opuesto al de las representaciones de chacales abordadas anteriormente, o de infografías como las de *Soy Homosensual* y *SapiensBox*. Mientras estas optan por generalizar para lograr una caracterización sencilla y memorable, y así, reforzar el estereotipo del chacal, el proceder

de Lechedevirgen revela procesos interesantes de identificación, o desidentificación, de aceptación, negociación o rechazo de las representaciones disponibles. En última instancia permite observar lo que sucede cuando las personas construyen su identidad individual.

La segunda respuesta para recuperar la voz del chacal, proviene de la obra del cineasta Julián Hernández, en particular, del corto documental *Muchacho en la barra se masturba con rabia y osadía*, y es, posiblemente, la más sencilla y directa de todas: para escuchar al chacal, hay que cederle la palabra. Con esto último en mente, resulta muy interesante observar el desarrollo de esta figura a lo largo de la trayectoria de Hernández. En el corto de ficción *Bramadero*, los chacales son criaturas silentes, que se desplazan a gatas, y cuyo accionar está motivado por emociones simples, como el deseo, el miedo y la ira. Su caracterización, además, carece de contexto para poder saber más acerca de los dos personajes principales.

El edificio en obra gris donde transcurre la trama es perfectamente indeterminado, a pesar de que se ubique en las inmediaciones del Centro Histórico de la Ciudad de México. Se trata de un “no lugar”, el cual simboliza perfectamente al ámbito del cotorreo, pues el bramadero no es otra cosa que el sitio donde acuden los animales en celo. Lo único concreto de este corto, es el temor inmenso del protagonista, Hassen, a ser descubierto en pleno acto homoerótico, y, por lo tanto, que lo identifiquen públicamente como homosexual. Esto, como se explicó en la introducción, es justamente uno de los motores que impulsa la secrecía dentro del cotorreo. En el caso particular de *Bramadero*, guardar el secreto es tan importante que el protagonista decide matar a su amante, de modo que la información incriminatoria nunca tenga posibilidad de difundirse en la esfera pública.

En este sentido, resulta muy curioso que Cristhian Rodríguez, el actor quien interpretó a Hassen en *Bramadero*, sea también el protagonista de *Muchacho en la barra...* Mientras el personaje de ficción vive en la clandestinidad absoluta, Cristhian cuenta con lujo de detalle su travesía, desde su natal Sinaloa, hasta su cotidianidad actual en la ciudad de México. Habla de sus primeros encuentros sexo-afectivos, de su visión de las relaciones homosexuales en diferentes momentos de su vida, de su trayectoria profesional como bailarín, e, incluso, se le muestra ejerciendo trabajo sexual. El contraste entre las dos caracterizaciones es absoluto, de lo monótono a lo multifacético, y en un período de menos de 10 años entre ambos filmes. Desde luego, hay detalles que persisten, como la sexualización del cuerpo de Cristhian, quien

aparece sin playera, o directamente desnudo, durante la mayor parte de *Bramadero*, y cuyo cuerpo, vestido con ropa diminuta, se muestra a través de encuadres muy cerrados mientras él se ejercita en *Muchacho en la barra...* En ningún momento queda duda de que el actor y bailarín es un objeto de deseo, pero, gracias a que se le permitió contar a él mismo su situación, Cristhian también es un sujeto con capacidad de acción en muchos otros ámbitos.

Además del testimonio hablado, al protagonista del corto documental se le muestra visualmente de maneras diversas. Lo mismo se le observa atendiendo a un cliente, que bailando y divirtiéndose en una cantina; realizando un striptease en un bar gay a mitad de la noche, que ejecutando una coreografía de danza contemporánea en un foro al aire libre a mediodía; haciendo barras en un parque, que impartiendo una clase de baile en tacones, etcétera. La pluralidad de puntos de vista humaniza a Cristhian; lo saca del estereotipo, y lo convierte en individuo. Además, permite entender que, en su caso, el bailarín utiliza la máscara de chacal como estrategia de venta para sus servicios íntimos, pues él se identifica como un hombre gay, y no como un hombre de heterosexualidad resbaladiza. Asimismo, se entiende que el trabajo sexual es, para él, una herramienta de ascenso social. Después de todo, fue gracias a favores sexuales que Cristhian pudo asegurar vivienda en la ciudad de México, y, de este modo, logró realizarse profesionalmente, cuando se incorporó a la compañía La Cebra Danza Gay.

A propósito de esto, considero que el tema del trabajo sexual es muy relevante para hablar de la voz del chacal. Así lo demuestran los más de mil anuncios del sitio web *mileroticos*, los cuales utilizan la palabra “chacal” para ofertar servicios sexuales. Desde mi punto de vista, la popularidad en el uso del término, en este contexto particular, señala que los trabajadores sexuales conocen muy bien los gustos de su clientela potencial; esto es, saben que los varones homosexuales gustan de hombres con las características del chacal, y son capaces de encarnar esta fantasía a la perfección, a cambio de una remuneración económica. En este punto, cabe mencionar que, de todas las imágenes de chacales mostradas en esta investigación, las de los anuncios de *mileroticos* son las únicas que presentan, de manera acertada, cómo debe de verse un chacal “verdadero”.

Lo anterior demuestra cierto grado de apropiación del concepto entre estos trabajadores sexuales, y señala una inversión de roles, donde ya no son los homosexuales quienes salen a la búsqueda de chacales para conquistar, sino que los chacales mismos se

ofrecen para el consumo de los hombres gay. Quizá hasta aquí llegue la extensión del discurso del chacal articulado por él mismo: su uso como moneda de cambio, muy valiosa, durante el comercio sexual, sea este remunerado monetariamente o no (cabe mencionar que también abundan chacales autodenominados en aplicaciones de ligue homosexual; como no puede ser de otra manera, pues se trata de la versión digital del cotorreo).

El tiempo lo dirá, pero, por lo pronto, aquí van las conclusiones condensadas en cinco líneas: El chacal no es una identidad; es imposible identificarse al cien por ciento con una categoría atada de manos, confinada a un ámbito específico, y sin ninguna posibilidad de crecer o de moverse. Hace falta conocer el monólogo interior, dejar hablar al chacal, sin ponerlo en su lugar, sin corregirle la plana ni ponerle palabras en la boca, y si quiere decir algo en primer lugar, desde luego.

ILUSTRACIONES

INTRODUCCIÓN... (ILUSTRACIONES 1-6).



Ilustración 1. "El chacal", Félix D'eon (2018).



Ilustración 2. Lotería D'eon, Félix D'eon (2018).

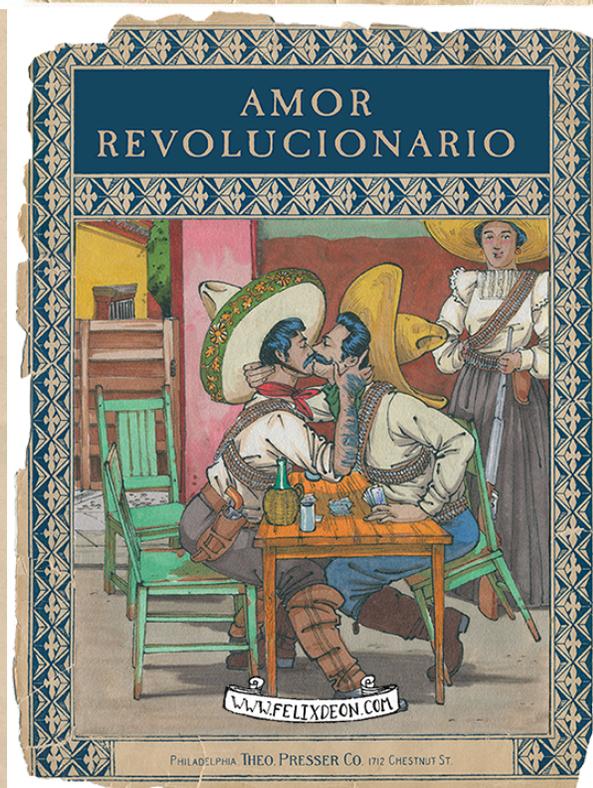
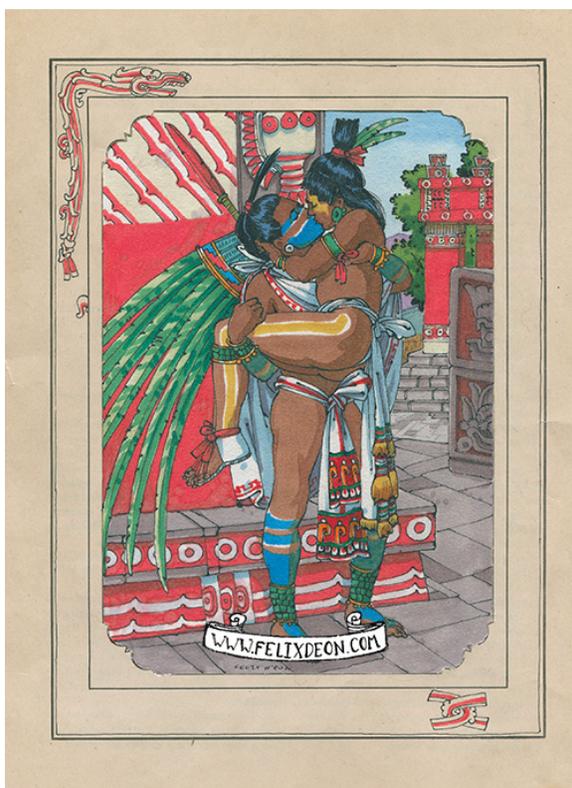
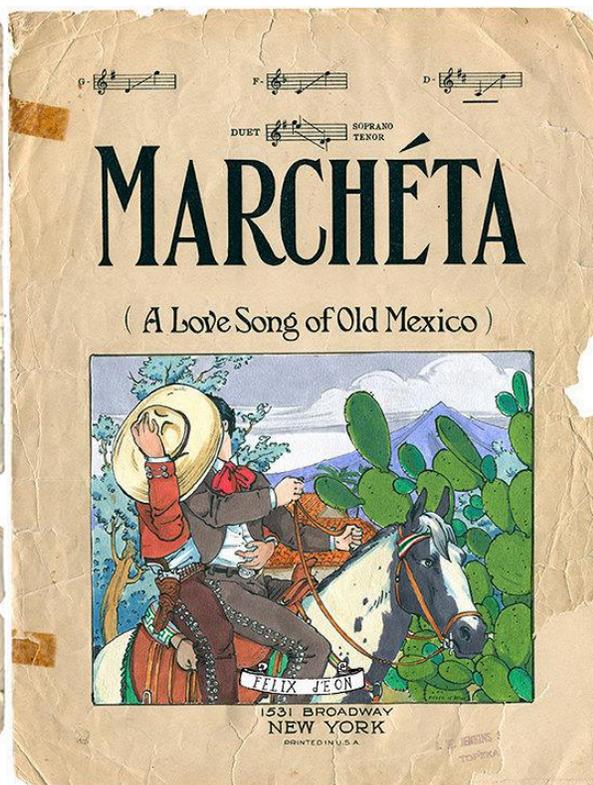
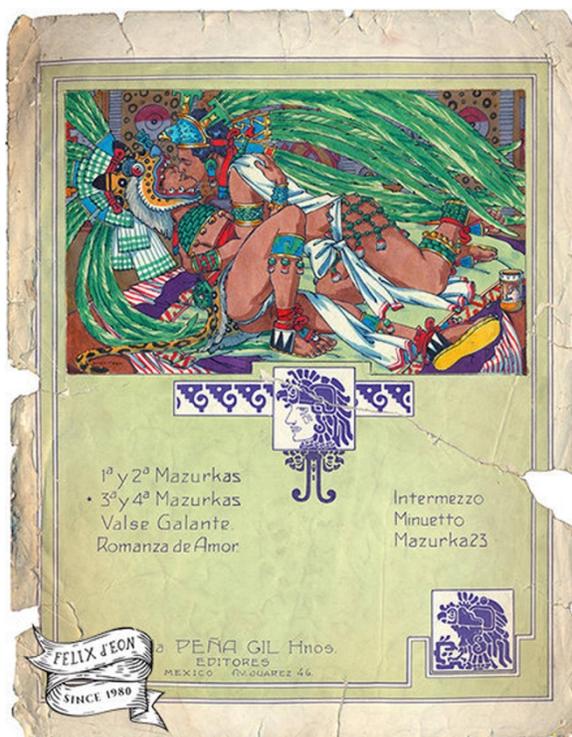


