

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Año 7, número 13, enero-junio 2024
Reserva 04-2022-061313411900-102
ISSN: 2954-4246



13

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA



BUAP



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

MARÍA LILIA CEDILLO RAMÍREZ

RECTORA

JOSÉ MANUEL ALONSO OROZCO

SECRETARIO GENERAL

LUIS ANTONIO LUCIO VENEGAS

DIRECTOR GENERAL DE PUBLICACIONES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ÁNGEL XOLOCOTZI YÁÑEZ

DIRECTOR

JOSÉ GABRIEL MONTES SOSA

SECRETARIO ACADÉMICO

RICARDO ANTONIO GIBU SHIMABUKURO

SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS DE POSGRADO

MÓNICA FERNÁNDEZ ÁLVAREZ

SECRETARIA ADMINISTRATIVA

ARACELI TOLEDO OLIVAR

COORDINADORA DE PUBLICACIONES

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

DIRECTORIO

ALEJANDRO PALMA CASTRO
DIRECTOR EDITORIAL

CONSEJO EDITORIAL

ALÍ CALDERÓN
MARIO CALDERÓN
HÉCTOR COSTILLA MARTÍNEZ
SAMANTHA ESCOBAR FUENTES
ALEJANDRO LÁMBARRY
ISRAEL LEÓN O'FARRILL
GUSTAVO OSORIO DE ITA
ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES
VÍCTOR TOLEDO
MIGUEL ÁNGEL MARTÍNEZ BARRADAS

*

ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES
MARGARITA V. SALAZAR CANSECO
EDITORAS DEL NÚMERO

MARIANA RUIZ FLORES
EDITORA ASOCIADA

COMITÉ CIENTÍFICO

IGNACIO BALLESTER PARDO
UNIVERSIDAD DE ALICANTE, ESPAÑA

ANÍBAL BIGLIERI
UNIVERSITY OF KENTUCKY, ESTADOS UNIDOS

CARMEN DOLORES CARRILLO JUÁREZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO, MÉXICO

DIANA CASTILLEJA
VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL, BÉLGICA

ROSARIO FORTINO CORRAL RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DE SONORA, MÉXICO

FRANCISCO JAVIER HERNÁNDEZ QUESADA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA, MÉXICO

ALEJANDRO HIGASHI
UAM IZTAPALAPA, MÉXICO

ENRIQUE CHACÓN ESQUIVEL
SOUTHERN OREGON UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS

FREDRIK OLSSON
GÖTENBORGS UNIVERSITE, SUIZA

KEVIN PERROMAT
UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE, FRANCIA

ANA PORRÚA
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL MAR DE PLATA, ARGENTINA

CÉCILE QUINTANA
UNIVERSITÉ DE POITIERS, FRANCIA

ISRAEL RAMÍREZ CRUZ
EL COLEGIO DE SAN LUIS, MÉXICO

ERIVELTO DA ROCHA CARVALHO
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASIL

JOSÉ SÁNCHEZ CARBÓ
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA, MÉXICO

AN VAN HECKE
KU LEUVEN, BÉLGICA

GLORIA I. VERGARA MENDOZA
UNIVERSIDAD DE COLIMA, MÉXICO

CINTILLO LEGAL

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANO-AMERICANA, año 7, número 13, enero-junio de 2024, es una difusión periódica semestral editada en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con domicilio en 4 Sur número 104, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, teléfono (222) 2295500, ext. 5492, <http://amox.buap.mx>. Editor responsable: Alejandro Palma Castro, amox.ffyl@rd.buap.mx. Reserva de derechos al uso exclusivo: 04-2022-061313411900-102, ISSN: 2954-4246. Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor de la Secretaría de Cultura. Responsable de la última actualización de este número, Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, domicilio en Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 229, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, publicaciones.ffyl@correo.buap.mx. Fecha de última modificación: diciembre de 2023.

*Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Portada: Caja San Sebastián, Collage, Técnica mixta, autor: Boris Spider.
Revista arbitrada por pares académicos a doble ciego y el editor. Hecho en México.
Compuesto en InDesign 2022. Formación de interiores: Dulce María Avendaño Vargas.

*ESTA OBRA ESTÁ PUBLICADA BAJO UNA LICENCIA CREATIVE COMMONS 4.0 INTERNACIONAL:
RECONOCIMIENTO-ATRIBUCIÓN-NO COMERCIAL-COMPARTIR-IGUAL.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



ÍNDICE GENERAL

ARTÍCULOS

- 9 DECONSTRUCCIÓN LITERARIA Y SEXO DIVERSA
EN LOS CUENTOS DE GILDA SALINAS
Diana Isabel Hernández Juárez
- 21 PASIONES MUXE EN PANTALLA: A PROPÓSITO DE *CARMÍN TROPICAL*
Carlos Leal Reyes
- 46 INICIACIÓN HOMOERÓTICA, OBJETOS ESPECULARES Y TEMPORALIDADES
QUEER
Manuel Méndez Tapia
- 61 LA REPRESENTACIÓN DE LA VOZ TRANS EN LA POESÍA DEL OAXAQUEÑO
DANIEL NIZCUB
Margarita V. Salazar Canseco
- 74 *VERSAS Y DIVERSAS*: LAS VOCES QUE VISIBILIZAN CUERPOS, SEXUALIDAD E
IDENTIDADES DESDE LA POESÍA
Alicia V. Ramírez Olivares
- 89 SUJETOS *QUEER* EN EL CUENTO CUBANO
VíctorSaúl Villegas Ramírez
- 112 DIVERSIDADES Y DISIDENCIAS EN DOS REVISTAS CULTURALES MEXICANAS:
LA PALABRA Y EL HOMBRE Y TIERRA ADENTRO
Luis David Meneses Hernández

RESEÑAS

- 137 *ARQUEOANTOLOGÍA DE POEMAS DE MUJERES EN PUEBLA. UN CAMINO A
FUTURAS INVESTIGACIONES*
José Carlos Blázquez Espinosa
- 146 SEMBLANZAS

ARTÍCULOS

DECONSTRUCCIÓN LITERARIA Y SEXO DIVERSA EN LOS CUENTOS DE GILDA SALINAS

LITERARY DECONSTRUCTION AND DIVERSE SEX IN GILDA SALINAS' NARRATIVE STORIES

DIANA ISABEL HERNÁNDEZ JUÁREZ
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0003-0771-1174>
isabel.hernandezju@correo.buap.mx

Resumen

En el presente artículo analizo los cuentos reunidos en el libro *Del destete al desempance, cuentos lésbicos y un colado* (2008), desde la crítica literaria y los estudios de género, a fin de mostrar la aportación de la escritora mexicana Gilda Salinas a la literatura lésbica y sexo diversa, mediante la configuración de personajes no binarios, que rompen con los estereotipos de género y prejuicios machistas impuestos en sociedades conservadoras e hipócritas. Las historias creadas por Gilda Salinas son vertiginosas y lúdicas, permiten a sus protagonistas escapar de la heteronormatividad obligatoria y buscar diferentes formas de vivir, amar, cumplir sus deseos, apropiarse y disfrutar de sus cuerpos.

Palabras clave: Literatura lésbica, *queer*, género, deconstrucción, diversidad.

Abstract

In this article, I analyze the stories gathered in the book *Del destete al desempance, cuentoslésbicos y un colado* (2008), from the perspective of literary criticism and gender studies, in order to show the contribution of the Mexican writer Gilda Salinas to lesbian and sexually diverse literature, through the configuration of non-binary characters that break with gender stereotypes and sexist prejudices imposed in conservative and hypocritical societies. The stories created by Gilda Salinas are vertiginous and ludic, allowing her protagonists to escape from compulsory heteronormativity and seek different ways of living, loving, fulfilling their desires, appropriating, and even enjoying their bodies.

Keywords: Lesbian literature, *queer*, gender, deconstruction, diversity.

La literatura escrita por mujeres sigue siendo menospreciada por el canon literario y algunas academias, debido a múltiples factores de orden político, social, estético y patriarcal; entre ellos, las tradiciones machistas que descalifican el trabajo femenino. Es importante recordar que la literatura estuvo dominada durante siglos por los hombres, debido a que las mujeres no tenían acceso a la educación, por lo que quedaban confinadas a la maternidad, a las labores domésticas o a los conventos.

Las primeras mujeres que aprendieron a leer y a escribir, y que se atrevieron a escribir sus propias ideas e historias tuvieron que esconderse bajo seudónimos masculinos. Ma. Ángeles Cabré, en el libro *Leer y escribir en femenino* (2013), señala que las mujeres empezaron a escribir acerca de los temas a los que estaban limitadas sus vidas: el hogar, el matrimonio, la maternidad, la naturaleza o los conventos.

Consecuencia del dominio masculino en la literatura fue la creación de los estereotipos femeninos, que clasificaban a las mujeres en determinadas conductas y complejos, los más frecuentes han sido: la madre, la musa, la amada, la amante, la sacrificada, la fracasada, la fatal, la puta, la asesina, la envidiosa, la malvada y la muerta. Cabré los define así:

Abnegadas madres, objetos de amor y deseo, falaces adúlteras, ligeras de cascos o directamente putas, peleonas rivales; muertas de hambre con ínfulas de grandeza, sacrificadas voluntarias o no, difuntas, asesinas y de armas tomar. Aunque tampoco sean siempre visiones unívocas y encierren bastantes contradicciones, se supone que idénticas a las que encierran las concepciones que los autores tienen de las mujeres. (118)

Frente a tan injusta categorización, las primeras escritoras mexicanas iniciaron por buscar una voz propia que les permitiera narrar sus problemáticas de madres y se limitaron a los temas que les estaban permitidos: el hogar, la educación de los hijos, el amor romántico, cuidados de belleza, cocina o la vida conventual.

Posteriormente, empezaron a plantear sus conflictos existenciales. Muchos años después de tener acceso a la educación superior y a las actividades productivas, algunas mujeres evolucionaron de la llamada literatura “femenina” a nuevas formas de narrar. Es hasta los años ochenta que encontramos la irrupción de los temas de sexualidad y la literatura feminista, que busca romper con los estereotipos tradicionales y machistas. En casos más transgresores y avanzados, incursionan en otros géneros, tanto literarios como sexuales, llegando así a la literatura sexo diversa: lésbica y *queer*.

En esta ruta se encuentra la narrativa de la escritora mexicana Gilda Salinas, al presentarnos personajes no binarios, que transgreden las normas y han evolucionado, de forma que ya no les interesa cumplir con los roles de madres de familia, amas de casa, ni tener una conducta ejemplar. Algunas protagonistas mantienen la performatividad femenina, pero rompen con las imposiciones sociales. Son mujeres que se han independizado económicamente, estudian y trabajan, desarrollan libertad de pensamiento y acción, y se atreven a buscar otros sentidos a sus vidas y a su sexualidad.

Gilda Salinas es escritora, editora, directora escénica y fotógrafa. Tiene 45 libros publicados, que comprenden novelas biográficas, relatos, cuentos, entrevistas, ensayos de divulgación, crónicas de viaje y obras

de teatro. Imparte cursos y talleres en diversas instituciones y colectivas. Algunos títulos de los libros que ha publicado son: *Aláide Foppa: El eco de tu nombre* (2002), *Del destete al desempance* (2008). *La Narcocumbre* (2013), *Porque el ayer nunca se queda donde lo dejas* (2020), *Equilibrio en la cornisa 1* (2020) y *2* (2020). En sus relatos desarrolla historias y personajes del mundolésbico y gay.

En el presente artículo, analizo los cuentos reunidos en el libro *Del destete al desempance, cuentoslésbicos y un colado* (2008), desde la crítica literaria y los estudios de género, a fin de mostrar la aportación de la autora a la literatura sexo diversa y a la configuración de personajes no binarios, que rompen con los estereotipos de género y prejuicios machistas impuestos en sociedades conservadoras e hipócritas, como la mexicana.

Las historias creadas por Gilda Salinas son vertiginosas y lúdicas, permiten a sus protagonistas escapar de la heteronormatividad obligatoria y buscar diferentes formas de vivir, cumplir sus deseos, apropiarse y disfrutar de sus cuerpos. Así *El destete...* es una especie de crónica narrativa que nos lleva a asomarnos a una época de la vida nocturna de la Ciudad de México, con —la madre o padre— de todas las lesbianas: la cantante Chavela Vargas, al tiempo que expone la problemática de las relaciones amorosas entre mujeres, transgresiones, vida nocturna, diversiones y conflictos:

La soltería me mandaba bucear en ríos revueltos a la caza de aventuras, de pares, de grupos, y no me costaba gran esfuerzo empinar el codo con sediento entusiasmo. Iba a escuchar a la gran Chavela, la madre, ¿o debería decir el padre?, de todas las lesbianas, y más aún de las mocosas acabadas de salir del cascarón, como era mi caso. Qué deliciosa combinación: la ídola Chavela y mujeres, muchas. (7)

La duda planteada por la narradora de no saber cómo nombrar a la cantante, si madre o padre, deja en evidencia que en esos años (2008) no se sabía siquiera como nominar a las lesbianas, como mujeres o

como hombres, lo que deja en evidencia la prevalencia del modelo binario y la categorización forzosa impuesta. Aunque también podría implicar la fluctuación entre los géneros o la indeterminación genérica, que permite la libertad de las palabras y de los cuerpos. La autora rompe con tal prejuicio e incluso se burla de esa obligación, al indicar que un ser como Chavela Vargas bien podía ser de los dos géneros al mismo tiempo, describe así la ruptura del binario o como los seres humanos pueden fluctuar entre los géneros, sin la obligatoriedad de definirse en uno solo para siempre. Judith Butler en *Deshacer el género* (2004) sostiene:

El género es el mecanismo a través del cual se producen y se naturalizan las nociones de lo masculino y lo femenino, pero el género bien podría ser el aparato a través del cual dichos términos se deconstruyen y se desnaturalizan. (70)

Mantener el concepto de género aparte de la masculinidad y de la feminidad, precisa Butler, es salvaguardar una perspectiva teórica en la cual se pueden rendir cuentas de cómo el binario masculino y femenino agota el campo semántico del género: “la alternativa al sistema binario del género es multiplicar los géneros” (71). Por otro lado, Adrienne Rich, en *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbica* (1986), considera:

La existencia lesbiana ha sido cancelada (excepto como exótica y perversa) en el arte, la literatura, el cine; la idealización del enamoramiento y del matrimonio heterosexual [...] La existencia lesbiana ha sido borrada de la historia o catalogada como enfermedad, en parte porque ha sido tratada como excepcional y no como intrínseca, en parte porque reconocer que, para las mujeres, la heterosexualidad puede no ser en absoluto una preferencia sino algo que ha tenido que ser impuesto, gestionado, organizado, propagado y mantenido a la fuerza, es un paso inmenso a dar si una se considera libre e innatamente heterosexual. (21)

De acuerdo con las dos teóricas citadas, la noción de género puede desplazarse más allá del binario naturalizado, como ocurre en el cuento citado. La protagonista se presenta a sí misma como una mujer alegre, independiente, sin prejuicios y con libertades. Puesta y dispuesta a buscar todo aquello que pueda darle placer: la música, el baile, el alcohol y otras mujeres. Gilda Salinas configura así a mujeres fuertes, libres, independientes, solidarias con otras mujeres, a las que pueden querer como amigas o como amantes. Son personajes que desafían a la sociedad conservadora, que forma parte de las instituciones de poder, analizadas por Michel Foucault, en sus libros *Historia de la sexualidad 1* (1976) y *2* (1985), instancias que ancestralmente han mantenido sometidas a las mujeres bajo el canon de la feminidad, la maternidad y otros cautiverios, como los ha denominado la teórica feminista Marcela Lagarde, en el texto *Los cautiverios de las mujeres* (2005).