Ilustración 3. De derecha a izquierda, y de arriba abajo: *Moctezuma y el Guerrero* (2015), *Marchéta* (2015), *Los principes mexicas* (2020), y *Amor revolucionario* (2018), Félix D'eon.



Hasta el 16 de febrero 2020

Martes a domingo
Horario: 10 a 18h

EMILIANO
ZAPATA DESPUÉS DE ZAPATA

MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

#ZapataDespuésDeZapata @mbellasartes Museo del Palacio de Bellas Artes

Fabián Cháirez (n. 1987), La Revolución, 2014
Óleo sobre tela 40.5 x 30 cm, Colección Fabián Cháirez

INBAL



Ilustración 4. Cartel promocional de la exposición “Emiliano. Zapata después de Zapata”, donde se muestra la pintura *La Revolución* (2014), de Fabián Cháirez.



Ilustración 5. *Luchador santo* (2017), de Fabián Cháirez.



Ilustración 6. *San Judas Chaka* (2016), de Valerio Gámez.

CAPÍTULO I. TAXONOMÍA DEL MACHO... (ILUSTRACIONES 7-15).



Ilustración 7. "The Queen and Trade Years", *Tom of Finland: The Art of Pleasure* (2002).



Ilustración 8. *Retrato de Salvador Novo [El taxi]*, Manuel Rodríguez Lozano (1924).



Ilustración 9. *Los paranoicos, los espiritufláuticos, los megalómanos*, Antonio Ruiz “El Corcito” (ca. 1941).



lenguas en erección

MEXICO

Juan Carlos Bautista

Las cantinas de las zonas industriales y de los barrios marginados se llenan cada noche de la más diversa clientela, que incluye, sin muchos traumas, a los homosexuales. Muy lejos de los ghettos (por voluntad o por capacidad de consumo) estas locas pobres no buscan sitios para estar con sus similares sino con sus iguales. Recuerdo la sonrisa burlona de Ambar, un joto que triunfaba en los antros de El Molinito, barrio fregado entre los fregados al noreste de la ciudad, cuando le propuse ir a un bar gay: "¿Para ir a ver puras locas? Gracias, querida, pero yo prefiero a los h-o-m-b-r-e-s". Y ya se sabe: estos hombres son mayates, están casados, o tienen su noviecita santa que presta o presta a medias, pero ya en la cantina o el los tibiris ven a los jotos con apenas disimulado deseo de cábula, les invitan o se dejan

PAIS DE MAYATES

hombre aquél que incluso "chinga" a otros hombres?

Los mayates son el niño mimado y cabronzuelo del sainete sexual mexicano. Son el colmo del pito suelto. Habría que condenarlos si no fuera porque mayates podemos ser todos y porque además, los mayates más desenfadados suelen ser siempre simpatiquísimos: siempre actuando y riéndose como si se acabaran de zurrar en el pastel de la quinceañera.

Con los sustos del sida salió a flote un escándalo leve: la amplísima bisexualidad de los machotes mexicanos. Ya corría mucho el asunto de chiste en chiste pero, ponerlo así, en cifras, qué descaró. En medio de la oscuridad al charro se la dejaron ir sin saliva: órale, qué pasó, soy

la sociedad mexicana es menos homófoba de lo que muchos dicen. Sobre todo en las ciudades, existe un sanísimo no meterse con la vida privada y un bendecible respeto por los actos sexuales que a cada quien se le ocurran en la intimidad; pero también en los pueblos pequeños de muchísimas regiones del país: en Veracruz, en la tierra caliente -que en el nombre lleva la fama-, en Oaxaca, etcétera. El homosexual de las zonas marginadas frecuentemente se halla integrado a su comunidad. Por supuesto que todavía es un escándalo social, pero es un escándalo que pasa pronto. "Puto" es aún el peor insulto entre nosotros (después de una mentada de madre, claro) y el machismo orienta las grandes mitologías

seamos nuestros propios policías. Pero pienso que la mayoría (aunque sólo sea porque la mayoría de este país somos pobres) preferimos los lugares donde todos nos podemos revolver: travestis, jotos, putas, mayates: soldados en día franco (y noche franquísima), obreros, albañiles, gañanes, padres de familia que se escapan a la monotonía y gays decentes que descienden al inframundo. Los cientos de cantinas de Neza, en el centro de Tlalnepantla, una discoteca como el *Dandy's*, o lo que para muchos se un sueño cumplido: el *Spartacus*, donde se atiborran los muchachos bellísimos dispuestos a todo, aunque sea por unas horas.

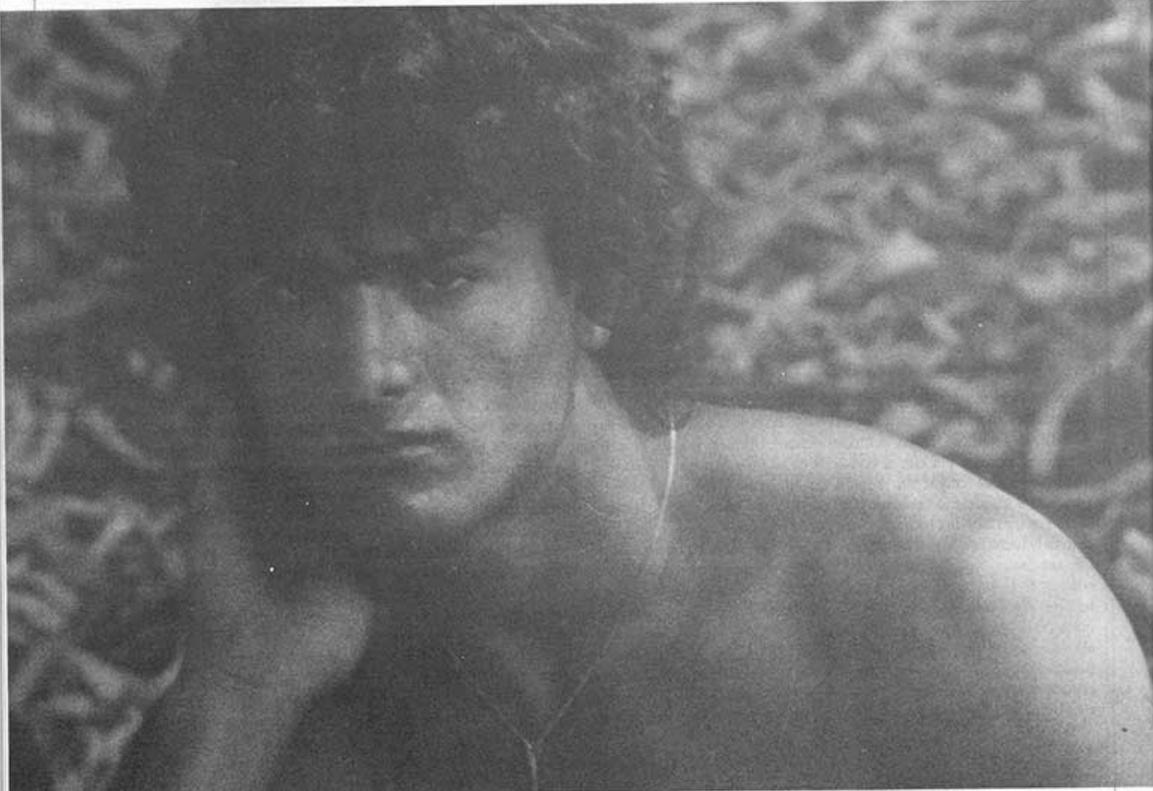
¿Es pura hipocresía esta doble moral

Ilustración 10. "México: País de mayates", Juan Carlos Bautista (1990).

indagaciones

Chacales

Príncipes de la fauna urbana



Rodolfo N. Morales S.