Desde la narración en primera persona, Gilda Salinas delinea un universo en donde las mujeres han dejado de ser dependientes emocional y económicamente de los hombres, debido a que se han incorporado a actividades de estudios y laborales, de forma que tienen ingresos propios y con ello independencia. Por eso, pueden salir a divertirse, sin tener que pedir dinero, ni permiso, también pueden ir en busca de sus deseos, como ocurre con la protagonista *Del destete al desemance* descrita como una hedonista, ocupada en sí misma, sin preocuparse por el qué dirán de ella, ni por lo que deba pagar o gastar en sus gustos. Se trata de una mujer a la que ya no le importa ser madre, ni formar una familia tradicional.

La gran preocupación y acción de estos personajes se focaliza en la búsqueda del placer, que rompe con el binario y también con el falocentrismo, pues las narraciones plantean diversas formas de placer y estimulación de los sentidos que dejan de estar centradas en la genitalidad. Desean experimentar todo aquello que durante siglos tuvieron prohibido, saben que ello implica riesgos, pero tienen fortaleza, ha dejado de importarles la opinión de los demás, hay una actitud irreve-

rente y una capacidad para sonreír en medio de la adversidad, como ocurre en la siguiente situación:

Sólo que a la distancia la cosa varea y cambea porque hazme el recabrón favor, ¿quién es mi pinche juez de la suprema para juzgar a la nonagenaria asalariada que se dio el gustazo de soñar y de sentir la firmeza de esa piel morena moviéndose sólo para ella? ¿No anduve yo preguntando por una Silvia inexistente mientras llevaba los ojos de la razón bajo amenaza? Principios y finales se juntan, según la mística náhuatl. Cada cual paga según su haber y cada cual cobra según su menester. (13)

Salinas gusta de incorporar expresiones populares al habla de sus personajes, lo que contribuye a configurarlos como entes representativos de diferentes grupos sociales de México, con sus distintas formas de hablar, alejadas de la formalidad y la “buena educación”. En el párrafo citado podemos observar cómo la voz narrativa entabla una discusión consigo misma, con sus prejuicios y conductas inculcadas socialmente; por ello en un principio critica a la anciana que fue a gastar su quincena con una teibolera para que bailara frente a ella. Sin embargo, después compara esa situación con la vivida por ella misma y se da cuenta que “principios y finales se juntan”, es decir que las historias se repiten en diferentes momentos y circunstancias, y que no puede, o no debe, juzgar a nadie porque ella —al igual que todos— trata de conseguir lo que desea, sin limitarse por las opiniones de los demás, y comprende que la mujer mayor también tiene deseos sexuales, aun cuando eso sea mal visto por la sociedad.

El buen humor y las ganas de continuar la fiesta se imponen, por lo que, en lugar de caer en un desenlace negativo, la narradora opta por seguir el juego de la exploración y la seducción: “En donde sea que te encuentres, fichera que vas / por tierra y por mar / la septuagenaria de las tangas y yo brindamos por ti y por todas las profesionales de la mesa, de la pista y del colchón con una memela de agradecimiento” (13).

En estos cuentos se mantiene de manera constante la intertextualidad con la música y otros discursos. Se dibujan personajes no binarios, al tiempo que se puede hacer una lectura de cómo y por qué se conforman así. El brindis por todas las “profesionales de la mesa”, trabajadoras sexuales, también deconstruye las posturas tradicionales de castigo o censura a las mujeres dedicadas a dicha actividad, pues brinda y canta por ellas. El brindis además adquiere una significación diferente, porque se hace con una “memela” de agradecimiento, situación que infiere una forma de juego dentro del pacto ficcional establecido en el desarrollo de la historia, cuando a ella la estafan y ni una memela le invitan.

Los personajes de Gilda Salinas están buscando la recuperación de sí mismos y de sus cuerpos, viven en un proceso de re-territorialización de lo que son, de sus corporeidades, sentimientos y pensamientos, lo que desean hacer, en sus acciones y enunciaciones; en ese proceso de recuperación de sí mismas, buscan el sentido para sus existencias, expresan desear tener placer, al mismo tiempo que manifiestan el placer que sienten al cumplir sus deseos.

Los deseos son esas pulsiones que siente el individuo desde que nace hasta que muere, pero históricamente también los deseos han tratado de ser regulados por todas las instituciones creadas para docilitar a los seres humanos, como lo señala Michael Foucault en *Vigilar y castigar* (2002). De ahí que, precisa, aún antes de que el sujeto exista, ya fue conformado por otros y se le ha instruido para reprimir y ocultar sus deseos, así como para controlar los placeres, todo ello deriva de una sexualidad conformada como un dispositivo de control, a través del denominado “sexo verdadero”, que resulta ser el permitido, el normal, es decir las prácticas sexuales que se inscriben dentro de las normas, entre ellas, la heterosexualidad obligatoria y el matrimonio; mientras que las prácticas que salen de las normas, sean homosexuales o fuera del matrimonio, son consideradas negativas, por lo que socialmente son criticadas, y en peores casos, sancionadas.

“Roles bimbo”

En este cuento, Gilda Salinas explora la complejidad de las relaciones amorosas entre mujeres, quienes en ocasiones no logran romper con los estereotipos afectivos impuestos culturalmente y llegan a recrear situaciones posesivas, celos y conductas machistas.

La narración se mantiene desde la primera persona. Al igual que en el otro cuento, los lectores nos sentimos cómplices en un recorrido lúdico por espacios restringidos. El discurso deja ver la intención del yo por incursionar y tomar lo que le ha sido negado:

Mi síster dijo que a mayor oferta mejor demanda, que para eso era la internacionalidad, para cotizarse en la bolsa vigente, no como antes, cuando las ambientalistas se casaban con el rol de machín o el de abnegada mujercita mexicana. El chiste era voltearse en el momento necesario. (81)

La violencia y la lesbofobia dan como resultado el ensimismamiento, lo cual explica desde otro enfoque, la masculinización atribuida a los personajes lésbicos. Sin embargo, la voz narrativa logra hablar desde un “yo”, que reconoce sus miedos, pero aun así continúa con su proceso de transgresión y los intersticios que le permiten liberarse, de tal forma que demuestra la importancia de la experiencia y lo que con ella se reformula.

Los personajes femeninos de Gilda Salinas plantean relaciones erótico-afectiva entre seres que escapan a la hetero normatividad impuesta y se permiten vivir de acuerdo a sus deseos e impulsos, sin caer en las trampas del castigo, ni de la culpa. La transformación de estos personajes permite la configuración de mujeres que han dejado atrás los roles tradicionales de madres, esposas, amas de casa, amantes incondicionales o solteronas amargadas. Las nuevas personajes son seres libres, trabajadoras, independientes, alegres, curiosas e inquietas. La independencia económica y la liberación de prejuicios les permi-

te la libertad para buscar formas distintas de vivir, divertirse, amar, apropiarse de sus cuerpos y cumplir sus deseos.

Algunas otras escritoras que están desarrollando una obra diversa en el México contemporáneo, cuyas propuestas estéticas van desde los relatos testimoniales, crónicas, biografías y autobiografías, hasta tendencias feministas transmodernas, híbridas, experimentales, fragmentadas, lésbicas y *queer*, son: Cristina Rivera Garza, Liliana Blum, Sara Levy Calderón; Elena Madrigal; Rosamaría Roffiel; Nancy Cárdenas; Julieta Gamboa; Reyna Barrera y Ana Francis Mor, entre otras.

Judith Butler, en *El reglamento del género, Deshacer el género* (2006), ha planteado que socialmente se asigna a cada sexo una identidad de género, que es reforzada cada día mediante actos performativos obligatorios y la inducción reiterada de estereotipos, con la finalidad social de que las normas permanezcan, continúen y sean reforzadas. Así la mayoría de obras literarias tradicionales han contribuido en esa tarea de instituir la heterosexualidad obligatoria.

Del control de los cuerpos deriva la heterosexualidad obligatoria que impone la distinción de dos géneros únicamente: hombre y mujer, y rechaza cualquier otra variedad. Esta norma responde a la finalidad política de garantizar el control de los cuerpos y establece severos castigos a quienes cometen transgresiones. Entre las instituciones de control destaca en primer lugar el papel de las familias, Rosi Braidotti (2000) sostiene que “la unidad de poder que sella la riqueza de los hombres y establece la heterosexualidad como la economía política dominante para ambos sexos. Como tal la heterosexualidad es la institución que sustenta el sistema de género” (122). Desde otro intersticio, el filósofo Deleuze entiende el cuerpo como el interjuego complejo de fuerzas sociales y simbólicas en alto grado construidas: “El cuerpo no es una esencia y mucho menos una sustancia biológica; es un juego de fuerzas, una superficie de intensidades; simulacros puros sin originales” (177). Estos planteamientos, contribuyen a dimensionar la complejidad de la lucha por el control de los cuerpos humanos, pues resulta ser el territo-

rio donde más se manifiestan los juegos de poder, desde lo micro hasta lo macro, lo que implica que comprende todas las acciones humanas.

Reflexiones finales

Frente a la situación predominante de la heterosexualidad obligatoria y los discursos tradicionales de odio, machismo y misoginia; la literatura lésbica, gay y sexo diversa, desafían al canon hegemónico e irrumpen con muy diferentes formas de expresión, corporeidades y performatividades con sus propios y sus relaciones con otros.

En este artículo retomamos las teorías de género y sexualidad de diferentes autoras y autores, a fin de confrontar pensamientos críticos y deconstruidos, que están contribuyendo a cambiar los estudios literarios y sociales. Para el análisis de los textos de Gilda Salinas, resultó de gran utilidad lo planteado por Adrienne Rich, en el sentido de que la heterosexualidad institucionalizada y normativa regula a quienes se mantienen dentro de sus límites, pero margina y sanciona a aquellos que están fuera de ellos, “la elección de mujeres por mujeres como camaradas de pasión, compañeras de vida o de trabajo, amantes, y comunidad, ha sido aplastada, invalidada, obligada a ocultarse y a disfrazarse” (18). Sin embargo, las escritoras lésbicas y los autores *queer* están contribuyendo a cuestionar esa obligatoriedad, como una forma política de construcción de otras formas de ser de los seres humanos.

Con su escritura, autoras como Salinas están configurando nuevas formas de sexualidad, más allá del género, sus historias y personajes rompen los límites genéricos y abren libremente el juego de desplazamientos e intersticios, permitiendo diferentes interacciones entre los y las sujetos, transformando las representaciones, las diferencias y las performatividades: mujeres, hombres, lesbianas, gays, bisexuales y demás identidades sexuales, que de manera abierta multiplican los géneros y con ello la gran diversidad y variedad de seres humanos.

En el complejo proceso de encuentro-desencuentro entre placer y deseo, se debaten los personajes *queer*, lesbianas y sexo diversos, cuando buscan el sentido de sus existencias, diferente a lo que planteaban los

roles tradicionales, de la maternidad o paternidad, por ejemplo. La enunciación del yo, permite desde la primera persona dar testimonio y comprometerse con los relatos, conformando la subjetivación y materialización de los cuerpos, esa reapropiación de los mismos, con la finalidad de salir del marco heteronormado y acabar con la patologización a la que están sometidos los sujetos. Los personajes de Gilda Salinas plantean relaciones erótico-afectivas entre mujeres que escapan de las normatividades sociales y culturales, quienes en su devenir se convierten en seres transgresores, que se permiten desear, amar y vivir de acuerdo a sus impulsos, a su naturaleza y a sus deseos, sin caer en las trampas del castigo ni de la culpa, experimentando formas alternativas de libertad que nunca antes habían tenido los seres humanos.

Referencias

- Braidotti, Rosi. (2000). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith. (2004). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2006). *El reglamento del género*. Barcelona: Paidós.
- Cabré, Ma. Ángeles. (2013). *Leer y escribir en femenino*. Bellcaire: Editorial Aresta.
- Deleuze, Gilles. (1995). *Deseo y placer*. Barcelona: Letra E.
- Foucault, Michel. (1976). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México D.F.: UNAM.
- Rich, Adrienne (1986). *Heterosexualidad obligatoria y existencia lésbica*. Ciudad: Brujas.
- Salinas, Gilda. (2008). *Del destete al desempance. Cuentos lésbicos y un colado*. Ciudad de México: Trópico de Escorpio.

PASIONES MUXE EN PANTALLA: A PROPÓSITO DE *CARMÍN TROPICAL*

MUXE PASSION ON SCREEN: ABOUT *CARMÍN TROPICAL*

CARLOS LEAL REYES

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0001-6303-8274>
carlosantro@hotmail.com

Resumen

El presente trabajo pretende realizar una aproximación en clave *queer* a las representaciones de la película *Carmín Tropical* (2014) del director Rodrigo Perezcano donde se intersectan formulaciones sobre el cuerpo, el afecto y una especie de orden desidentitario que permite discutir sobre las resistencias *trans/muxe* ante las violencias asesinas en contextos heterocisnormativos con especificidad étnica. En este sentido, constituye una especie de oxímoron transgenérico; una intensa búsqueda entre identidades contrapuestas, narrativas disímbolas y tradiciones en tensión mediante una reflexión sobre los productos culturales como espacios para “trozar el alfabeto disponible” y hablar sobre la plasticidad de las realidades disidentes.

Palabras clave: transgeneridad, *muxeidad*, representaciones audiovisuales, metodologías *queer*.

Abstract

The present work aims to make an approach in a cuir/queer key to the representations of the film *Carmín Tropical* (2014) by director Rodrigo Perezcano where formulations about the body, affection and a kind of disidentity order intersect that allows discussion about resistance trans/muxe in the face of murderous violence in heterocisnormative contexts with ethnic specificity. In that sense, it constitutes a kind of transgeneric oxymoron, an intense search between opposing identities, dissimilar narratives and traditions in tension through a reflection on cultural products as spaces to “cut up the available alphabet” and speak the plasticity of dissident realities.