Dentro de la fauna del ambiente homosexual mexicano destacan principalmente los mayates, los chichifos y los chacales. Consciente de los cambios sociales y culturales en los diferentes grupos de nuestra comunidad, **DELOTROLADO**, la revista gay de México y América Latina ha solicitado una investigación exhaustiva de los chacales en el Distrito Federal, a fin de que los lectores tengan una visión más profunda y actual de los mismos.

El análisis está circunscrito a 50 individuos, clientes de diferentes cantinas, cervecerías y bares de la zona centro de la ciudad de México. Ha sido una investigación participante donde el autor ha convivido, con-bebido y compartido experiencias con estos 50 hombres en el lapso de año y medio. Los párrafos que a continuación les brindamos forman parte del reporte de investigación.

Ilustración 11. Portada de “Chacales: Príncipes de la fauna urbana”, Rodolfo N. Morales S. (1990).

ciones

indaga

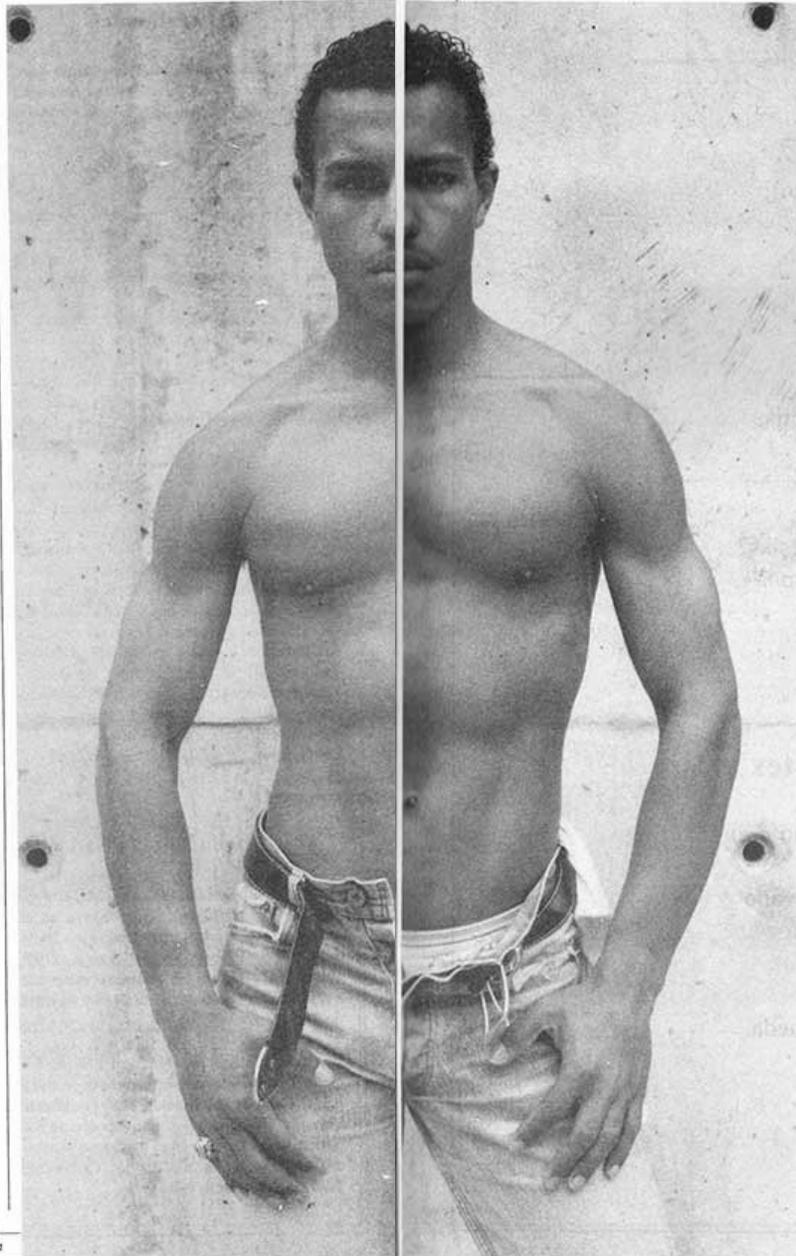
la por los chacales es
mpo, significando esto
icio sexual, prácticas y
) homosexual. De esto
icetas:

iduo se caracteriza por
vo en cuanto a la pene-
e se refiere al guagüis.
mite que le toquen la
menos que le acaricien
iente una máquina de
tinas ni cervecerías y
ay. Los grupos de edad
ntran en esta fase. Su
limita a "¿me la ma-

iguen siendo activos en
vos en el guagüis, se
de tomar el pene del
ga a haber algunos besos
ie en la fase inicial, no
homosexual, ni están
; en esta fase no existe
de pareja y al decir de
a acostarse con hombres
erpo y exige. En cuanto
: a la pareja sexual su
lación destacan dos: la
r: "¿lo hacemos?" o la
esta fase los hombre se
tencia a cantinas, o como
, cervecerías, frecuenta-

: se caracteriza por una
ión sexual, conservando
le las primeras fases, con
a masturbación mutua,
y caricias y, sobre todo,
, sobresaliendo en estos
eso negro y el chupeteo
pañero sexual. Al princi-
ce el concepto de pareja
:xuales; más tarde existe
reja gay, aunque en este
manece en casa a seme-
terosexuales, conservan-
de escoger al compañero
lesec.

ervecerías y muy de vez
escapada a bares y discos
tes a los heterosexuales,
s y gozan con ellos, pero
d de decirle al mundo que



son homosexuales y
amigas y comadres o
Debemos aclarar que
función de la edad, sin
experiencia sexual con
ser en la niñez o en la
que todas las relacion-
das por los chacales ti-
gozo del cuerpo masc-
dos por ningún tipo de
caso de los mayates
respuesta sexual del o

Al hacer referencia al
investigación pone al
tes hecho: el 6% tiene
el promedio; 86% la ti-
decir, entre 14 y 17 cm
la tiene más grande q
Debemos subrayar que
término medio) prese-
centeramente anorma-
brepasar con creces la

En cuanto al tamaño
fuerte tendencia al ta-
nos atrevemos a hace
no disponer de may-
tamaño promedio de l
ración del tamaño peq
personal con base en l

Concl

A partir del tier
los 50 hombre
mos deducir q
imagen caracterizada
na, tanto en comportat
de vestir. No tiene nec
y discos gay debido
cervecerías y cantinas,
alcohólico o que ten
motivación para asis
socialización es que :
90% por hombres con
to, es decir, se dejan le
cantina; a diferencia d
por mujeres, donde e
marcada tendencia a s
problemas.

El término chacal no j
tación negativa, sino te
un individuo le digan
es un chacal, significa
en cuanto a apariencia

Ilustración 12. Fotografía entre páginas de "Chacales: Principes de la fauna urbana", Rodolfo N. Morales S. (1990).