Keywords: transgenderism, muxeidad, audiovisual representations, queer methodologies.

Las tensiones transgeneridad/muxeidad

A partir del activismo trans reciente, las historias sobre mujeres trans han adquirido un espacio significativo en el escenario público del continente (Lind y Argüello, 2009) mediante la intervención de tecnologías como el cine, donde se ha construido un lazo entre la experiencia de los cuerpos y sus interacciones con la producción de “lo real” que pone en juego atributos que van a definir lo masculino, lo femenino, y lo verdadero (De Lauretis, 1989). Se parte de la idea de que el cine se erige como un instrumento de saber-poder donde se pone en juego la lucha por el significado. En este sentido, la creación cinematográfica, sea documental o ficcional, no parte de un acercamiento inocente sino de uno que se inscribe en saberes situados en cuadros sociales desde donde se estructura la acción, el lenguaje, y la forma de relacionarse con el mundo (Butler, 2007).

Por otra parte, las producciones fílmicas implican un trabajo de intervención en el que participan agentes sociales que permiten su funcionamiento, como instituciones estatales y privadas. La historia del cine latinoamericano ha estado ligado a dinámicas transnacionales de coproducción, de festivales, los centros de financiamiento y

de exhibición internacional (Campos, 2013) donde las mujeres trans son inventadas e interactúan con relatos y aspectos históricos como la colonialidad del poder (Quijano, 2014) y la colonialidad del género (Lugones, 2008).

En los últimos años, el cine latinoamericano ha experimentado un boom en la representación de las existencias trans. Películas como *Cheila, una casa pa Maíta* (2010), *Quebranto* (2013), *Reina de Corazones* (2014), *Vestido de Novia* (2014), *Made In Bangkok* (2015), *Translatina* (2015), *Laerte-Se* (2017), *Señorita María, la falda de la montaña* (2017), *Una mujer fantástica* (2017), han sido reconocidas por el público y la crítica a nivel internacional. Sin embargo, este auge tropieza con los altos índices de transfeminicidios, así como la reproducción de estereotipos nocivos en diversos productos culturales que espectacularizan a las personas trans al señalarlas como violentas, monstruosas y patéticas (García León, 2022) donde se da cuenta del funcionamiento de los medios audiovisuales como dispositivos de representación que hacen circular discursos imaginarios y sentidos mediante los cuales los actores sociales organizan contenidos, operaciones mentales e ideas con respecto a la cosa trans evidenciando los múltiples mecanismos de opresión que constriñen las vidas trans y se relacionan con entornos sociales más amplios.

Partiendo de ello, concebimos a la transgeneridad como una categoría que designa a un conjunto de discursos, prácticas, categorías identitarias y, en general, formas de vida condensadas en una concepción materialista y contingente del cuerpo donde la identidad, la expresión de sí, el género, así como experiencias vitales son configuradas en función de un rechazo compartido a la diferencia sexual como matriz natural y unívoca de subjetivación.

Al respecto, Hines considera que podemos comprender a las identidades trans a través de múltiples variables como el género, la sexualidad, la etnia y "raza", clase, edad, la temporalidad de las transiciones y las posiciones geográficas mediante los estudios trans que ofrecen la posibilidad del desarrollo de una teoría social de la diversidad de género

que sea capaz de explicar una variada gama de expresiones (trans) género y sus respectivas dinámicas en términos identitarios. Los estudios trans articulan la importancia de una teoría fundamentada en las experiencias vividas de múltiples posiciones subjetivas (2007) mediante sus propias herramientas teóricas y metodológicas que se sitúan en distintas locaciones disciplinarias (Cammaing, 2017).

Trabajar en los estudios trans incluye teorizar las subjetividades trans, exploraciones etnográficas de las realidades de vida trans, lecturas críticas sobre el conocimiento existente de las personas trans y la excavación y reconstrucción de las historias trans. Como un campo interdisciplinario, los estudios trans se expanden en variadas locaciones disciplinarias: Historia, Antropología, Literatura, Estudios Políticos, Sociología, Estudios Legales, Estudios Culturales, Periodismo, por nombrar algunos (Bryant, 2009, 849). Esta ruta polisémica y multidisciplinaria promueve una instancia crítica en la cual se observan márgenes, normas y hegemonías de las zonas que se habitan real y simbólicamente desde la posibilidad de transgredir los espacios heteronormativos/binarios de la sexualidad, mediante una lectura crítica donde se habilite un corpus de saberes sobre otras existencias. Cabe señalar que las formas en las cuales la transgeneridad ha sido recibida y tematizada en la región Latinoamericana presenta dificultades en la adjetivación de los desafíos planteados por los sujetos, asociados a comunidades y movimientos transgenéricos como “novedosos”, “poco extendidos” o “minoritarios” y cuyo abordaje académico involucra niveles de lectura vinculados a dinámicas económicas, políticas y sociales concretas donde se configuran espacios de representación e identificación.

Cabral (2004) considera que la transgeneridad constituye un espacio por definición heterogéneo, en el cual conviven —en términos no sólo dispares, sino también enfrentados— un conjunto de narrativas de la carne, el cuerpo y la prótesis, el deseo y las prácticas sexuales, el viaje y el estar en casa, la identidad y la expresión de sí, la autenticidad y lo ficticio, el reconocimiento y la subversión, la diferencia sexual y el sentido,

la autonomía decisional y la biotecnología como instrumento que, a su vez, es campo de batalla posicionada frente a dinámicas heterosexistas que excluyen y desplazan formas de vida consideradas “anormales” en los marcos cognitivos sociohistóricamente determinados.

La comprensión de la transgeneridad como proceso histórico suele enfrentar una dificultad en términos de identificación, de esta forma, es constante y comúnmente indisociable aquella que hace corresponder la transexualidad con un orden autoevidente y estable de fenómenos agrupados y descriptos científicamente en la enunciación del discurso diagnóstico —llámese esta disforia de género, trastorno de la identidad de género, etc.— que se asume como dato. Este par de identificaciones puede ser considerado una suerte de fenómeno emergente contemporáneo muy significativo del proceso de construcción histórica de los y las transexuales como clasificación humana diferenciada —proceso iniciado a mediados del siglo XIX y continuado por los desarrollos psiquiátricos y biomédicos en las décadas de 1950 y 1960— (Maffia, 2003).

Por otra parte, una mirada a la transgeneridad como un elemento de interpelación de la lógica universalista impuesta por la heteronorma permite su comprensión como un destilado discursivo¹ donde se configuran elementos de asimilación subjetiva del proceso representacional. Los elementos que construyen las representaciones sobre la transgeneridad muestran distintos niveles de incidencia y juegan un papel diferenciado en el proceso de socializaciones de las formas de vida consideradas como “fuera de la norma”, donde el proceso de autoconstitución permite organizar el análisis y documentar los elementos discursivos que revelarán información sobre esta experiencia en diversos espacios de producción.

¹ Cabe señalar que la idea de “destilado discursivo” como elemento de análisis de la representación social, se retoma de los planteamientos de Teresa de Lauretis y de Abric, quienes consideran a esta como un tipo de conocimiento de sentido común que se encuentra en constante disputa. Aunque los autores no coinciden en la manera de entender la representación, ambos coinciden en el papel de la subjetividad como elemento central en su configuración.

Bajo este complejo panorama, el posicionamiento que yo tomo para la aproximación al estudio de lo trans se problematiza desde la interrelación que hay entre las corporalidades, el género, las identidades y el deseo (Fernández, 2019) lo cual constituye una especie de término paraguas que hace referencia a sujetos que han atravesado por distintas formas de transición de género, han encontrado una apuesta política y un núcleo de alianza y desobediencia a la normatividad cisheterosexual, el cual concede una aproximación a las dinámicas de vida trans mediante la comprensión de formas de subjetividad donde se intersecan discursos a partir de los cuales se apela a la memoria y las experiencias significativas que son narradas por medio de recursos que no se corresponden necesariamente con elementos puramente teórico-epistemológicos, sino más bien, con representaciones o creencias respecto a situaciones o procesos que permiten el uso de herramientas para la organización del registro y análisis de los elementos de representación más visibles y significativos de la cotidianidad.

Desde esta óptica, la muxicidad tiene cabida como una expresión trans que puede dar cuenta de la complejidad de relaciones sociales donde se evidencia una clasificación con significados múltiples, donde el modelo heterosexual es incapaz de encasillar las diferentes formas de “transgresión”. La tecnología genérica “muxe” conforma una relación de inclusión y exclusión entre géneros, así como operaciones de fijación que naturalizan prácticas sexuales coincidentes con la flexible (hetero)norma. Así, podemos decir que el cuerpo es una arquitectura política y económica que significa en función de elementos materiales de reproducción cultural.

Las implicaciones de este sistema sexual, centrado más allá de límites dicotómicos, abre camino a la presencia de una serie de asignaciones socioculturales donde el poder en espacios o campos sociales específicos —ámbitos de acción y representación— se expresa mediante la articulación de una serie de significados provenientes del lenguaje como constructor de realidades. En este sentido, el sistema de organización genérica no se desarrolla en plano simbólico de lo

femenino y lo masculino, el ser hombre, mujer o muxe, sino más bien a partir de la acentuación de roles y relaciones de poder en diversos contextos de interacción —ámbito doméstico, política, sistema festivo etc.—, privilegiando la normativa de espacios sociales definidos en los cuales cada género ejerce una presencia hegemónica y que encuentran su reificación y simbolización en lugares concretos: casa, mercado, calles, Palacio Municipal, Casa de la Cultura, cantinas, entre otros. Es decir, la identidad genérica se constituye mediante el lenguaje y se reproduce en los diversos espacios sociales.

Performativamente, las estructuras sexo genéricas se desdibujan mediante una categorización sumamente compleja que guarda el patrón de las relaciones anteriormente descritas en Juchitán, revelan la ausencia de significados dentro de las articulaciones identidad sexual-actividad económica.

Es decir, la identidad genérica se constituye mediante el lenguaje y se reproduce en los diversos espacios sociales. Desde una dimensión performativa, las estructuras sexogenéricas se desdibujan mediante una categorización sumamente compleja que guarda el patrón de las relaciones socioculturales. Lukas Avendaño lo ilustra de la siguiente manera:

Resulta difícil emitir una respuesta con un sí y/o un no respecto a lo muxe como un tercer género. Recordemos que lo muxe existe en la medida en que es un “hecho social total”. Por ello, no conviene hablar de lo muxe, sino de la muxeidad. Habría que considerar muchas otras variables que no sólo incumben a lo muxe, sino también a las masculinidades, a la feminidad y al rito de paso del “desvirgamiento”, al erotismo, y a la sensualidad por la vida en el sentido más amplio”. (Avendaño, 2019)

Esta lectura permite dar cuenta de los significados atribuidos a las funciones que los individuos juega al interior de la comunidad. La construcción de identidades sexo genéricas se presenta en relación con un sistema de percepciones y pertenencias socioculturales diversas.

Las formas de comunicación de cada uno de estos estados revelan un conjunto de esquemas de socialización donde se negocian constantemente distintos referentes de identidad vinculados a un conjunto de imaginarios que ponen al límite las nociones tradicionales de hombre y mujer, a través de priorizar posibilidades de ser y estar en el mundo partiendo de los nombres otorgados y/o asumidos de forma individual.

Lxs muxes transgreden el “orden” sexual y demuestran, con su simple existencia, que las “normas de la naturaleza” —o la heterosexualidad como “naturaleza social”— no son tan “naturales” y obvias como el sentido común promovido por la modernidad supone; ser excluyentemente hombre o mujer puede ser una ficción, y que la realidad también contempla el “desorden”, por lo que la discontinuidad leída desde una óptica trans puede ofrecer nuevas perspectivas sobre la producción de la normatividad de género relacionadas a aquellas personas que se “desvían” del género en un contexto cultural determinado (Stryker, 2006), dado que manifiesta una tensión que habilita una posibilidad de aproximación metodológica a las articulaciones entre sexo, género, cuerpo y sexualidad en diversas producciones culturales representadas mediante imágenes, discursos, interacciones y dinámicas que se escapan de las hegemonías heteronormativas.

Cabe señalar que las formas de subjetivación trans se encarnan tomando imágenes que potencializan la imagen de hombres y mujeres, lo cual nos revela el funcionamiento de los estándares de identidad como un lenguaje que incorpora de forma destacada signos visuales (Soley-Beltrán, 77) y que busca inscribirse en el imaginario de los sujetos por medio de contenidos políticos, económicos e ideológicos presentes en las prácticas de la vida cotidiana y que se patentizan en diversos espacios como los del cine y otros medios de comunicación.

En este sentido, aunque las personas trans reproduzcan el sistema binario, se encuentran en una ambivalencia atribuida a una construcción de género contraria al sexo, pero al conservar lo masculino y lo femenino en un solo cuerpo logran transgredir el sistema heterosexual. Lo complejo de una coexistencia femenina y masculina en una

sola persona, deviene en la reafirmación de “el orden preestablecido al tiempo que lo desequilibra y fractura; por ello, probablemente causa mayor impacto que otros sujetos sociales” (Camacho, 2007, 43).

Como política de resistencia ante el esencialismo corporal, Braidotti propone pensarnos como cuerpos incardinados, es decir, como múltiples cuerpos reconociéndonos como sujetos situados que tienen interacciones espacio-temporales de forma discontinua. La autora afirma que “desde el momento en que la generación postestructuralista intentó repensar un yo incardinado y desencializado, deberíamos habernos acostumbrado a la pérdida de la seguridad ontológica que acompaña la caída del paradigma naturalista” (2004, 13).

Esta búsqueda sigue estando dominada por la política de la mirada que define los parámetros estéticos, a partir del acto de ver. Entonces resulta interesante la propuesta de Haraway (citada por Braidotti, 2004, 112) de una “redefinición incardinada y por tanto responsable del acto de ver como una forma de conectarse con el objeto de la visión, a la cual define en términos de <<indiferencia apasionada>>”. En este contexto y siguiendo a Missé (2013) se puede decir que el error no está en el cuerpo de la persona trans, sino que está en la mirada que juzga el cuerpo, lo encasilla, ordena, clasifica y normaliza.

Bajo este esquema, podemos pensar a la subjetividad muxe como una expresión de identidad transgénero donde los cuerpos se ubican en una lógica de permanente fragilidad que trasciende las convenciones de la configuración sexogenérica heterocisnormativa transgreden el “orden” sexual y demuestran, con su simple existencia, que las “normas de la naturaleza” —o la heterosexualidad como “naturaleza social”— no son tan “naturales” y obvias como el sentido común promovido por la modernidad supone, que ser excluyentemente hombre o mujer puede ser una ficción, y que la realidad también contempla el “desorden” y la discontinuidad.

La complejidad de las experiencia trans del cuerpo, así como la sexualidad, la expresión de género y la identidad se ponen de manifiesto en las narrativas autobiográficas trans particular que no pueden

ser reducida, en su diversidad, a un único modelo experiencial interpretado en función de alcances normativos, por lo cual las formas de vida de sujetos excéntricos se describen por fuera de los límites establecidos por los discursos biomédicos explicados en la especificidad de las representaciones culturales disponibles.

Sobre el filme y sus representaciones

El análisis que a continuación se presenta contempla la representación como un entrecruzamiento de posibilidades donde lo trans/muxe coexisten mediante rupturas y negociaciones de estilos, formas, discursos y posibilidades narrativas donde se revelan las fisuras del sistema normativo y se activan espacios simbólicos de reivindicación en una lectura que puede concebirse como *queer* en cuanto que manifiesta cierta deslealtad academicista y habla de aquello que no es pero puede llegar a ser. Al respecto, Muñoz (2020) señala que:

lo queer es un modo estructurante e inteligente de desear que nos permite ver más allá del atolladero del presente...es un anhelo que nos mueve hacia adelante, más allá de los romances de lo negativo y las dificultades del presente... Es eso que nos permite sentir que este mundo no es suficiente, que de hecho hay algo que falta... en el mundo de la estética. (Muñoz, 30)

En este tenor, las representaciones pueden ser interpretadas mediante los anclajes que estas presentan en las relaciones sociales cotidianas y cumplen funciones identitarias que guían comportamientos y prácticas, así como justifican la definición de posiciones y conocimientos. Por ello, constituye un elemento que da cuenta de los comportamientos de los grupos sociales. La idea de representación permite una aproximación a las formas en las cuales se entiende a lo trans/muxe, a partir de referentes socialmente disponibles y reproducidos.

Es así como el segundo filme de Rigoberto Perezcano, *Carmín Tropical*, constituye un ejercicio revisionista de algunos elementos esti-

lísticos y narrativos del cine negro, mediante una historia que oscila entre continuidades y transgresiones tanto a los roles/estereotipos de género como a las posibilidades afectivas vinculadas a las representaciones de lo muxe donde se desbordan los límites convencionales de la norma heterocisnormativa tanto en forma como en fondo.

En primera instancia, la trama está ambientada en Juchitán, que como se sabe es una región excéntrica mostrada como un pueblo costero, fértil pero triste, con avenidas yermas, donde la forma de paliar al calor es beber cerveza como agua, donde los pobladores pasan los días balanceándose en hamacas, hablando sin prisa mediante frases copadas de silencios, de noche salen a cantar y divertirse en cantinas con canciones lánguidas, risas intermitentes donde interactúan no solo los sujetos, sino también las posibilidades de encuentros en los que las muxes se desenvuelven con relativa naturalidad. Este primer emplazamiento, funciona como puerta de entrada a un ambiente enrarecido, volcado hacia espacios excéntricos en la narrativa cinematográfica mexicana.

La película narra la historia de Mabel quien regresa al idílico pueblo al enterarse el asesinato de su amiga Daniela. En este proceso, la mujer se reencuentra con sus viejas amistades, la familia de Daniela, a la cual considera como suya, así como el personal del bar “King Kong”, lugar donde solía cantar. Así, la protagonista comienza a seguir las pistas que podrían conducirla al esclarecimiento del homicidio. Pero será durante esta búsqueda que no solo se acercará al asesino, sino que volverá a toparse con emociones y sentimientos románticos provenientes de una figura tan improbable como extraña, que le devolverá un poco de esa esperanza antes perdida. Estas representaciones revelan una primera torsión con respecto a los entornos donde se revela el argumento: una anécdota llena de sordidez que contrasta con un clima cálido y la travesía por escenarios sombríos y a la vez amenos donde se exaltan las posibilidades dramáticas reveladas. Muestra de ello se presenta durante la secuencia inicial donde mediante una serie de fotos, un niño que al paso de las imágenes revela no solo su edad,

sino su transición (**Figura 1**). Asistimos al cambio de la identidad de Daniela, quien posteriormente y mediante el mismo ejercicio habilita la intriga que después se nos revela a medias: ella ha sido encontrada asesinada con 27 puñaladas en la espalda.



Figura 1. Carmín tropical (Rigoberto Perezcano, 2014).

En términos formales, la propuesta se encuentra inscrita dentro de la tradición del cine negro, que en México se vincula con el melodrama (Monsiváis, 2000; Fernández Reyes, 2005; Bonfil, 2016), admitiendo continuidades narrativas donde se refuerzan algunos estereotipos de género, como el de considerar que la mujer —en esta situación, la mujer transgénero— no posee autoridad para conducir una investigación criminal y, en caso de llevarla a cabo, debe pagar “la redención de un pecado del que ella no es necesariamente responsable, pero cuyas consecuencias debe asumir” (Rodríguez, 2000). Como Gates señala, “hay algo diferente en el film noir con protagonista femenina” (23) y, al menos en las historias negras del cine mexicano, lo diferente es que “el mal se llama todavía pecado” (Monsiváis, 2000, 13).

Por otra parte, al sustituir el arquetipo del detective varón heterosexual por una mujer transgénero, la película desarrolla un emplaza-

miento al discurso de la masculinidad hegemónica enunciado desde los orígenes del cine negro, la ficción policíaca y la novela negra. Esta transgresión permite que la película aborde temas ignorados o estereotipados por la cinematografía mexicana, como la vulnerabilidad y precarización de las vidas transgénero. En la obra de Pérezcano, la figura de la muxe se representa como alguien que habita una identidad sexogenérica compleja inserta en una cultura con raíces indígenas que “presenta visiones muy divergentes sobre las relaciones de género comparada con el resto de México o incluso de Latinoamérica” (Subero 178) y que, a pesar de ser reconocida y hasta cierto punto aceptada dentro de su comunidad, puede convertirse en víctima de crímenes de odio.

Para hacer énfasis sobre tales contradicciones, *Carmín tropical* recurre a una estrategia de inversión de algunas de las técnicas convencionales de puesta en escena más características del cine negro. En la cinta, los escenarios urbanos nocturnos, iluminados con luz artificial de alto contraste y fotografiados desde ángulos inestables, son sustituidos por una ambientación semirural de espacios abiertos, bañada con luz natural y retratada con una cámara nivelada que ofrece al espectador una engañosa sensación de cotidianidad y seguridad (**Figura 2**). De acuerdo con Luhr, el cine negro se desvió “de las normas narrativas, de contenido, de construcción de personajes, tono, representación, cinematografía, y responsabilidad moral” (11) desafiando las prácticas cinematográficas convencionales de su época. En este tenor, la película apuesta por una ruptura estilística que ofrece un conjunto de significantes alternos a los significados comunes del cine negro.



Figura 2. *Carmín tropical* (Rigoberto Pérezcano, 2014).

Muxeidad en pantalla: Transgresiones y continuidades

Aunque en sentido estricto, *Carmín tropical* no es “la única película del cine la que un ‘travesti’ investiga un crimen” (Smith, 101), su protagonista encarna, de manera simultánea, una continuidad de la tradición narrativa del cine negro así como elemento transgresor para dicha tradición. En el argumento de la cinta, un asesinato violento conduce a una investigación obstaculizada por la indolencia de las autoridades policiacas. La protagonista, convertida en investigadora, es motivada por la culpa de la traición a la víctima en el pasado. Logra articular algunas pistas, pero no las suficientes. Por otro lado, personaje incidental se torna en su interés amoroso y la distrae del objetivo central de su indagatoria. Además, existe un cabaret en donde la protagonista solía trabajar interpretando canciones románticas y será escenario de la traición, así como de su conducción hacia un destino fatal. Hasta este punto, la cinta reproduce una fórmula genérica, recurrente en el melodrama negro mexicano protagonizado por mujeres, aunque abordado escasamente por el cine nacional reciente.

Por otra parte, la estructura narrativa de la película vincula al personaje de Mabel con los melodramas negros protagonizados por mujeres al mantener el estereotipo del protagonismo femenino como una amenaza para la masculinidad hegemónica. Dicho estereotipo se tuerce, pero a su vez se intensifica a partir del hecho de que la “heroína” de la historia no es una mujer, sino una muxe. En ese sentido, la naturaleza transgresora del personaje de Mabel se manifiesta en su resistencia de asumir el tradicional papel que la comunidad zapoteca del istmo de Tehuantepec otorga a las muxes, quienes reciben reconocimiento y prestigio social a cambio de la realización de funciones que favorecen la conservación de las estructuras familiares, públicas y comunitarias, “desde el sistema festivo hasta la representatividad política y la reproducción de algunos elementos culturales importantes para la transmisión de la identidad del grupo” (Miano, 2012, 172).

Autoexiliada y desarraigada, Mabel no se corresponde al modelo muxe socialmente aceptado, ya que no tiene planes concretos de jugar los roles de cuidado practicados en lo cotidiano sino que además expresa y visibiliza su resistencia por regresar a la comunidad, lo cual la convierte en alguien cuya indisciplina debe ser sancionada de alguna manera. Como señala Foucault “la disciplina procede ante todo a la distribución de los individuos en el espacio (...) A cada individuo su lugar; y en cada emplazamiento un individuo” (2003,130). La independencia de Mabel, construida durante el tiempo vivido lejos de su entorno de origen, se escenifica en la película a través de sus desplazamientos solitarios por el pueblo, que le impiden visibilizar los límites trazados por la sociedad hacia las personas transgénero. En *Carmín tropical*, solo la protagonista se enuncia explícitamente como muxe ya que la identidad de Daniela se reconstruye a partir de conversaciones entre Mabel, sus familiares y amistades. Este contexto permite deducir que tanto Darina, como Faraona y otros personajes incidentales representan variantes de dicha identidad y expresión de género.

A partir de la muestra de este conjunto de manifestaciones identitarias, se puede dar cuenta de la “muxeidad” de Mabel desde distintos

ángulos. Por una parte, la de asumir con naturalidad los códigos de vestimenta y arreglo corporal vinculados con la feminidad, tanto en su vida pública como privada, representando las experiencias de “una vestida”. Sin embargo, estos códigos son insuficientes para definir lo muxe, ya que “mientras que la mayoría de las muxes se travisten y se les llama vestidas, algunas solo se visten para las fiestas, por lo que no existe necesariamente una relación entre ser muxe y el travestismo” (Mirandé, 2015, 201). Lo que define a Mabel es su autodenominación, así como el grado de aceptación de dicha designación en el entorno social.

Dicha tensión se hace presente cuando Mabel acude a la cárcel a visitar al “Muñeco”, donde el guardia le pregunta su nombre, a quién visita y su sexo, a lo que responde “Mabel Díaz López”, “a Rubén Jiménez” y “Muxe” sin que el vigilante muestre reacción alguna. Posteriormente, una mujer policía es quien lleva a cabo la revisión de su bolso y registro corporal antes de permitirle el ingreso a la zona de celdas. En ambas escenas se corrobora la afirmación de Miano Borruso de que:

Juchitán aparece como una sociedad que se articula en torno a tres elementos: las mujeres, los hombres y los muxes. Por otra parte, el hecho de que Mabel se autodenomine como muxe, a pesar de no practicar las costumbres, permite definirla como una persona autopercebida como transgénero, siendo una variante de la muxei-
dad que Subero (2013) califica como “un fenómeno relativamente nuevo en Juchitán, que se ha vuelto más común en los últimos veinte años”. (Miano, 2012, 187)

Otro factor distintivo de la muxei-
dad se presenta en la forma en que resuelve la orientación sexual. Autores como Mirandé explican que “los hombres que regularmente tienen sexo con muxes se conocen como mayates (...) y generalmente son despreciados por la comunidad” (2015, 389). En este sentido, existe una distinción entre el “mayate comprado” que tiene sexo a cambio de dinero o regalos y “el marido”, cuya relación suele ser más permanente y trasciende de lo sexual. En ambos casos, los mayates suelen ser discriminados por la población hetero-

sexual y la autoaceptación de su orientación sexual no es frecuente entre ellos. En *Carmín tropical*, los mayates mostrados son del tipo marido y están representados por Galdino, “El Muñeco” y, en menor grado, por Modesto (Figura 3).

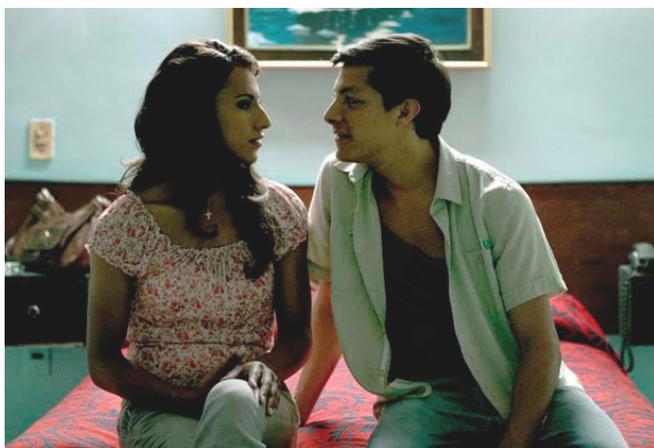


Figura 3. *Carmín tropical* (Rigoberto Perezcano, 2014).

Con respecto al ambiente físico y social que rodean la acción de la película, *Carmín Tropical* recurre a una estrategia de representación naturalista, de analogía casi absoluta, que presta atención a detalles precisos y se enfoca “hacia la reconocibilidad de la realidad filmada” (Casetti y Di Chio, 2007, 147).

En cuanto al lenguaje cinematográfico, la puesta en escena naturalista se manifiesta desde la presentación de Mabel, en la fábrica donde trabaja. Una secuencia construida mediante una concatenación de planos abiertos y cerrados donde se enfatiza el funcionamiento de la maquinaria fabril. Una estrategia similar es desplegada más adelante cuando Mabel visita al hermano de Daniela, donde varios insertos culminan con una fotografía de Daniela en el centro de un altar, a la par de que se caracteriza la habitación y escuchamos el relato de reconocimiento del cuerpo de la víctima. Aunque los recursos visuales

en estas escenas son opuestos, el efecto es el mismo: desarrollar una acción en entornos reconocibles y realistas.

Conforme avanza la trama, las analogías se acumulan hasta bordear la antinarración. La acción ralentizada que muestra la vida diaria de Mabel y sus amigas, así como la frecuencia de los “tiempos muertos” enfatizan la desaceleración de la investigación de la protagonista y su desvío en la ruta programada, tras conocer a Modesto. Asimismo, enfatizar la mirada en actividades cotidianas y situaciones lúdicas o de aparente calma desarrolla una falsa sensación de seguridad, opuesta a los ambientes enrarecidos del cine negro.