LA MADRIGUERA
((Radio))
Jueves
22:00 hrs
www.enlamadriguera.com

HOMBRE CON SABOR A TIERRA MOJADA

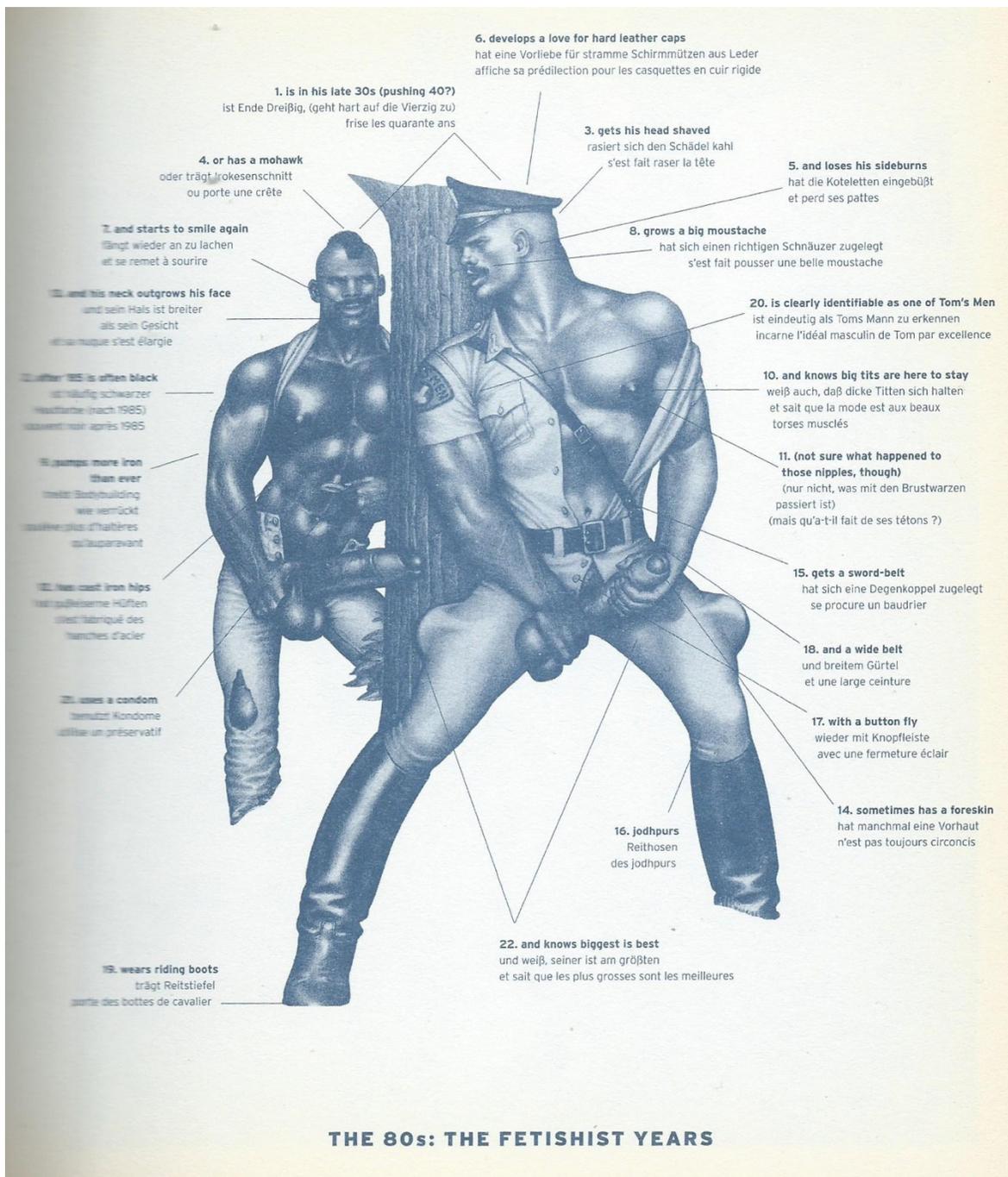
LA MADRIGUERA

Domingo 13 Junio-2010

12:30 hrs Película "Quinceañera"	14:30 hrs Inicio Mesa redonda "Hombre con sabor a tierra mojada; El Chacal"
14:00 hrs Mesa Debate de la Película	16:00 hrs Película "Amor Chacal"
15:30 hrs Pronunciamento Final: Imaginario y Realidad, lucha, deseo y discriminación.	17:00 hrs Mesa debate de la Película

Galería José María Velasco
Instituto Nacional de Bellas Artes
Peralvillo 55, Colonia Morelos, C. P. 06200 México, D.F.
Referencia: Cerca de la estación del Metro Lagunilla y a dos cuadras de Av. Reforma Norte.

Ilustración 13. Carteles promocionales de La Madriguera (2010).
Arriba: "La Madriguera Radio". Abajo: "Hombre con sabor a tierra mojada".



THE 80s: THE FETISHIST YEARS

Ilustración 14. "The 80s: The Fetishist Years", *Tom of Finland: The Art of Pleasure* (2002).

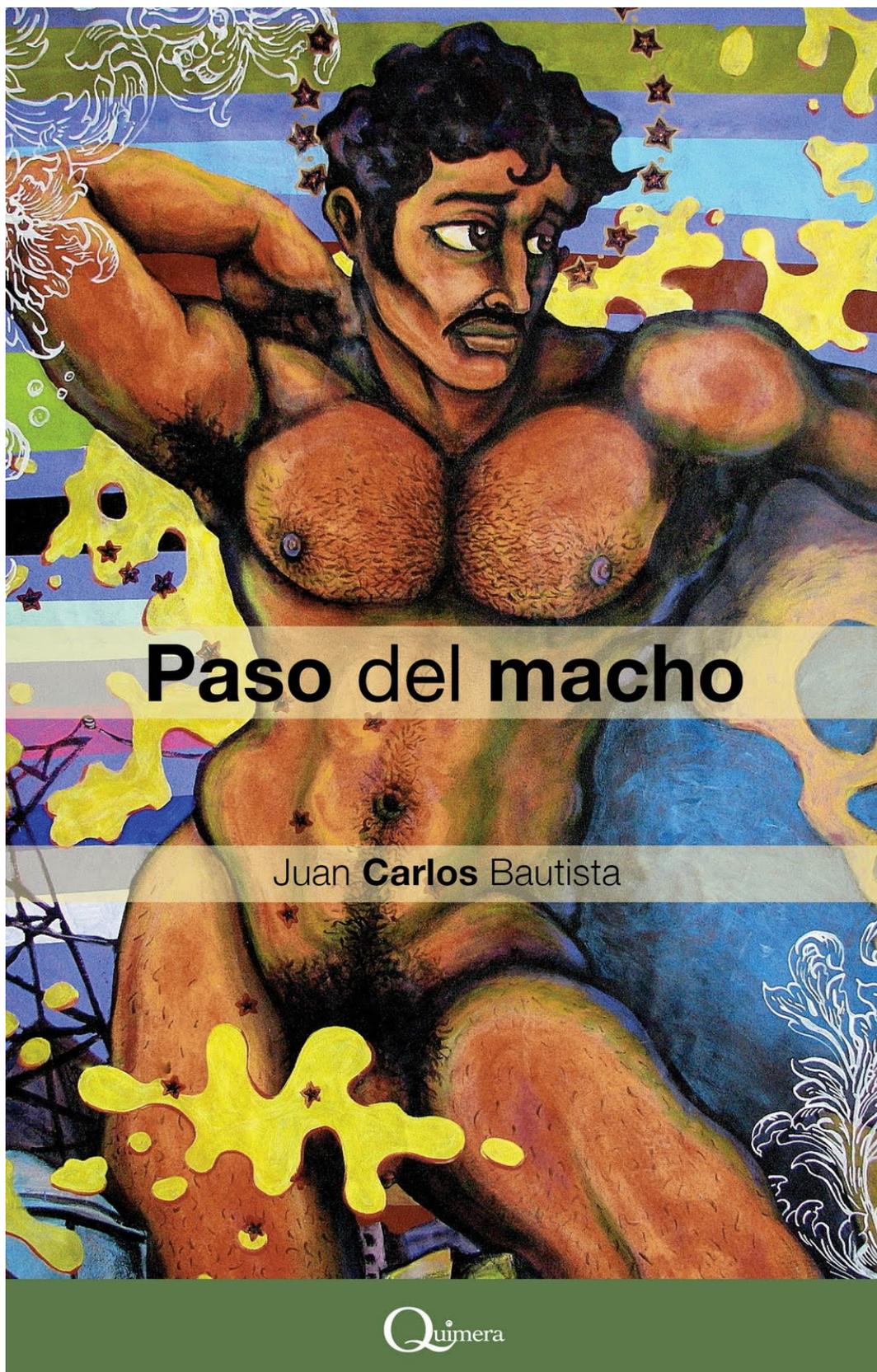


Ilustración 15. Portada de la novela *Paso del macho*, Alfredo Matus (2011).

CAPÍTULO II. JAROCHO COGE CHILANGO... (ILUSTRACIONES 16-24).



Ilustración 16. Arriba: Epígrafe de Bernal Díaz del Castillo y definición de la palabra "mayate".
 Abajo: La Negra Graciana interpreta "El pato". Inicio y final de *Amor chacal*, Juan Carlos Bautista (2000).



Ilustración 17. Los chilangos llegan a Veracruz.
Secuencia inicial de *Amor chagal*, Juan Carlos Bautista (2000).



Ilustración 18. Los mayates (de arriba abajo, y de izquierda a derecha): Pancho, Jaime Rodolfo, Miguel, Ulises, René y “el chacal que vino del mar”. *Amor chagal*, Juan Carlos Bautista (2000).



Ilustración 19. Los informantes (de arriba abajo, y de izquierda a derecha): zapatero, sonero alvaradeño, trabajador de balneario, bolero, amigo de mayate y muchacho en la calle de noche.
Amor chacal, Juan Carlos Bautista (2000).



Ilustración 20. Derecha: choto en el bar. Izquierda: choto travesti.
Amor chacal, Juan Carlos Bautista (2000).



Ilustración 21. La colección de amantes del choto travesti. *Amor chacal*, Juan Carlos Bautista (2000).



Ilustración 22. Los “antojitos” alvaradeños. *Amor chacal*, Juan Carlos Bautista (2000).



Ilustración 23. Ulises penetra a uno de los chilangos. La serie de fotogramas muestra el fundido del péndulo al encuentro sexual, y de allí al “recuerdo de Veracruz”. *Amor chacal*, Juan Carlos Bautista (2000).



Ilustración 24. Un muchacho apunta su pistola al camarógrafo. *Amor chacal*, Juan Carlos Bautista (2000).

CAPÍTULO III. PELIGRO, ZONA DE OBRAS... (ILUSTRACIONES 25-39).