El naturalismo de la puesta en escena también promueve una articulación entre el film cine negro y el documental, géneros cinematográficos que coinciden en su aproximación a la investigación mediante diversas rutas. Las fotografías incluidas en la trama contribuyen a consolidar la articulación de ambos géneros. En primer lugar, las imágenes del lugar del crimen tomadas por la policía marcan una cercanía con documentales de nota roja. Por otra parte, las fotografías infantiles, juveniles y familiares de las protagonistas, así como las que guarda Modesto, actúan como mecanismos de reproducción de la memoria que reconstruyen las relaciones entre las amigas y Modesto, su madre, estableciendo una especie de símil con los documentales biográficos (**Figura 4**). Finalmente, las fotografías ocultas en el oso de peluche de Daniela, donde se muestra como parte de juegos sadomasoquistas con quien pudo ser su asesino, hacen referencia al documental de misterios por resolver.



Figura 4. *Carmín tropical* (Rigoberto Perezcano, 2014).

La estrategia argumentativa de la analogía es utilizada por Perezcano en *Carmín* mediante el uso de *flashbacks*, *travellings* y narración en *voice-over*; recursos estilísticos típicos del cine negro. Los primeros dos muestran a Daniela, Mabel y otros personajes celebrando en una fiesta nocturna al aire libre, lo que difiere con el estilo visual del resto de la cinta, incluyendo imágenes inestables, desenfocadas, muy cerca de personas u objetos iluminados con múltiples fuentes de luz artificial, a diferencia de su uso en el cine negro, donde se avanza en la acción sin casi comentarla, los *flashbacks* de *Carmín tropical* poseen una función más expresiva que narrativa y concentran su atención en un único momento del pasado en el que Mabel y Daniela fueron felices.

Por otra parte, los *travellings* cumplen una doble función estilística: en primera instancia, un recurso narrativo realista y poco intrusivo para dar seguimiento a los traslados de Mabel por Juchitán, mientras busca pistas que aclararen el asesinato de su amiga. Por otro lado, la relación entre la cámara y personaje permite accionar un espacio dinámico expresivo donde “es la cámara, y no el personaje con su desplazamiento o el eje de su mirada, quien decide lo que se debe ver” (Casetti y Di Chio, 2007, 129). A partir de dicha construcción, los *travellings*

se convierten en metáforas de la amenaza que se ciñe sobre Mabel y cuyo destino culmina trágicamente justo después de presentarse el último de estos movimientos de cámara.

Por último, la narración en *voice-over* da cuenta de los remordimientos de Mabel sobre sus acciones pasadas así como de su necesidad de redimirse ante el recuerdo de Daniela. También revela la tensión entre su personalidad y las expectativas sociales dirigidas hacia la comunidad muxe: “Y lo digo porque no es mi prioridad el tener que volver y dar explicaciones de lo que alguna vez hice” (Carmín, 47-52). Adicional a ello la música extradiegética ambienta la narración y subraya los vínculos del filme con el melodrama. La *voice-over* puntúa los cambios de dirección entre principio y final de la historia, que son escasos, pero significativos. La última intervención de la *voice-over* revela que Mabel ha traicionado nuevamente a Daniela enamorándose de Modesto y dejar de pensar en ella: “Pero sobre todo no se puede dejar de pensar en el otro y desear que ese otro esté justo en este momento también pensando en ti” (Carmín, 54). Al final, el deseo de Mabel se cumple, de una manera trágica y cruel.

A manera de conclusión

Lo *queer* como una forma de aproximarnos a las sexualidades periféricas en diversos espacios de producción cultural, se hace patente en algunos discursos a través de los cuales se concibe a los cuerpos como espacios disruptivos de la lógica sexogenérica tradicional. Estas formulaciones en la práctica posibilitan el desarrollo de una serie de posicionamientos sobre el problema de las identidades; espacios que son renegociados constantemente a través de relaciones mediante las cuales el sujeto puede posicionarse críticamente desde las representaciones en productos culturales como el cine.

La construcción de un cuerpo “diferente” desde una lectura *queer* se presenta a partir de la negación de la dicotomía sexual, así como de los esquemas convencionales de la política pública en los que se reconocen condiciones de vida mediante una concepción normali-

zante que niega la diferencia y la pluralidad humana. Este reconocimiento se da partir de actos lingüísticos que en tanto producciones de sentido, operan como performativos que presentan y representan las sexualidades “válidas” que inspiran la separación de grupos cuyas prácticas fragmentan la participación ciudadana en los diferentes espacios culturales y de acción cotidiana

En *Carmín Tropical* (2014) los significados sobre el cuerpo desde una clave muxe se encuentran relacionados con los significantes valorados como propios y válidos en la comprensión semántica de contextos específicos, en el que las diferencias colindan con las interpretaciones comunes que se le adjudican a este en la producción discursiva y generan una ambigua comprensión sobre los límites de la ciudadanía. Esta descomposición de los significados es promovida por la interacción de marcos legales, políticos, ideológicos y pragmáticos que atraviesan diversas formas de organización colectiva tanto institucional como disidente que reflexiona sobre la diferencia sexual representada en el cine.

En medio de esta configuración de nuevas luchas y necesidades colectivas, surge un marco de interpretación que permite la entrada de lo *queer* como una forma de entender a ciertos sujetos políticos que configuran su acción por subjetivación y que articula discursos transnacionales con elementos históricos locales. La apertura hacia un pensamiento *queer* en ciertos sectores, como pauta metodológica en este caso, permite la producción y reproducción de discursos y prácticas sobre la validez de lo humano, así como de ciertos conceptos sobre la universalidad de los derechos y las demandas de reconocimiento de las diferencias sexuales vividas desde y por el cuerpo.

Los cuerpos se convierten en depositarios de signos culturales transformados en un tipo de interpelación regulada por los marcos biopolíticos productores de sujetos de ley que tensionan las formas de la democracia liberal sustentada en la producción de excepcionalidades corporales, a partir de las cuales se posibilita la acción de sujetos di-

sidentes de la norma heterosexual, por la cual se pretende reinscribir algunas identidades segregadas en el espacio público.

La ficción presentada en el cine produce un efecto sobre las posibilidades de actuación de los colectivos y los individuos que se reconocen como fuera de esta estructura y desarrollan una concepción sobre sus límites y posibilidades en la esfera pública. Las formas en las que se interpretan estos mensajes dependen directamente de estructuras morales, éticas, ideológicas, discursivas y retóricas, a través de la cual “los excluidos” pueden vivir una alternativa a las dinámicas heteronormativas, a partir de lo que parece ser una “nueva normatividad”.

Una lectura *queer* de las experiencias sobre cinematográficas nos muestra las maneras en las cuales se performan los sentidos de la diferencia sexual en los discursos cotidianos dentro de un contexto complejo, en el que la idea de democracia asociada con la pluralidad produce un efecto de realidad en donde se desenvuelven cuerpos normados desde instancias sociales y cuerpos aparentemente disidentes que se mueven en los espacios disponibles.

Esta performatividad sobre los cuerpos trans, lésbicos, gays, maricas, travestis, locas, entre otros, tiene un efecto subjetivo sobre los relatos por medio de los cuales los sujetos se explican en un contexto de actuación política en el que se revelan las diversas modalidades del poder, ya que se presentan una serie de anclajes en torno a las formas de acceso a la vida pública, a través del reconocimiento o la negación de las normas sociales presentes en el marco cultural dominante.

Las posibilidades de una posible interpretación *queer* del cine permite una aproximación a las expresiones de la disidencia sexual, lo cual, posibilita discusiones en torno a lo que sexualidad es y significa, tomando como punto de partida elementos performativos presentes en el discurso audiovisual de películas como *Una Mujer Fantástica*, lo cual, le otorga un sentido a la visibilidad de las expresiones trans como formas de existencia desbordadas del campo de significación heteronormativo.

El nombrar esas experiencias vitales, comportamientos y acciones marcadas por la segregación permiten una interpelación de los sujetos

excéntricos en la vida social, por lo que, las formas de apelar a una lectura *queer* sobre las dinámicas de representación son necesarias en el contexto actual. Por otra parte, el análisis de las transgresiones al género resulta sumamente revelador de la compleja naturaleza del universo muxe y de su importancia para la construcción de un nuevo imaginario sobre la identidad de género en México y en el mundo contemporáneo.

Podemos decir que la indefinibilidad de los sujetos que realizan una lectura *queer* sobre los cuerpos disidentes se vuelve definible, a través de actos en los que se atraviesan experiencias marcadas por lo legal, lo político y lo académico que se posicionan como experiencias previamente interpeladas. La visión de un cuerpo “fuera de la norma” posibilita reflexiones sobre las necesidades de individuos que han vivido los efectos de la búsqueda de la “normalidad biológica”, que se revelan en el cine de años recientes y producen una veta de análisis en el campo de las ciencias sociales y humanas.

Las continuidades, transgresiones e inversiones al género en la película *Carmín tropical* demuestran que la reinterpretación de elementos narrativos y estilísticos del cine negro, así como su articulación con el melodrama, contribuye a la visibilización de situaciones relacionadas con los estereotipos de género y, especialmente, con la vulnerabilidad y la precariedad de las poblaciones trans/muxe, que resulta indispensable problematizar y discutir.

Finalmente, en campo de lo estrictamente cinematográfico, las inversiones de la convención estilística del cine negro representan una apuesta por renovar significantes del que disponen géneros sumamente codificados, permitiendo apreciar estrategias de vinculación que el filme lleva tanto con el documental como con el melodrama. Tal hibridación del filme contribuye a ampliar la variedad de formas de representación en el cine mexicano contemporáneo, de la misma manera que contando una historia desde la muxeidad, lo que abre la puerta a una mayor diversidad de temas, historias y personajes.

Referencias

- Abric, Jean-Claude. (2001). *Prácticas sociales y representaciones*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán.
- Avendaño, Lukas. (2019). "Una aproximación a la muxeidad/ Queer: no. Queer-po muxe: sí", *Goethe Institut*, recuperado el 14 de febrero de 2023 de: <https://www.goethe.de/ins/mx/es/kul/wir/50s/art/21587404.html>
- Braidotti, Rosi. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Edición Amalia Fischer. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Bryant, Karl. (2009). "Trans Studies", en Jodi, O'Brien (Editora), *Encyclopedia in Gender and Society*. Vol 1 y 2. Thoison Oaks: SAGE.
- Bonfil, Carlos (2016). *Al filo del abismo: Roberto Gavaldón y el melodrama negro*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura.
- Butler, Judith. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. (s.l.): Paidós.
- Cabral, Mauro (2004). "Persistencias" en Fernández, Josefina; D'UVA, Mónica; Viturro, Paula (Compiladores). *Cuerpos Ineludibles. Un diálogo a partir de las sexualidades en América Latina*, Buenos Aires: Ed. Ají del Pollo.
- Camacho Zambrano, Margarita. (2007). *Cuerpos encerrados, cuerpos emancipados: travestis en el ex penal García Moreno*. (s.l.): Editorial El Conejo.
- Cammaing, B. (2017). "Where's your umbrella? Decolonisation and transgender studies" en *South Africa. Postamble. A Transdisciplinary Postgraduate Journal of African Studies*, vol. 10, núm. 1. (s.l.): (s.p.i).
- Campos Rabadán, Minerva (2013). "La América Latina de "Cine en Construcción" Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales". *Archivos de la Filmoteca*, núm. 71, pp. 13-26.
- Casetti Francesco, Di Chio Federico. (2007). *Cómo analizar un film*. (s.l.): Paidós.
- De Lauretis, Teresa. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. (s.l.): Macmillan Press.
- Fernández Fernández, Daniel. (2019). "Estrategias de atenuación en el discurso de docentes costarricenses de escuela primaria sobre diversidad sexual y funcional". *RALED, Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, núm. 19, vol. 2, pp. 50-70. <http://dx.doi.org/10.35956/v.19.n2.2019.p.50-70>
- Fernández Reyes, Álvaro Arturo (2005). "Criminología del cine: Las causas del crimen en el cine mexicano de la Época de Oro". *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, núm. 21, pp. 105-136.
- Foucault, Michel. (2003). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. (s.l.): Siglo XXI Editores.
- García León, Javier; García León, David. (2022) "Duelo, (des)orientación y escape transloca en una mujer fantástica (2017) de Sebastián Lelio". *Estudios de género y teoría queer desde América Latina y el Caribe: una aproximación al cuerpo y la identidad*. Coords. María Guadalupe Flores Grajales y Víctor Saúl Villegas Martínez. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 151-156.
- Gates, Phillipa. (2009). "The Maritorious Melodrama: Film Noir with a Female Detective". *Journal of Film and Video*, núm. 61, pp. 24-39.

- Hines, Sally. (2007). *TransForming Gender: Transgender Practices of Identity, Intimacy and Care*. University of Bristol: The Policy Press.
- Lind, Amy; Argüello Pazmiño, Sofía. (2009). "Ciudadanía y sexualidades en América Latina. Presentación del Dossier". *Íconos: revista de ciencias sociales*, núm.35.
- Lugones, María. (2008). "Colonialidad y género". *Revista Tabula Rasa*, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, núm. 9, pp. 73-101.
- Luhr, William. (2012). *Film Noir*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Maffía, Diana. (2003). "Los sexos ¿son o se hacen?". *Sexualidades Migrantes, género y transgénero*. Comp. Diana Maffía, Buenos Aires: Ed. Feminaria, pp. 86-96.
- Miano Borruso, Marinella. (2012). *Hombre, mujer y muxe en el Istmo de Tehuantepec*. (s.l.), México D. F.: Plaza y Valdés, CONACULTA, INAH.
- Mirandé, Alfredo. (2015). "Hombres Mujeres: An Indigenous Third Gender". *Men and Masculinities*, vol. 19, pp. 384-409. <http://dx.doi.org/10.1177/1097184X15602746>
- Missé, Miquel. (2013). *Transexualidades. Otras miradas posibles*. Barcelona/Madrid: Editorial Egales.
- Monsiváis, Carlos. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Muñoz, José Esteban. (2020). *Utopía queer: el entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Antoine, Rodríguez. (2015). "Los estereotipos de género en el melodrama mexicano". *La Palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana, núm. 32, pp. 65-70.
- Quijano, Anibal. (2014). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. Cuestiones y horizontes". *Cuestiones y Horizontes*. Ed. en Assis Danilo. Buenos Aires: CLACSO, pp. 777-832.
- Paul Julian, Smith. (2017). *Queer Mexico: Cinema and Television Since 2000*. Detroit: Wayne State University Press.
- Soley-Beltrán, Patricia. (2014). "Transexualidad y Transgénero: una perspectiva bioética". *Revista de Bioética y Derecho*, Observatorio de Bioética y Derecho, Universidad de Barcelona, núm. 30, pp. 21-39.
- Stryker, Susan; Whittle, Stephen. (2006). *The Transgender Studies Reader*. New York: Routledge.
- Subero Rodríguez, Álvaro. (2021). "Bechdel/Wallace en el aulas: selección de materiales audiovisuales para la igualdad de género". *Diversidad sexual y género a través de la educación y las artes*. Coords. Cristóbal Torres Fernández, Jaime Puig Guisado, Gladys Molano Caro, Ángel Ignacio Aguilar Cuesta, (s.l): Dykinson, pp. 19-32.

INICIACIÓN HOMOERÓTICA, OBJETOS ESPECULARES Y TEMPORALIDADES QUEER*

HOMOEROTIC INITIATION, SPECULAR OBJECTS AND QUEER TEMPORALITIES

MANUEL MÉNDEZ TAPIA
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0002-5623-2762>
manuelmendez.psic@hotmail.com

Resumen

Con la finalidad de imaginar temporalidades alternativas y confrontativas a la *heterolinealidad* cronológica de la historia, el presente texto sitúa la cuestión de la *iniciación homoerótica* desde una lectura conceptual de la temporalidad *queer*. Se examinan algunas de las relaciones especulares que operan como brújulas de la memoria acerca de los puntos de inflexión que permiten, por medio de un juego de reflejos, reparar sobre un secreto que se anida carnal y pasionalmente de forma disruptiva. Este ejercicio autorreflexivo pretende abonar a la recuperación de formas de vida pasadas para la habilitación de presentes y futuros posibles.

Palabras clave: Homoerotismo, temporalidad, queer, autorreflexión.

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación "Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica" (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación (Gobierno de España): AEI/10.13039/501100011033.

Abstract

With the purpose of imagining alternative and confrontational temporalities to the chronological *heterolinerity* of history, this text situates the question of *homoerotic initiation* from a conceptual reading of queer temporality. Some of the mirror relationships that operate as compasses of memory are examined about the turning points that allow, through a game of reflections, to repair a secret that is carnally and passionately nested in a disruptive way. This self-reflective exercise aims to contribute to the recovery of past ways of life to enable present and possible futures.

Keywords: Homoeroticism, temporality, queer, self-reflection.

Introducción

En este artículo pretendo situar el foco del problema en los espejos homoeróticos, de forma particular, me refiero a algunas de las relaciones especulares que habilitan o, cuando menos perfilan, un cierto modo de configuración temporal de la experiencia homoerótica. Por una parte, me interesa reflexionar desde mis propias experiencias qué significa y cuándo se significa una especie de iniciación homoerótica, es decir, un *despertar* de la identidad sexual, o bien, la apertura de un nuevo modo de vida anclado al registro del homoerotismo. Pero también busco reflexionar sobre lo que significan las capas representacionales que configuran una identidad múltiple, así como una forma de habitar determinadas posiciones subjetivas cuando se sitúan en escenarios temporales con marcadores más o menos definidos; de tal modo que esta es una invitación para reflexionar sobre la memoria y la conformación de comunidades sexodiversas antes de la aparición de las tecnologías más contemporáneas, pero también acerca de cómo podemos generar posibilidades de diálogos e interconexiones temporales entre pasado, presente y futuros *queer*.

Para ello, apuesto por adentrarme de inicio en lo que Ann Cvetkovich (2018) llama un *archivo de sentimientos*, esto es, porque, en su opinión:

[...] como oposición a las historias oficiales, la memoria se convierte en un valioso recurso histórico, y colecciones de objetos efímeras y personales permaneces junto a los documentos de la cultura dominante con el fin de ofrecer modos alternativos de conocimiento. (22-23)

Aludo a mi propio archivo de carácter íntimo y autorreferencial, no solo para compartir mis recuerdos, sino para construir una manera de sistematizar algunas memorias que bien pueden valer como una ruta analítica de un tiempo presente que nunca se encuentra desligado de algo pasado, que parece ya no ser o ya no permanecer, pero también para intentar torcer las narrativas heterolineales desde las que se marcan los inicios de las experiencias eróticas. Así, esta problematización halla sustento teórico en la *temporalidad queer*, entendiéndola como una “tendencia en los estudios queer de los últimos años a tratar las cuestiones eróticas, sexuales y genéricas en relación con las temporales hasta conformar lo que se ha denominado el giro temporal de la teoría queer” (Conde 62). Entonces, esta noción hace referencia a “prácticas, experiencias y sensaciones corporales que entran en tensión con formas normativas de sentir, valorar, ordenar o experimentar el tiempo” (Solana 40) lo que responde, de igual modo, a una crítica a la *hetero-linealidad* del tiempo, marcada por la mayoritaria heterosexualidad reproductiva (Muñoz 64) la idea de progreso, la sedimentación de la historia, y la *crononormatividad* (Freeman 3).

Entonces, con la intención de imaginar temporalidades alternativas y confrontativas a la heterolinealidad cronológica de la historia, quiero pensar cuáles han sido algunos de los espejos que, en una especie de iniciación homoerótica, me actuaron como un cierto sujeto *joto*, *gay* o *marica*, y cuáles son los espejos que, en el registro de mis propias vivencias, siguen operando como brújulas de la memoria acerca de los puntos de inflexión que me permitieron, por medio de un juego de reflejos no necesariamente transparentes, reparar sobre un secreto que comenzaba a anidarse carnal y pasionalmente de forma disruptiva, torrencial

y caótica. Este trabajo es un ejercicio autorreflexivo que apunta a una memoria parcial de deseos y placeres y que pretende, en algún sentido, abonar a la recuperación de formas de vida pasadas que requieren reanimarse para la habilitación de presentes y futuros posibles.

Secretos del pasado

En un trabajo anterior iniciaba preguntándome:

¿Qué tan posible es pensar, a la distancia temporal de la experiencia, alrededor de escenarios de encuentros afectivos desde otros órdenes regulatorios de la sexualidad acostumbrados a la vigilancia heteronormativa del clóset, considerado éste como umbral político de la identidad, pero también como analgésico de los efectos materiales de la homofobia? (Méndez 121)

Al respecto del secreto —pensado como una variante del silencio—, estoy consciente de las precauciones analíticas de Foucault (2011) respecto a considerar cómo en las sociedades cristianas el sexo ha sido lo que era necesario examinar, vigilar y transformar en discurso, y cómo las prácticas de sí mismo han sido integradas al ejercicio de un poder pastoral que procura un desciframiento de los pensamientos íntimos, a razón de la idea de que hay algo escondido en sí mismo.

De ahí la instalación de las técnicas de desciframiento de los secretos de la conciencia por medio, por ejemplo, del acto de la confesión; lo que dio como resultado que la sexualidad, sostiene el mismo Foucault, se ubicara en el corazón de la existencia, porque parece que es allí donde se descubre la verdad del sujeto, tanto como que en ese descubrimiento es donde reside nuestra liberación. Pero mi ejercicio introspectivo no tiene una finalidad confesional, o cuando menos no pretendo que esa sea la intención, sencillamente quiero ilustrar cómo hay ciertos secretos de la piel, que recorren la piel, que se viven ardientemente desde la piel y que se constituyen como piezas clave en el engranaje del deseo, a la

vez que habilita el sostenimiento de ciertas fantasías que, a veces, avivan la pasión de la experiencia homoerótica.

Mis recuerdos sobre objetos especulares los ubico más o menos en el primer lustro de la década de los noventas del siglo pasado, un espacio temporal situado antes del internet, las redes sociales y las aplicaciones de ligue entre varones —como *Grinder*, por ejemplo—, antes de la ley del matrimonio igualitario y de leyes jurídicas de *avanzada* como las leyes del reconocimiento y atención de las personas lésbico-gay-bisexual-trans (LGBT); antes de la enunciación de la identidad no binaria, antes del *Pride* —vuelto este ahora una contrapartida de la marcha del otrora orgullo lésbico-gay—, antes de *Onlyfans*, de *Twitter* y de la multiplicación de *sextwiteros*, antes; un antes que se sitúa en el espejo de un tiempo otro. En ese panorama, recuerdo una ocasión en la que mi cuerpo aún de niño y, a lo lejos, quizá de hombre, se estremeció con el vistazo fugaz de una escena porno que me cautivó al no saber qué es lo que producía en mí la aparición en pantalla de un pene que, por aquel entonces, me pareció descomunal. Habría que ver, en adelante, si lo descomunal se registraría solo por la anchura o por la largueza y no por la destreza del objeto carnal.

Durante casi ocho años, en la década de los noventas, participé en un movimiento de juventudes cristianas en la Ciudad de México, mi maravillosa y monstruosa ciudad de nacimiento; este movimiento, integrado por aproximadamente cien infantes y adolescentes varones, era un grupo que se reunía cada sábado en un parque público de la ciudad para tener distintas actividades deportivas y de aprendizaje de técnicas campales tipo *boys scouts*, pero también nos reuníamos para ir a misa; algunos un tanto de manera obligada, y nos reuníamos para pedir por la buena vida, quiero decir, por la buena vida heterosexual. En alguna ocasión, una tarde de sábado en que se suspendieron las actividades de ese día a causa de no sé qué, una de las células de aquel movimiento, un subgrupo de unos 10 o 12 varones, nos dirigimos a casa de uno de ellos en supuesto acto y actitud de rebeldía adolescente para sentarnos

frente a un televisor y una videocasetera *VHS* con la intención de mirar una película porno, evidentemente, porno heterosexual.

Fue la primera vez que vi porno y fue la primera vez que vi a una pareja hetero desnuda, o por lo menos fue la primera vez que recuerdo que así haya sido. Sin internet ni teléfono celular aún en algún horizonte posible, a los diez años me conformaba con ver alguna que otra caricatura para niños de mi edad: los *Thundercats*, los Halcones Galácticos, Remi, Belle y Sebastián. En mi casa no había mayor disponibilidad de lecturas más que una enciclopedia adquirida con unas cien mensualidades de mi padre que, ávido de querer enseñarnos la vida, pero también de querer mantenernos a distancia de otras formas de vida; conservaba los libros en unas repisas de madera que él mismo había colocado en la sala, a una altura prudente, fuera del alcance de manos imprudentemente curiosas. Así que sigo sin recordar, o sin querer recordar, si antes de esa reunión grupal de amigos cristianos yo había visto un pene, más aún, un pene descomunal, bien erecto y en acción tipo metralleta. Por lo que, esa tarde, rodeado de un grupo de escuincles que no pasarían de los quince años, me hallaba a disposición de una escena virtualmente novedosa. En medio círculo, cada uno sentado en su silla y a una distancia heterosexualmente sensata, nos dispusimos a ver lo contenido en aquel casete para *VHS*; ahora entendido como un objeto viejo o, digamos, *vintage*.

Y el primer acto: algo que no alcancé a discernir de inmediato. En principio; una playa, un sol radiante, y luego ahí el foco, en la toma, muy de lejos, un par de figuras caminando como hacia nosotros, acercándose poco a poco a nuestro encuentro y también a la centralidad de la pantalla. Y mientras se acercaba, miro dos cuerpos tomados de la mano, uno de ellos, el más alto, con un colgajo enorme balanceándose entre los muslos. Una conmoción. Un ardor de súbito desde lo más hondo y en lo más salvaje que habitaba mi cuerpo. Ahí, acercándose ahora solo hacia mí, la silueta bien delineada de un hombre desnudo, torneado, bronceado, creo que casi perfecto. Pero qué cosa más formidable, qué manera de portar una hombría tan concentrada en un algo velludo y

tan *venudo*. La silueta de hombre y la silueta de mujer se postran frente a nuestras narices; se besan, se toquetean, sacan una toalla de algún lugar, y ahí mismo se enciman el uno al otro. El hombre entra en ella, le toca sus tetas voluptuosas y la acaricia con un ánimo del que ahora desconfiaría. Pero yo no la quiero ver a ella, yo quiero seguirlo viendo a él, a su cosa colgante, a sus nalgas doradas y a su pubis velluda.

Del otro lado de la pantalla, en mi grupo de amigos, nada. Todo en silencio. Todos viendo, todos vestidos, todos nada. De repente: alguien se afloja o quizá se prende de más. Una chispa minúscula que desata un incendio sexual: posa su mano sobre su bulto crecido, abre las piernas y nos deja ver su montículo carnal, así como su voluntad por llevar esa escena al registro de un porno más abierto, más descarado, más salvaje. Alguien más se desabotona rápidamente el pantalón, se saca la verga, nos la muestra y empieza a frotarse y a subir y bajar, lenta pero cadenciosamente. Otro más se abre el cierre del pantalón y casi al mismo tiempo también se saca la playera. Nadie dice nada, todos mirando el televisor, pero también viendo de reojo los 3 o 4 penes expuestos. De súbito, una mano ajena se posa sobre el muslo del vecino de asiento y, este último, no la quita: una abierta invitación para probar el pecado homosexual. Comienza frotando su pierna y luego se sigue a sus testículos ya bien descubiertos. Luego, otro vecino, el de al lado, se abalanza con su boca bien abierta para así degustar su trozo viril color tostado. Y detona una fiesta orgiástica: todos al encuentro de un cuerpo otro, de una boca otra, de unas nalgas otras, así como estén: aguadas, duras, flácidas, calvas, prominentes, peludas. Y yo allí, mirando esa escena sin saber muy bien qué hacer, a dónde ir o qué sentido otorgarle. Sé que me revienta un ardor profundo por querer seguir viendo, por intentar tocar, por rozar sus muslos, sus bocas, sus vellos.

Sé también que me hubiera encantado que toda esta última escena porno entre adolescentes hubiera sido cierta. En realidad, solo imaginé retrospectivamente, qué hubiera pasado si alguno de esos tímidos *hombres* hubiera extendido su mano hacia el vecino, o hacia sí mismo con la intención de erotizarse grupalmente. Desde otra capa temporal

enraizada en los códigos masculinos que impone la heterosexualidad obligatoria; el semicírculo de aquellos varones se quedó en el plano de lo atónito. El grupo se quedó mirando la pantalla del televisor, y más nada.

¿Qué habrán pensado, qué habrán sentido, qué habrán deseado aquellos chicos en aquel momento? Quizá, puedo ahora imaginar, que no fui solamente yo el único que fijó su mirada en la silueta desde la que colgaba aquel tremendo falo. Creo que como ahí habitaba un integrante más, no otro adolescente, sino el fantasma vigilante que procuraba asistir y mantener la coherencia del deseo heterosexual, todo mundo permaneció impávido, absorto, inmóvil. Y la escena, que se sintió eterna, no se volvió una fiesta orgiástica, sino que se vio interrumpida cuando, de pronto, el chico de la casa nos exhortó a mejor salir de allí porque su madre podría volver en cualquier momento. Luego un par de risotadas nerviosas, un no saber cómo proceder, cómo levantarse sin enseñar cada quién una erección más que evidente. Una manera de fingir que, muy posiblemente, deseábamos que ese momento terminara de otra forma cualquiera.