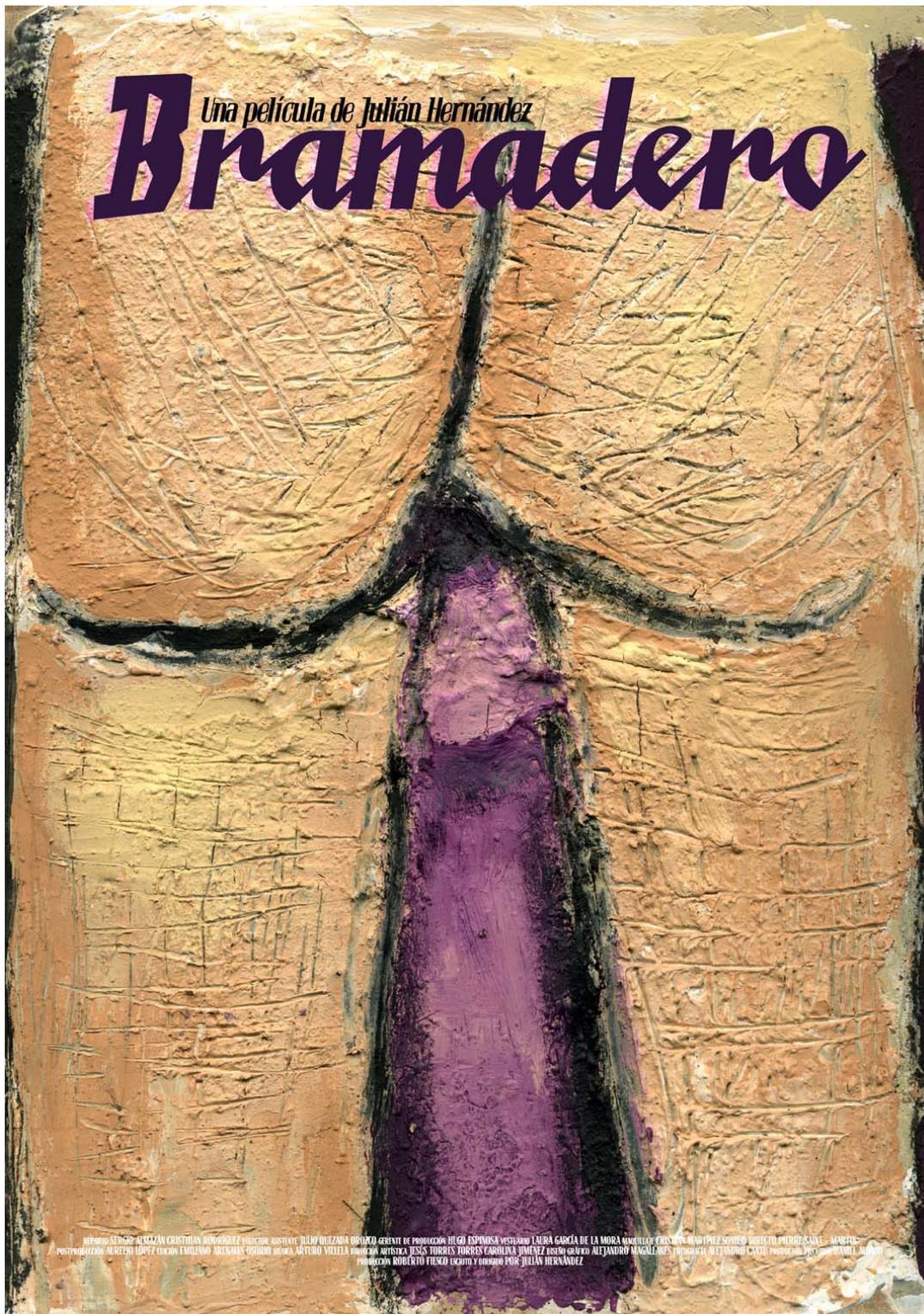


Ilustración 25. Cartel publicitario de *Bramadero*. Alejandro Magallanes (2007).



Ilustración 26. Grafiti homoerótico en las paredes del edificio. Fotografías de producción de *Bramadero*.



Ilustración 27. El cine Teresa visto desde el edificio en construcción. Fotograma de *Bramadero*.



Ilustración 28. Las pieles portentosas y doradas de Jonás (izquierda) y Hassen (derecha).
Arriba: Fotograma de *Bramadero*. Abajo: Fotografía de producción del filme.



Ilustración 29. Hassen y Jonás a gatas. Fotogramas de *Bramadero*.



Ilustración 30. La escena final del corto. Fotogramas de *Bramadero*.



Ilustración 31. Arriba: Taquilla del cine Tacuba con publicidad de *Bramadero*.
Abajo: *Bramadero* proyectado en una de las salas del mismo cine.
Fotogramas de *Rabioso sol*, *rabioso cielo*.



Ilustración 32. Rasgos físicos, psicológicos y sociales del personaje de Tari.
Fotogramas de *Rabioso sol, rabioso cielo*.



Ilustración 34. Tari queda atrapado entre un grupo de hombres que lo acarician.
Fotograma de *Rabioso sol, rabioso cielo*.



Ilustración 34. Tari es violado en un terreno baldío. Fotograma de *Rabioso sol, rabioso cielo*.



Ilustración 35. Cristhian durmiendo en su cama vs. Cristhian hablando con un posible cliente.
Fotogramas de *Muchacho en la barra se masturba con rabia y osadía*.



Ilustración 36. Baños públicos vs. cantina *gay friendly*.
Fotogramas de *Muchacho en la barra se masturba con rabia y osadía*.



Ilustración 37. Cristhian en el gimnasio de barrio vs. bailando en La Pirámide.
Fotogramas de *Muchacho en la barra se masturba con rabia y osadía*.

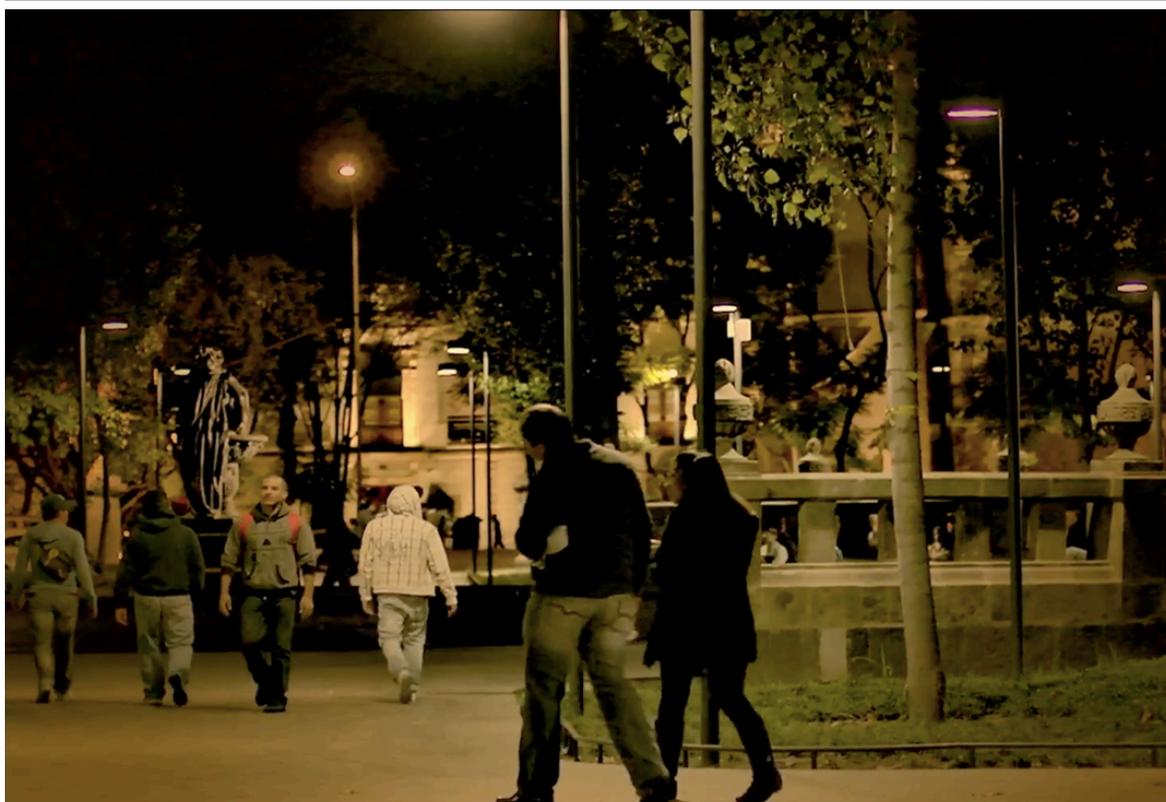


Ilustración 38. Cristhian camina por la Alameda de noche.
Fotogramas de *Muchacho en la barra se masturba con rabia y osadía*.



Ilustración 39. Cristhian se ejercita en la barra.
Fotogramas de *Muchacho en la barra se masturba con rabia y osadía*.

CAPÍTULO IV. CORTES DE CARNE... (ILUSTRACIONES 40-49).

PORNOCHAKALISMO

Anatomía del cuerpo no deseable y enfermo de un No-Pornstar Latino tras el tratamiento de afección renal



FOTOGRAFÍA **Herani Enríquez Hache** / MODELO Y CONCEPTO **Lechedevirgen Trimegisto**
 Referencia y reinterpretación de "Anatomy of a Pin-Up Photo" de Annie Sprinkle

Ilustración 40. *Pornochakalismo*, Lechedevirgen Trimegisto (2014).



Ilustración 41. *Inferno Varieté*, Lechedevirgen Trimegisto en colaboración con Abraham Tornero, Ese Chamuko y David Barba, entre otros (2014-2015).



Ilustración 42. Carteles promocionales de La Madriguera (2010).



Ilustración 43. *Anatomy of a Pin-Up Photo*, Annie Sprinkle (1991).