Promesas en escenas de un erotismo vinculante

En este dar cuenta de cómo se va corporeizando el homoerotismo o la sombra de lo que de este no puede ser aún nombrado, así como el proceso de su devenir; me interesa detenerme en los anclajes especulares que causan una conmoción, lo mismo que una apertura a una desestabilización del deseo, de la identidad, de la racionalidad lógica de una heterosexualidad que pretende seguir fundando ordenamientos sexogenéricos de trayectorias temporales lineales. Al respecto de la unicidad normativa y de la maleabilidad del sujeto del deseo, recuerdo el modo en que Eve Kosofsky Sedgwick (1998) enuncia cómo la sobrevivencia de lo *queer* está relacionada con toda una serie de objetos con los que tuvimos, dice, la capacidad de aficionarnos durante la infancia, así como distintos ámbitos a los que aprendimos a dotar de fascinación y amor.

Quiero seguir esta línea de análisis y sugerir que hay ámbitos a los que ciertamente dotamos de fascinación y que, como la misma Sedgwick apunta, eso impregna nuestra relación con textos y objetos en la vida adulta; pero también creo que hay ámbitos que impregnan nuestra relación con objetos culturales de forma tan amorosa como profundamente erótica. Por ejemplo, acerca de esa primera vez que recuerdo haber visto sexo heterosexual, y que fue más bien un sexo que, desde un sentir descontrolado, desde un fuego en la piel que me recorrió de un modo de excitación visceral, se descentró de algún modo de tal demanda heterosexista por cuanto mi apego visual, mi deseo carnal, mi atención pulsional ocupó esa escena hetero pero solo como un marco ornamental para fijarme en un objeto de fascinación que logró no solo cautivarme, sino subjetivarme de modo homoerótico, aunque entonces no lo haya enunciado desde ahí. Dicho objeto fue la piel del hombre, su silueta, su pene, sus nalgas, sus vellos, sus gemidos, su forma de tocar, su manera de andar. El reflector estaba en él, no en ella. Fue la intensidad de su mirada y la cadencia de su penetrar. Fue él, pero no solo él. Estaba ella, sí, radiante, despampanante, con una copiosa melena que se alineaba muy bien con aquel sol tono naranja, y fue la playa y la arena, todo un ámbito que coadyubaba a la fascinación sexual, pero el motivo de mi locura se precipitó hacia la focalización de su carnalidad y hacia su *venosidad*; hacia todo él.

¿Qué pasó allí? ¿Se despertó un deseo instintivo acallado por los años y por el peso histórico de una cultura homofóbica de aniquilación homosexual? ¿Germinó de forma espontánea una tentación carnal que no supo bien hacia dónde dirigirse, si acaso por la formación pulsional dinamitada por la incompletud, aunque a traición de las condiciones psíquicas de una estructuración que exige siempre rectitud heteronormativa? No creo que este haya sido el punto cero del deseo, lo pienso más bien como un acontecimiento en una cadena de engranaje pulsional que, en retrospectiva, lo recuerdo de forma por demás significativa. De ahí en adelante, la impaciencia erótica no

cesó; pero no había aun una forma de nombrarla, y quizá tampoco mucha voluntad por reconocerla.

Era ese ardor en la piel, sin destino fijo, que hacía posar la mirada sobre objetos parciales que devolvían en el reflejo un goce en silencio. Los años siguientes, entre los 10 y los 13 o 14 años, a falta de la hipervisualidad de la existencia de un porno ahora marcado por una fugacidad anticipatoria, me deleitaba con ciertos objetos de fascinación que desterritorializaron la erótica del cuerpo masculino. La mirada enganchada al pene descomunal de la escena porno había sido circunstancial, pero, en adelante, el placer por ver no se fijaría necesariamente en genitales. Así, era una explosión de deseo cuando cada fin de semana nos dirigíamos en familia a un club deportivo y al llegar al estacionamiento de este sitio, el vigilante, un moreno de bigote velludísimo, siempre en playera sin mangas, levantaba la pluma para dejar ingresar los coches, y la explosión de mi deseo era correspondiente con una explosión de vellos en su axila. Algo sucedía en mí que era del orden del desborde y de una incomodidad fascinante que me hacía querer seguir viéndolo a él, sobre todo a lo que se hacía desprender de aquel brazo levantado.

La desterritorialización genital tenía que ver con los objetos de mi elección, pero también con la disponibilidad que había en aquellos momentos. Aún sin internet, pero con algunos canales de televisión de paga, logré muy ocasionalmente arreglármelas para mirar, una que otra madrugada, un programa que me ofertaba la posibilidad de objetos no explícitos, más bien muy opacos. Aquí no había penes, pero sí muchas sombras que dibujaban desnudos masculinos, sin en realidad mostrarlos como tal. Una serie, llamada *Red Shoes Diaries* y transmitida en México a principios de los años noventa por el canal *Golden Choice*, mostraba diversos relatos de mujeres acerca de algo relacionado con el amor, la traición y el sexo. En realidad, nunca puse mucha atención a la trama o a las actuaciones: lo que esperaba fervientemente frente a la pantalla de televisión era la aparición de contornos y trazos que operaran como los marcadores de un hombre desnudo. Cosa que

rara vez se mostraba, y cuando aparecía, era solo una pelvis, el bosquejo de vello púbico, la parte inicial de las nalgas; todo ello acompañado de tonos muy rojizos, de música tenue, y de una invitación para la generación de todo un ámbito de fascinación que, insisto, funcionaron como espejos homoeróticos en la medida en que todo ello que se postraba ante mí me devolvía imágenes y narrativas de posibilidad.

Pero, ¿de qué posibilidades hablamos? ¿Posibilidades de ser, de hacer, de encarnar qué? Por una parte, creo que en esa relación especular circulaban una serie de objetos de deseos que, con certeza, avivaban ensoñaciones sensuales y fantasías sexuales pero, además, la proximidad deseante se sostenía no solo en pelvis, nalgas, pubis y toda una serie de objetos excitantes, sino lo que prometían ese conjunto de objetos: la posibilidad de vivir el erotismo de una manera no heterosexual, aunque en ese momento no lo haya enunciado en esos términos y tampoco lo haya hecho consciente dentro de esos marcos de referencia. En este punto pienso en la discusión que elabora Lauren Berlant (2020) sobre el *optimismo cruel*, es decir, una relación que se establece:

cuando eso mismo que deseamos obstaculiza nuestra prosperidad. Puede ser la comida, una forma de amor, una fantasía de la buena vida o un proyecto político. También puede tratarse de algo mucho más sencillo, como por ejemplo, un nuevo hábito que promete inducir en nosotros una mejor forma de ser. Estos tipos de relación optimista no son inherentemente crueles. Se vuelven crueles cuando el objeto que suscita el apego nos impide de manera activa alcanzar ese mismo propósito que en un principio nos condujo a él. (57)

Descubro allí, en el recuerdo de esas escenas excitantes, una relación de apego marcada no solo por el erotismo, sino por un registro de crueldad. Me explico: para la misma Berlant, el apego a un objeto/escena de deseo implica, como recién citaba, proximidad al manejo de cosas que promete y cuya concreción resulta imposible o, por el contrario, demasiado posible; además de que lo satisfactorio de ese

apego está relacionado con la continuidad de la sensación que el sujeto tiene respecto de lo que significa seguir viviendo, no obstante que esa relación puede tornarse cruel en la medida en que no se puede sobrellevar bien la pérdida de un objeto significativamente problemático. Retomo estas consideraciones conceptuales para dar otra lectura analítica sobre el tema en cuestión: ¿En qué sentido podemos hablar de que esas escenas de deseo —como las películas porno o las axilas del vigilante— hicieron desplazar o descolocar, desde su irradiación hetero, un volcamiento hacia una serie de objetos que desplegaron un encuentro con deseos y voluntades homoeróticas? Pero, al mismo tiempo, el apego a esas escenas eróticas de fascinación también fue problemático por cuanto supuso una amenaza a las fórmulas convencionales de la demanda por actuar y desear según los términos de una buena vida heterosexual. Por supuesto, no es que la crueldad sea inherente al homoerotismo, es más bien la posibilidad por querer persistir en un objeto que promete cosas placenteras pero que, en el seno de una cultura machista y homofóbica, puede transformarse en un objeto que intimida o vulnera las propias condiciones de vida del sujeto deseante.

Sin embargo, no querría pensar solo en la cancelación del homoerotismo, sino en lo que ello hace detonar en términos de rutas de subjetividad alternas. A condición de desarrollar este punto en otro momento, por ahora quiero apuntar que hay, en todo este escenario de promesas y relaciones especulares, una suerte de tensión problemática que echa a andar temporalidades paralelas en la medida en que se despliegan idealidades eróticas e identitarias que contienen huellas de un pasado —de múltiples pasados— desde el que se pueden imaginar *horizontes de potencialidades* (Muñoz 39).

Reflexiones finales

Considero importante repensar las formaciones de silencios que articulan y habilitan la iniciación de la experiencia homoerótica, las cuales no solo tienen que pensarse desde un ángulo de la prohibición, la represión o la cancelación sino a partir de cómo se maquinan posibi-

lidades deseantes. Por otro lado, hay toda una serie de objetos y ámbitos de fascinación que nos van situando en determinados horizontes de futurabilidad en virtud de que actúan como mapas espaciales que permiten ubicaciones conflictivas en posiciones identitarias y de enunciación. Me refiero a la futurabilidad en el sentido que propone Franco Bifo Berardi (2019) es decir, como una multiplicidad de futuros posibles inmanentes; un futuro como amplio espectro de posibilidades.

En ese sentido, no quiero caer en la narrativa que supone que el pasado siempre fue mejor, pero tampoco en las narrativas triunfalistas del progreso que auguran un solo camino de éxito, de liberación y, lo que sería en palabras de Sara Ahmed, un camino de felicidad en tanto que promesa y relación (73). Es necesario seguir discutiendo sobre la forma en que ocurre la imposición de un marco temporal arraigado en la idea de un futuro productivo y reproductivo. En contraparte, habrá que seguir echando mano de la noción de una temporalidad *queer/cuir*, que desde una forma de corporeizar el tiempo opere, según dice la *chongo* feminista val flores, como una “crítica al tiempo naturalizado y a los ideales de género y sexualidad que apuntalan esta naturalización, al pretender ordenar la vida por etapas bajo prerrogativas heterosexuales, masculinas, burguesas, capacitistas y occidentales” (2021).

De ahí que para Mariela Solana y Cecilia Macón (2015), la noción de temporalidad queer hace referencia a prácticas, experiencias y sensaciones corporales que entran en tensión con formas normativas de sentir, valorar, ordenar o experimentar el tiempo, una noción que, de acuerdo a la misma val flores, se vincula a la secuencia idealizada del matrimonio, a la reproducción heterosexual y también a las narrativas LGTTTBI de progreso y evolución, que activan desde el individualismo liberal una secuencia valorativa, que es a lo que se refiere Eduardo Mattio y Cristian Daouriche (2017) cuando alertan de una miseria relacional dinamitada por marcos normativos que regulan la sociabilidad gay, en un horizonte marcado por un alto grado de homonormativización que privilegia ciertos modos vida en desmedro de otros disidentes.

Tal estado de cosas, habría que enfatizar, no solo produce efectos nocivos respecto de otras demandas legítimas del movimiento LGTB, sino que limita su capacidad transformadora.

Sobre las relaciones especulares quiero decir que pueden ser pensadas como mapas de reflectivos que abren escenarios posibles de subjetividad, deseo y erotismo. El mapeo, de esta forma, significa poder imaginar no ir en una sola dirección, sino en la apertura de posibilidades múltiples puestas a revisión acerca de cuándo devenimos un otro enclavado en una miseria relacional, utilizando la referencia de Mattio y Daouriche (2017). Por lo tanto, es necesario mantener todo el tiempo la pregunta sobre qué nos pasa a las poblaciones LGBT cuando la posibilidad se transforma en predictibilidad, así como en un solo horizonte de ruta definida que promete cosas imposibles.

Para finalizar este breve ejercicio autorreflexivo, querría agregar que no busco hurgar en mis recuerdos con la intención de avivar añoranzas, más bien, busco conectar mi memoria con las condiciones del presente para imaginar aperturas de caminos futuros por medio de la identificación de ciertas relaciones especulares y, en derivación, continuar pensando cuál es la concatenación política actual que permite la subjetivación de la experiencia homoerótica. Confío, también, en que este recorrido se lea como una apuesta por torcer los marcos temporales para el registro de memorias *queer/cuir* y para la contemplación de aquellos recuerdos vivenciales que, al interrumpir un marco sexogenérico normal y moral generalizado, admitan la inteligibilidad del erotismo y el cuerpo deseante desde la falla, esto es, desde la necesaria falla *cisheteronormativa*.

Referencias

- Ahmed, Sara. (2022). *La Promesa de la Felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Berlant, Lauren. (2020). *El optimismo cruel*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bifo Berardi, Franco. (2019). *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Buenos Aires: Caja Negra.

- Conde Arroyo, Pau. (2022). "La reparación de los relojes. Los enfoques políticos de la temporalidad queer". *Oxímora. Revista Internacional de Ética y Política*, núm. 21, pp. 60-78.
- Cvetkovich, Ann. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Edicions Bellatera.
- Flores, Val. (2021). "Vivir en Diferido" en Romper el corazón del mundo. *Modos fugitivos de hacer teoría*. Madrid: Continta me tienes. s/p.
- Foucault, Michel. (2011). *Historia de la Sexualidad*. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores.
- Freeman, Elizabeth. (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. (1998). *Epistemología del Armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Macón, Cecilia; Mariela Solana. (2015). *Pretérito Indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.
- Mattio, Eduardo; Darouiche, Cristian Alejandro. (2017). "Contra la miseria relacional: Cultura homosexual y creación de formas de vida" en *El Banquete de los Dioses. Revista de Filosofía y Teoría Política Contemporáneas*, vol. 5, núm. 7, pp. 66-84.
- Méndez Tapia, Manuel. (2023). *Silencios homoeróticos. El desastre de amar y cortocircuitos del sexo*. Lleida: Universidad de Lleida.
- Muñoz, José Esteban. (2020). *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Solana, Mariela. (2016). "Asincronía y crononormatividad. Apuntes sobre la idea de temporalidad queer" en *El Banquete de los Dioses. Revista de Filosofía y Teoría Política Contemporáneas*, vol. 5, núm. 7, pp. 37-65.