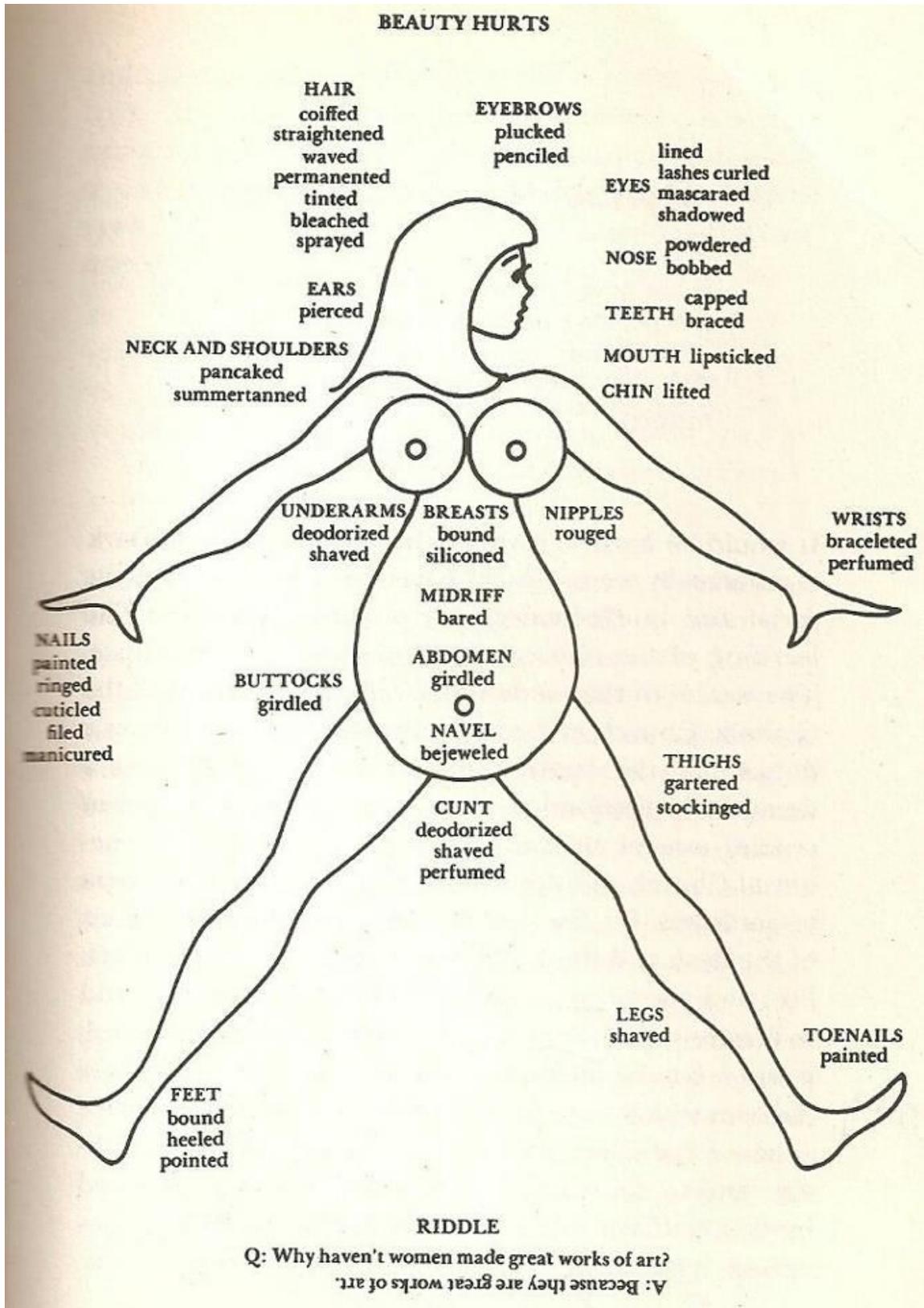


Ilustración 44. *Beauty Hurts*, Andrea Dworkin (1974).



Ilustración 45. *Pornochakalismo*, Lechedevirgen Trimegisto (2014).



Ilustración 46. Fotografías de diferentes escorts gay, que se anuncian con el nombre de chacaales. Mileroticos.com (2020).



Ilustración 47. "Anatomía del chacal", Soy Homosensual (2014).

5

SON LA PURA SABROSURA ENCARNADA EN UN CUERPECITO CHAMBEADOR.

Chacal

SUBCATEGORÍAS: Desde albañiles hasta militares, pero el chacal por excelencia es "Sanjudero".

DESCRIPCIÓN

- PARA LA MAYOR PARTE DE LA GENTE EN NUESTRO PAÍS ES UN TÉRMINO DESPECTIVO Y CLASISTA, PERO PARA MUCHOS OTROS ES MOTIVO DE ORGULLO.
- SEGÚN MONSIVÁIS EN *QUE SE ABRA ESA PUERTA, CRÓNICA Y ENSAYOS SOBRE LA DIVERSIDAD SEXUAL –UNO DE SUS ÚLTIMOS TRABAJOS ANTES DE MORIR –*, SON "LA SENSUALIDAD PROLETARIA".

PREOCUPACIÓN

No todos los gays son chacales, ni todos los chacales son gays, pero todos buscan la dignificación de su identidad.

Ilustración 48. "Chacal", SapiensBox (2017).

005

SoyRitchie presenta:
SALÍ CON UN CHACAL
Creado por Javier Larios



© Ritchie, todos los derechos reservados Eduardo Javier Larios

Ilustración 49. "Salí con un chacal", Javier Larios, *Soy Homosensual* (2014).

FUENTES CITADAS

- “Amor Chacal ... a 10 años”. *Cineteca Nacional*, consultado el 28 de septiembre de 2018. <https://www.cinetecanacional.net/php/ftPelHist.php?clv=8407>
- “‘Chakas’: ámalos, ódialos o comprendelos”. *Chilango*, 28 de agosto de 2013, <https://www.chilango.com/ciudad/chakas-amalos-odialos-o-comprendelos/>
- “Devoción y culto a San Judas Tadeo en la Ciudad de México”. *INAHTV*, 28 de octubre, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=9YMKUIU59C8>
- “El río San Juan de Dios: sepultado bajo una Calzada que dividió a Guadalajara”. *Vagabunda MX*. 28 de enero de 2020. <https://www.vagabunda.mx/el-rio-san-juan-de-dios-sepultado-bajo-una-calzada-que-dividio-a-guadalajara/>
- “Íconos Invertidos: arte ‘religioso’ en Tepito”. *Chilango*, 1 de agosto de 2016. <https://www.chilango.com/general/iconos-invertidos-arte-religioso-en-tepito/>
- “La presunta bisexualidad de Zapata: ¿dónde nació el rumor?”. *Reporte Índigo*, 24 de diciembre de 2019. <https://www.reporteindigo.com/piensa/la-presunta-bisexualidad-de-zapata-donde-nacio-el-rumor/>
- “‘Vivimos en una sociedad muy morbosa’, dice José Rivera Moya, fundador de la compañía La Cebra Danza Gay”. *Sin Embargo*, 28 de junio de 2014, <https://www.sinembargo.mx/28-06-2014/1039538>
- ABBOT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- AGUILAR, Enrique. *Elías Nandino: Una vida no/velada*. México: Grijalbo, 1986.
- AYALA BLANCO, Jorge. *La grandeza del cine mexicano*. México: Oceáno, 2004.
- BALBUENA BELLO, Raúl. “De chacales y refinados: Gay y chacal ¿Dos modelos de oposición?”. En *Violencia: ¿el juego del hombre? Memorias del II Coloquio Internacional de Estudios sobre Varones y Masculinidades*. Coordinado por Juan Carlos Ramírez Rodríguez y María Reyna Hernández Rocha, 734-744. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2006.
- BALTAZAR, Elia. “En el tradicional Tepito, el box es historia: los jóvenes del barrio prefieren las drogas, el narco”. *Sin embargo*, 12 de febrero de 2018. <https://www.sinembargo.mx/12-02-2018/3384348>

- BARRET, Grant. "Down A Chimney Up". *A Way With Words*, 23 de enero, 2010. Audio, 51:42. <https://www.waywordradio.org/down-a-chimney-up/>
- BARRIENDOS, Joaquín. "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico". *Nómadas*, 35(2011): 13-29.
- BAUTISTA, Juan Carlos. *Paso del macho*. México: Quimera, 2011.
- _____. *Amor chacal*. México: Pilli & Milli, 2000.
- _____. "México: País de mayates". *Del Otro Lado*, nos. 2-3 (1990): 62-63.
- BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- BOEHMER, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- BRETTELL, Caroline B. "Introduction: Travel Literature, Ethnography, and Ethnohistory". *Ethnohistory*, 33, no. 2 (1986): 127-138.
- BURIMA, Maija. "Orientalism, otherness, and the Soviet empire: travelogues by Latvian writers of the Soviet period". *Journal of Baltic Studies*, 47, no. 1 (2016): 65-75.
- BUSZEK, Maria Elena. *Pin-Up Grrrls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*. Durham, NC: Duke University Press, 2006. Kindle.
- CABALLERO, Jorge. "Intervenir *Rabioso sol, rabioso cielo* fue como amputarme un brazo". *La Jornada*, 15 de octubre de 2009. <https://www.jornada.com.mx/2009/10/15/espectaculos/a07n1esp>
- CARRIER, Joseph. *Intimacy and Homosexuality among Mexican Men*. Nueva York, NY: Columbia University Press, 2001.
- CASTELLANOS, Laura. "Lo que Jalisco puede explicarnos sobre el racismo en México". *The Washington Post*. 9 de agosto de 2020. <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2020/08/09/jalisco-racismo-mexico-indigenas/>
- CASTILLO RAMÍREZ, María Gracia. "Analco: un barrio en la historia". *Alteridades*, 8, no. 15 (1998): 25-33.
- CERVANTES, Alberto. "Compañía de danza México de Colores". *Time Out México*, 10 de junio de 2016. <https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/gay-y-lesbico/compania-de-baile-mexico-de-colores>
- CÓRDOVA PLAZA, Rosío. "'Mayates,' 'chichifos' y 'chacales:' Trabajo sexual masculino en la ciudad de Xalapa, Veracruz". En *Caminos inciertos de las masculinidades*.

- Compilado por Marinella Miano Borruso, 141-164. México: CONACULTA-INAH, 2003.
- CORNEJO ESPEJO, Juan. “Equívocos del lenguaje: homoerotismo en lugar de homosexualidad”. *ALPHA*, no. 29 (2009): 143-154.
- CORTÉS MARTÍNEZ, Blanca. “El Santo ¿desnudo? Reclaman a Fabián Cháirez por pintar hombre con la máscara del luchador”. *Radio Fórmula*, 12 de diciembre de 2019. <https://www.radioformula.com.mx/noticias/20191212/el-santo-gay-desnudo-con-mascara-foto-fabian-chairez-instagram/>
- DA CUNHA ROCHA, Carolina. “Bendito tú eres entre todos los bandidos: el culto transfronterizo a Jesús Malverde (siglos XIX-XXI)”. *FRONTERA NORTE*, 31 (2019): 1-21.
- DEBROISE, Oliver. *Fuga mexicana: Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gil, 2005.
- Diccionario de tópicos literarios: Renacimiento y Barroco*. Bullas: Departamento de Lengua Castellana y Literatura. IES Los Cantos, 2013.
- DOMÍNGUEZ RUVALCABA, Héctor. *De la sensualidad a la violencia de género. La modernidad y la nación en las representaciones de la masculinidad en el México contemporáneo*, traducido por Rosina Conde. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013.
- DWORKIN, Andrea. *Woman Hating*. Nueva York, NY: Dutton, 1974.
- DYER, Richard. “Don’t Look Now: The Male Pin-Up”. En *The Sexual Subject: Screen Reader in Sexuality*, 265-276. Nueva York, NY: Routledge, 1992.
- ECHVERRÍA, Bolívar. “Imágenes de la ‘blanquitud’”. En *Sociedades icónicas: Historia, ideología y cultura en la imagen*. Coordinado por Diego Lizarazo. México: Siglo XXI, 2007. <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Imagenes de la blanquitud.pdf>
- EL HIJO DEL SANTO (@HijodelSanto). “Cada artista puede hacer lo que quiera con su obra pero...”. *Twitter*, 11 de diciembre de 2019. <https://twitter.com/ElHijodelSanto/status/1204954535292260359>
- ESPARZA LIBERAL, María José. *La cera en México: Arte e historia*. México: Fomento Cultural Banamex, 1994.

- FABIAN, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Subject*. Nueva York: Columbia University Press, 1983.
- FINCH, Casey. "Two of a Kind". *Artforum* 30, no. 6 (Febrero 1992): 91–94.
- FUSSELL, Paul. *Abroad: British Literary Traveling Between the Wars*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- GAUDREAU, André y François Jost. *El relato cinematográfico: Cine y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995.
- GAUNA RUIZ DE LEÓN, Carlos. "Un análisis de los datos estadísticos del turismo, caso de Puerto Vallarta, Jal". *Revista de investigación en turismo y desarrollo local*. 6, no. 15 (2013): 1-15.
- GAYTÁN ALCALÁ, Felipe, "Santa entre los malditos. Culto a la Santa Muerte en el México del siglo XXI". *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, 6, no. 1 (2008): 40-51.
- GLASER, Manuela. *Hybrid Documentary Formats: How Narrative Elements in Archaeological Television Documentaries Influence Processing, Experience, and Knowledge Acquisition*. Tesis de doctorado. Tubinga: Universidad de Tubinga, 2010.
- GONZÁLEZ DE ALBA, Luis. "Those Were the Days..". *Nexos*, 241 (1998): 141-145.
- GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ, María Teresa. "Amado Nervo y sus evocaciones de la «Raza de bronce»", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/amado-nervo-y-sus-evocaciones-de-la-raza-de-bronce/html/2fc5a082-01f3-4641-969a-1d47cead2496_2.html
- GONZÁLEZ FLORES, Laura. *La ciudad de México: Seis paseos fotográficos*. México: Fundación Televisa, 2008.
- GONZÁLEZ MARÍN, Daniel. "Topografías del deseo. Homoerotismo y espacio urbano en tres filmes latinoamericanos". En *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*. Coordinado por Rodrigo Parrini y Alejandro Brito, 279-314. México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, 2014.
- GRACIA, María Amalia y Jorge Enrique Horbath. "Exclusión y discriminación de indígenas en Guadalajara, México". *Perfiles Latinoamericanos*, 27, no. 53 (2019): 1-24.
- GRISALES RAMÍREZ, Natalia. "En Tepito todo se vende menos la dignidad. Espacio público e informalidad económica en el Barrio Bravo". *Alteridades*, 13, no. 26 (2003): 67-83.

- GUEVARA MEZA, Carlos. “La Galería José María Velasco. Espacio público de promoción cultural en Tepito”. *Piso 9. Investigación y archivo de artes visuales*, 10 de febrero de 2015. <https://piso9.net/la-galeria-jose-maria-velasco-espacio-publico-de-promocion-cultural-en-tepito/>
- GUTMANN, Matthew. *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- GUZMÁN, Sharení. “Prostitución. Trabajo que también ejercen los hombres”. *El Universal*, 21 de diciembre de 2016. <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/metropoli/cdmx/2016/12/21/prostitucion-trabajo-que-tambien-ejercen-hombres>
- GUZÓN, Olivia. “¿Sabes qué es ser “chaka”?”. *La Urbe*, 16 de agosto de 2018. <https://laurbe.mx/blog/post/sabes-que-es-ser-chaka>
- HALL, Stuart. “El espectáculo del ‘Otro’”. En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, 419-445. Popayán-Lima-Quito: Envió Editores-IEP- Instituto Pensar-Universidad Andina Simón Bolívar, 1997.
- HANISCH, Carol. *Lo personal es político*. Trad. Insu Jeka. Santiago de Chile: Feministas Lúcidas, 2016.
- HERNÁNDEZ, Juan Jacobo. “Locabulario”. *Nuestro Cuerpo. Información Homosexual*, nos. 2-3 (1980): 5-8.
- HERNÁNDEZ, Julián. *Muchacho en la barra se masturba con rabia y osadía*. México: IMCINE/Mil Nubes/Ruta 66, 2015.
- _____. *Rabioso sol, rabioso cielo*. México: IMCINE/CUEC/Mil Nubes, 2009.
- _____. *Bramadero*. México: CUEC/Mil Nubes, 2007.
- _____. *Bramadero: El blog oficial de BRAMADERO una película corta y erótica*, consultado el 31 de marzo de 2019. <http://bramadero.blogspot.com/>
- HOOVEN, F. Valentine. *Tom of Finland: His Life and Times*. Nueva York, NY: St. Martin’s Press, 1993.
- HUTCHEON, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. En *Para leer la parodia*, editado por Celina Manzoni, 25-45. Buenos Aires: UBA-FFyL, 2006.

- IBARRA, Javier. "Un domingo en el valle de los mamados". *Vice*, 31 de enero de 2015, https://www.vice.com/es_latam/article/vda3wy/un-domingo-en-el-valle-de-los-mamados
- JACOBI, Daniel. "Figures et figurabilité de la science dans des revues de vulgarisation". *Langages*, 75 (1984): 23-42.
- JARAMILLO, Víctor. "Breve relación del videoarte gay". En *México se escribe con J*, 167-176. Coordinado por Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán. México: Planeta, 2010.
- JUDKINS, David C. "Travel Literature of the Early Modern Period". *CEA Critic*, 64, no. 1 (2001): 47-58.
- KLAHR, Marco. "Placeres marciales". *Proceso*, no. 1499 (2005). <http://www.proceso.com.mx/195051/placeres-marciales>
- LAGUARDA, Rodrigo. "De lo rarito al ambiente: Aproximación a la construcción de la identidad gay en la Ciudad de México". *Clio*, 5, no. 34 (2005): 119-131.
- _____. "Gay en México: lucha de representaciones e identidad". *Alteridades*, 17, no. 33 (2007): 127-133.
- LAHTI, Martti. "Dressing Up in Power". *Journal of Homosexuality*, 35, vol. 3-4 (1998): 185-205.
- LARIOS, Javier. "Salí con un chacal". *Soy Homosensual*. 28 de noviembre de 2014. <https://soyhomosensual.com/ocio/ritchie5/>
- LAURENZA, Domenico. "Figino and the Lost Drawings of Leonardo's Comparative Anatomy". *The Burlington Magazine* 148, No. 1236 (2006): 173-179.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. "Para una revisión del concepto 'novela picaresca'". *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, 1 (1970): 27-45.
- LIZÁRRAGA, Alonso. "Se cierran 90 años de tradición, adiós al Gimnasio Gloria". *The Gladiadores*, 21 de julio de 2014. <https://www.thegladiadores.com/se-cierran-90-anos-de-tradicion-adios-al-gimnasio-gloria/>
- MARTÍN AGUADO, José Antonio y José Ignacio Armentia Vizuet. *Tecnología de la información escrita*. Madrid: Síntesis, 1995.
- MARTÍNEZ, José Luis. "El momento literario de los contemporáneos". *Letras libres*, no. 15 (2000): 60-62.

- MARTÍNEZ FERNANDO, Alberto. “‘Zapata Gay’: Ni Zapata ni gay”. *Nexos*, 14 de diciembre de 2019. <https://cultura.nexos.com.mx/zapata-gay-ni-zapata-ni-gay/>
- MASSÉ ZENDEJAS, Patricia. *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita: Fotografía de Cruces y Campa*. México: INAH, 1998.
- MEJÍA, J. L. “El chaka en México, ¿cómo llegamos a esto?, por El Brayan”. *Palabrerías*, 5 de febrero de 2018. <https://revpalabrerias.com/2018/02/11/el-chaka-en-mexico-como-llegamos-a-esto/>
- MÉNDEZ PÉREZ, Luis. “Presentan novela cargada de ‘chacalismo mágico’”. *La opinión de todos*, Junio 20, 2011. <http://laopniondetodos.blogspot.com/2011/06/presentan-novela-cargada-de-chacalismo.html>.
- MENDOZA, Antonio. “Más allá del neomexicanismo”. *Confabulario*, 12 de abril de 2014. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/mas-alla-del-neomexicanismo/>
- MERCER, Kobena. “Skin Head Sex Thing: Racial Difference and the Homoerotic Imaginary”. *New Formations*, 16 (1992): 1-24.
- MONSIVÁIS, Carlos. “De las variedades de la experiencia homoerótica”. *Debate Feminista*, 35 (2007): 163-92.
- _____. “La noche popular: paseos, riesgos, júbilos, necesidades orgánicas, tensiones, especies antiguas y recientes, descargas anímicas en forma de coreografías”. *Debate feminista*, 18, no. 9 (1998): 55-73.
- MONTALVO FUENTES, Guillermo. “El chacal es más que un objeto sexual, es una persona: historiador. Los chacales ocupan el vacío de género que la identidad gay ha dejado, comentó”. *Notiese*, Octubre 1, 2011. <http://derechoshumanos-diversummexico.blogspot.mx/2011/10/el-chacal.html>.
- MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondat. *El espíritu de las leyes*. Madrid: Preciados, 1906.
- MORALES S., Rodolfo N. “Chacales: Príncipes de la fauna urbana”. *Del Otro Lado*, no. 1 (1990): 58-61.
- MULVEY, Laura. “Placer visual y cine narrativo”. En *El arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, 365-378. Madrid: Akal, 2001.
- NAPOLI, Valentina. *The Post-Colonial Noble Savage: A Study of Witi Ihimaera’s Fiction*. Tesis de doctorado. Auckland: Universidad de Auckland, 2012.

- NAVARRETE, Federico. "Alfabeto racista mexicano (VI)". *Horizontal*. 29 de junio de 2016. <https://hr.adigital.mx/alfabeto-racista-mexicano-vi/>
- NDIAYE, Pap. "Personas de color: Historia, ideología y prácticas de colorismo". En *Identidades y fronteras ante el límite*, 43-72. Valencia: Institu Valencià d'Art Modern, 2020.
- NOVO, Salvador. *La estatua de sal*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- NÚÑEZ NORIEGA, Guillermo. "Reconociendo los placeres, desconstruyendo las identidades. Antropología, patriarcado y homoerotismos en México". *Desacatos*, no. 6 (2001): 15-34.
- _____. *Sexo entre varones: Poder y resistencia en el campo sexual*. Hermosillo: El Colegio de Sonora, 1994.
- PARRA, Manuel. "Crisol de Masculinidades. Una revisión visual de la masculinidad homosexual en la Ciudad de México". *MAGOTZI. Boletín Científico de Artes del IA*, 6, no. 11 (2018). <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n11/e3.html#refe1>
- PEDROZA, Estrella. "Reanudarán protestas por cuadro de 'Zapata gay'". *Aristegui Noticias*, 2 de enero de 2020. <https://aristeguinoicias.com/0201/mexico/reanudaran-protestas-por-cuadro-de-zapata-gay/>
- PÉREZ CAMPUZANO, Enrique y Clemencia Santos Cerquera. "Tendencias recientes de la migración interna en México". *Papeles de población*, 19, no. 76 (2013): 53-88.
- PÉREZ MANCILLA, Ulises. "Árido y rabioso". *Rabioso sol, rabioso cielo*, 20 de octubre de 2009. <http://rabiososolrabiosocielo.blogspot.com/2009/10/arido-y-rabioso-parte.html>
- _____. "Harto rabioso. Parte 2". *Rabioso sol, rabioso cielo*, 31 de julio de 2007. <http://rabiososolrabiosocielo.blogspot.com/2007/07/harto-rabioso-parte-2.html>
- _____. "Harto rabioso. Parte 3". *Rabioso sol, rabioso cielo*, 10 de agosto de 2007. <http://rabiososolrabiosocielo.blogspot.com/2007/08/harto-rabioso-parte-3.html>
- PÉREZ, Landybel. "El valle de los mamados". *UnoTV*, 14 de marzo de 2016. <https://www.unotv.com/noticias/portal/investigaciones-especiales/detalle/valle-los-mamados-328201/>
- PESCADOR PACHECO, Hugo. "Puerto Vallarta, el segundo destino turístico más importante de México". *Entorno turístico*, 28 de marzo de 2017.

<https://www.entornoturistico.com/puerto-vallarta-segundo-destino-turistico-mas-importante-mexico/>

PONCE, Patricia. "Sexualidades costeñas". *Desacatos*, no. 6 (2001): 111-136.

PRIEUR, Annick. *La casa de la Mema. Travestis, locas y machos*. Traducido por Julia Constantino e Irene Artigas. México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, 2008.

RAMAKERS, Micha. *Tom of Finland: The Art of Pleasure*. Editado por Burkhard Riemschneider. Colonia: Taschen, 2002.

REHN, Alf y David Sköld. "BLING-BLING. The Economic Discourses of Hip-Hop". *The Pink Machine Papers*, 11, no. 2 (2003): 1-33.
https://www.researchgate.net/publication/5093377_Bling-Bring_The_economic_discourses_of_hip-hop

RIVERA, Niza. "El Hijo del Santo" vs. el pintor Cháirez". *Proceso*, 14 de diciembre de 2019.
<https://www.proceso.com.mx/cultura/2019/12/14/el-hijo-del-santo-vs-el-pintor-chairez-235872.html>

RODRÍGUEZ LUIS, Julio. "El enfoque comparativo de la literatura picaresca". *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 2 (1993): 853-858.

RODRÍGUEZ, Antoine. "Reflexiones acerca del porno gay mexicano: *La putiza y la verganza* como textos culturales". En *Identidad imaginaria: sexo, género y deseo*, coordinado por Estela Serret, 225-253. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2015.

_____. "El miedo a lo femenino: Estereotipos acerca del homosexual en los discursos institucionales mexicanos, finales del siglo XIX, principios del XX". *Amerika*, no. 4 (2011). <http://journals.openedition.org/amerika/1946>.

RODRÍGUEZ, Joaquín. "Notas para un diario de rodaje. (6)". *Rabioso sol, rabioso cielo*, 22 de junio de 2007. <http://rabiososolrabiosocielo.blogspot.com/2007/06/notas-para-un-diario-de-rodaje-6.html>

ROMERO, Edgar A. "México de Colores". *NotimexTV*, "17 de abril de 2017".
<https://www.youtube.com/watch?v=KE3gIxqXoPU>

- SALAS, María Negrete. “La migración a la ciudad de México: un proceso multifacético”. *Estudios demográficos y urbanos*, 5, no. 3 (1990): 641-654.
- SÁNCHEZ ORTEGA, Juan Jesús. “La modalidad paratextual. Teorías y aplicaciones narratológicas en la confección del Libro de Bolsillo”. *Revista de Filología*, 32 (2014): 245-264.
- SÁNCHEZ PÉREZ, Jimmy Alfonso. “‘Pigmentocracia’ y medios de comunicación en el México actual: la importancia de las representaciones socio-raciales y de clase en la televisión mexicana”. En *Actas del Congreso Internacional “América Latina: La autonomía de una región”*, 1498-1506. Madrid: Trama, 2012.
- SAPIENSBX. “Chacal”. *SapiensBox*. 20 de junio de 2017. <https://www.sapiensbox.com/tribus-gays-y-lesbianas/>
- SCHERE, María Jimena. “La dimensión argumentativa de los tópicos literarios: El caso de los personajes-tipo en la comedia de Aristófanes”. *Alpha (Osorno)*, 45 (2017): 59-75.
- SCHUESSLER, Michael. “Vestidas, locas, mayates y machos: Historia y homosexualidad en el cine”. En *México se escribe con J: Una historia de la cultura gay*, 150-166. México: Planeta, 2010.
- SMITH, Julian. “The Caress of the Camera in the Cinema of Julián Hernández”. *Film Quarterly*, 68, no. 3 (2015): 81-86.
- SOLANO, Ari. *La Cebra, Danza Gay*. México: Virtual Films, Graphics & Display, 2003. <https://www.youtube.com/watch?v=M-q9xCCGMhQ>
- SOLÍS, Juan. “Plátame una obra. Manuel R. Lozano. ‘Retrato de Salvador Novo’, 1924”. Canal de Youtube del Museo Nacional de Arte. Publicado el 7 de octubre de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=njN73EXmv0A>.
- SOY HOMOSENSUAL (@SoyHomosensual). “Anatomía del chacal”. *Twitter*. 22 de julio de 2014. <https://twitter.com/soyhomosensual/status/491624976382828545>
- SPRINKLE, Annie. *Anatomy of a Pin-Up Photo*. Accedido el 20 de agosto de 2018. <http://anniesprinkle.org/projects/archived-projects/anatomy-of-a-pin-up/>
- TOMASINI, Carlos “Frontón México: atrapado en el escándalo y el lujo”. *Alto Nivel*, 17 de marzo de 2017, <https://www.altonivel.com.mx/actualidad/mexico/este-le-espera-al-nuevo-fronton-mexico/>

- TRIMEGISTO, Felipe Osornio Lechedevirgen. "Inferno Varieté". Accesado el 15 de agosto de 2018. <http://www.lechedevirgen.com/inferno/>.
- _____. "Pornochakalismo". En *Pornologías*, coordinado por Fabián Giménez Gatto y Alejandra Díaz Zepeda, 59-78. México: La Cifra, 2017.
- _____. "Pornochakalismo". Entrevista por Virginio Urbina. *Altersexual*, episodio 17, IMER, Mayo 5, 2014. Audio, 31:15. <https://archive.org/download/podcastaltersexual17/01%20Altersexual%2017.mp3>
- _____. "Pornochakalismo". *Tumblr*. 10 de abril de 2014. <http://pornochakalismo.tumblr.com/>
- VALERO SANCHO, José Luis. *La infografía en la prensa diaria española. Criterios para una definición y evaluación*. Tesis de doctorado. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1999.
- VARGAS CERVANTES, Susana. "México: la pigmentocracia perfecta". *Horizontal*. 2 de junio de 2015. <https://horizontal.mx/mexico-la-pigmentocracia-perfecta/>
- VILALTA PERDOMO, Carlos J. "La geografía local del narcomenudeo: Patrones, procesos y recomendaciones de política urbana". *Estudios Demográficos y Urbanos*, 24, no. 1 (2009): 49-77.
- VILLALBA, Patricio. "Él y él: la convivencia y los sentimientos en la prostitución masculina en la ciudad de México". *Trayectorias*, 14, no. 33-34 (2011): 115-130.