LA REPRESENTACIÓN DE LA VOZ TRANS EN LA POESÍA DEL OAXAQUEÑO DANIEL NIZCUB

THE REPRESENTATION OF TRANS VOICE IN THE POETRY OF OAXACAN DANIEL NIZCUB

MARGARITA V. SALAZAR CANSECO
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0002-2312-4431>
magurcia2@hotmail.com

Resumen

Este texto trata de abordar, a partir del poemario *Poesía en transición* (2021) de la autoría de Daniel Nizcub, la representación de la voz trans como un *leitmotiv* en el cual, a través de su yo poético, nos cuenta las tribulaciones por las que va pasando desde que comienza a vivir su proceso de transición de género. Esta voz inicia desde la incertidumbre de no saber quién es, hasta aceptar y vivir esta masculinidad que lo constituye como un hombre trans en un mundo heteronormativo, desde el cual se emancipa para poder conquistar su voz; misma que, finalmente, le permite liberar su verdadera identidad.

Palabras clave: Daniel Nizcub, poesía trans, la voz en la poesía, poesía oaxaqueña, transexualidad.

Abstract

The objective of this essay is to approach, based on the anthology of poems *Poesía en transición* (2021) from the author Daniel Nizcub, the

representation of the trans voice as a *leitmotiv* using his point of view as a poet, in which he narrates the tribulations that came with the start of his gender transition process. This voice is born from the uncertainty of not knowing who he was, until the point of accepting and embracing this masculinity building him up within a straight normed society, from which he needs to find emancipation to finally discover his own voice; this voice is what then allows him to express his real identity.

Key words: Daniel Nizcub, trans poetry, the voice in poetry, Oaxacan poetry, transexuality.

Daniel Nizcub nació en el Estado de México el 5 de febrero de 1984, bajo otro nombre, bajo otro género y con otro sexo, y en una ciudad de la que no se sintió parte hasta que la dejó. La familia, tanto materna como paterna, se mudó por cuestiones económicas a la Ciudad de México. La abuela materna de Daniel cargó con sus nueve hijos, y ahí vivieron del comercio y también estudiaron. Su madre estudió en el Instituto Politécnico Nacional (IPN) y se graduó como Química Bióloga Parasitóloga y su padre es Laborista Clínico egresado de la UNAM.

Su madre es de Zaachila (primer asentamiento zapoteco) y su padre es mixteco, de San Vicente Nuñú. Daniel Nizcub nació en Ciudad Netzahualcóyotl, municipio del Estado de México¹. Ahí cursó sus primeros estudios, pero sin sentirse ni mujer ni chilango. Su familia materna formaba parte de una agrupación llamada “Asociación de zaachileños del estado de Oaxaca radicados en el Distrito Federal”; con ello nos damos cuenta del fuerte lazo que siempre lo unió a Oaxaca.

Además, su familia se dedicaba al comercio vendiendo productos oaxaqueños: pan, mole, chocolate, carne, mezcal, chapulines, etcétera,

¹ Aquí quiero hacer una acotación, pues para los que no sean oaxaqueños no va a quedar claro: Oaxaca se divide en ocho regiones a saber: Cañada, Costa, Istmo, Mixteca, Papaloapan, Sierra Sur, Sierra Norte y Valles Centrales, pero, por la gran cantidad de oaxaqueños que viven en “Ciudad Neza”, a esta se le ha denominado la novena región. Es por ello por lo que Daniel Nizcub es Oaxaqueño por triple partida.

en un puesto de mercado que es donde Daniel creció, donde recuerda ir en la carretilla acostado viendo a sus tíos despachar. Él siempre se sintió igual que su madre, sus tíos y su abuela: oaxaqueño. Todo su contexto fue oaxaqueño, incluso las narraciones de tradición oral lo eran. Sus vacaciones siempre fueron en Oaxaca, en Zaachila o en Nuñú, donde nunca usó vestido, ni jugó a las muñecas, ni jugó con sus primitas. Él buscaba hacer las mismas cosas de su abuelo; agarrar la navaja o andar en burro, eso lo hacía feliz.

En 1996, cuando Daniel Nizcub cumplió los doce años, toda la familia decide dejar la ciudad de México y regresar a Zaachila. Es cuando se da cuenta que haber crecido en la Ciudad lo hacía chilango, por lo que al llegar a Zaachila vive con cierta extrañeza, pues comenzó a anhelar todo lo de la ciudad; es decir, en ciudad de México era oaxaqueño y en Zaachila era defeño, por lo que tuvo que construir su identidad oaxaqueña en Oaxaca y, después, su identidad de género.

Su parte mixteca también la aprendió en Oaxaca. Su abuela le enseñó esa cosmovisión que lo hizo tan sensible a la poesía: las flores, el camino, las piedras, el cerro, los árboles, la naturaleza en general, y toda su forma de existir y coexistir de manera armónica, donde todo nace, vive y muere, donde todo se conecta. Caminar en el monte comenzó a ser poesía para él.

Siempre vivió en dualidad: niño/niña, sexo/género, ciudad/campo, mixteco/zapoteco y ser migrante cotidiano. Y con un doble extrañamiento, para empezar, el de su cuerpo. Daniel se define con corazón zapoteco y espíritu mixteco. Sabe que le habita esa dualidad.

En 2009 comenzó su transición y, también, un tiempo en soledad, misma que le permitió escribir su libro de *Poesía en Transición*, poemario donde comenzó a nombrarse, a reconocerse y a conocer y reconstruir su voz, pues la voz en esos momentos le era ajena. Sentía que no le pertenecían esas palabras, ni esa voz que tenía antes de su transición:

Me asumí como niña, pero nunca me sentí niña. Usé uniforme, usé falda, me formaba del lado de las niñas, vivía un mundo de

fantasía mientras pensaba que algún día me recordarían como niño. (Nizcub, 2023)

Este libro, impreso a modo de díptico, es una edición que consta de dos partes. una de frente y otra de cabeza, por lo que para leer la otra parte es necesario voltear el libro por completo. Un lado pertenece al poemario *Pido no ser yo*, y, el otro, a *Poesía en transición*. Libro publicado en Oaxaca en el año 2021 por el colectivo editorial independiente Pez en el Árbol. El poeta explica:

La dicotomía falda/pantalón era una vivencia que me atravesaba todo: cuerpo, alma, mente, y comodidad. El uniforme escolar siempre fue un disfraz para mí, era el boleto de entrada a la escuela. Y era lo primero que me quitaba a la salida. (Nizcub, 2023)

El poemario *Pido no ser yo* contiene veintidós poemas escritos entre 2003 y 2010, esto es, entre su adolescencia y su juventud —es una de por sí espinosa etapa del ser humano; de construcción de identidad y doblemente espinosa si, además, no hay una empatía del exterior con el interior. Por ello, a lo largo del poemario, y a través del sujeto lírico, advertimos una angustiosa confusión preguntándose constantemente ¿qué soy? ¿quién soy? Así, en esta tribulación, hace un recorrido por lo sombrío de su vida, por la cordura no hallada, por las huellas que dejaba a su paso y que sentía no le correspondían, por el dolor. Cito aquí un fragmento del poema “¿Cuándo regresas, mi alma?”:

¿Por qué duele?
¿Por qué siento?
¿Cuándo regresas, mi alma?
¿Cuándo? Para poder sentir la realidad
¿Cuándo? Para tener razón
Ya quiero ser yo,
Vivir y no internarme
en la casa que ya no tiene regreso

¿Cuándo será?

¿Cuándo regresas, mi alma? (Nizcub, 2021, 20)

Y, así, en esta incertidumbre hace una petición: “pido no ser yo” /para pensar desde afuera/ para dejar colgado en un ropero /el cuerpo que aprisiona mi alma/” (2021, 19). En este poemario, Daniel Nizcub no se rinde: sueña a pesar de sus insomnios; y cierra esta parte del libro *Pido no ser yo* con la determinación de defender su causa y defenderse a sí mismo; de caminar sin miedo por las calles, de luchar contra sus demonios y de escapar de las sombras. Dice que el ruido exterior ya no le afecta, que ya es tiempo de soñar y de crear nubes en el cielo. Dice, pero sobre todo se dice, a través del yo lírico, ya es tiempo:

Cuando niño jugaba a la casita, pero yo era el papá, el policía, el pollero, el vendedor de agua, pero siempre “Él”. La gente tenía expectativas y percepción de que era niña, pero yo no. Siempre fui, me sentí y estuve en el mundo masculino. Esa era y es mi concepción. (Nizcub, 2023)

En este sentido, la contracara del díptico nos cuenta lo que pasó una vez llevada a cabo esa lucha. Nos dice sobre su performatividad, de esa mudanza, de su realidad, de su entorno y nos poetiza su transición:

En la pubertad, cuando vinieron los cambios, vinieron los miedos y los escapes. Vino la primera menstruación en 1° de secundaria. Y yo juraba que eso a mí nunca me iba a pasar; así que vino el “bajón” no sólo como estudiante, fue de todos lados, pues mi cuerpo no estaba respondiendo junto con mi sentir, se dividió: mi cuerpo iba para un lado, y yo, para otro. (Nizcub, 2023)

Cabe aquí destacar que la ilustración de la portada de *Poesía en transición* son unos pies que van caminando y sus pantorrillas son unas plumas que figuran alas, como si en algún momento fuera a volar.

Todo en tonos azules. Es decir, juegan con este binarismo heteronormativo de rosa y azul junto con la posibilidad, a través de esas alas, de alcanzar su libertad en todos los sentidos:

En la pubertad todo estalló. No supe qué hacer con mi vida. Y tuve una rebeldía extrema que no entendía. Tuve demasiados privilegios, pues mis padres me tuvieron demasiada paciencia y me apoyaron cuando saltaba de una licenciatura a otra. Ninguna me gustaba, pero no eran los estudios universitarios los que no me gustaban; con el tiempo supe que era yo quien no me gustaba, pues no me podía definir ni como mujer, ni como lesbiana —que ni me gustaba la palabra—. Hasta que en el 2010 supe que era hombre, que era trans. No tuve que irme de Zaachila ni de Oaxaca y siempre he contado con el apoyo de mis padres, de mi familia, de mis amigos. (Nizcub, 2023)

Ahora bien, en cuanto a la voz en el poemario *Poesía en transición*, esta se vuelve un *leitmotiv* en su poesía, pues más allá de que la voz sea un sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales, más allá de la utilización del aparato fonador donde el aire se transforma en sonido, Daniel Nizcub tiene una fijación en lo que existe detrás de la posibilidad de hablar. Es por ello que veo su voz como representación, en el entendido de que es una imagen o idea que sustituye un “algo”, es decir, una cosa que representa otra:

Nunca usé el pelo largo, cuando me obligaron, me hacía una cola. Luego, por decisión propia me lo dejé y me hice rastas por muchos años. Un día me lo corté para asistir a una marcha de la APPO y no me lo dejé crecer más. (Nizcub, 2023)

En su poemario *Pido no ser yo*, nos encontramos con el elemento voz. Aquí, el sujeto lírico habla consigo mismo. El poema se titula “Mi voz” y vemos un yo amedrentado que previene, que anticipa:

Le temo a mi voz,
a sus subidas y bajadas.
A las palabras que saldrán
y no tendrán regreso. (2021, 29)

Esto es, las palabras que salgan a través de esa voz que no está decidida ni definida, con una voz que un día va a decir palabras que no tendrá que retractarse de ellas. También, hay un desdoblamiento: el dialogo interior que nace del miedo y que le habla a otro yo, a una dualidad:

Le temo...
A no escuchar ya la tuya,
Seas quien seas a partir de entonces. (2021, 29)

En este verso, nos indica que hay otra persona además del yo, es el tú. En este diálogo vemos que ese tú se queda en el pasado “a partir de entonces”, y no va a saber quién es después de que salgan las palabras que ya no tendrán regreso. De esa dualidad que mencioné es esa voz que se va, o más bien, que deja al otro, a esa dualidad que en algún momento fue “ella”. Esto lo podemos observar en relación con el sujeto y el lenguaje:

El psicoanálisis plantea una relación crucial entre lenguaje y deseo, de modo que el lenguaje estructura el deseo y expresa así tanto la riqueza como la futilidad del deseo humano: riqueza porque siempre deseamos, futilidad porque nunca estamos satisfechos. [...] Su lucha con el lenguaje, sus intentos de rehacerse a sí misma por medio del nombre, y de rehacer el mundo con un nuevo orden del ser, son en última instancia heroicos. (Halberstam, 2008, 30)

Como lo indica Halberstam, hay en el yo poético una lucha con el lenguaje y, en efecto, se rehace continuamente a través de la performatividad apoyándose de esta relación que tiene con el propio lenguaje que ex-

presa su deseo como ser humano. El rehacer su mundo queda plasmado, de igual forma, en otros versos. Este es el testimonio de Nizcub:

Nunca fui lesbiana porque nunca me asumí como mujer y entonces no hay hombres lesbianos. Estaba seguro que lesbiana no era, a pesar de que me gustaban las mujeres. Soy un hombre trans porque mi género es masculino. Entonces soy heterosexual porque me laten las chavas. Y lo trans lo pongo porque es importante para los derechos humanos, así que es necesario nombrarlo. Mi expresión de género es masculina y soy binario. Soy de los hombres que usan barba, prefiero el color azul, más sobriedad en el vestir y soy binario en eso. No uso aretes, no sé cargar una bolsa, etcétera. (Nizcub, 2023)

En *Poesía en transición* vemos cómo la voz tiene ya más fuerza, más decisión, incluso el yo poético comienza a identificarla y la pone a circular en dicotomía voz vs. silencio:

La voz es vida
para quien ha guardado infinitos silencios. (2021, 15)

Y sabe, además, qué hacer con ella y qué pasará si lo hace:

He de tomar esta voz
y tragarla en un sorbo de agua.

Entonces nacerán los ecos
Que toda la noche grita mi pecho. (2021, 15)

Es decir, ya está decidido a que esa voz que tiene atorada no sólo hable, sino que grite y se repita en sus ecos. Hay una aceptación y se ve, así mismo, en ese yo poético. Se sabe incompleto, sabe que el miedo no lo abandona, y más temor le da no escuchar su voz:

Debo confesar que no soy un ser completo,
que temo un poco a las alturas
y a no escuchar mi propia voz. (2021, 17)

En este sentido, Teresa de Lauretis (1992) dice, en el capítulo “Semiótica y experiencia” del libro *Alicia ya no*, que la experiencia sexo-genérica se debe entender como un proceso continuo por el cual se construye semiótica e históricamente la subjetividad, efecto de la interacción con el mundo. Se trata de un engranaje continuo del yo sujeto con la realidad social, de la subjetividad y la práctica, del mundo interior y el exterior, cuyos efectos son, entonces, recíprocamente constitutivos. De igual manera Nizcub explica: “El género, como construcción social, ha puesto límites y normas y ha oprimido a la diversidad humana. Eso pienso” (Nizcub, 2023).

Vemos, pues, cómo se construye esta subjetividad en este fragmento del poema titulado “A ti”, donde, además, se sigue desdoblado el yo poético a partir de este pronombre personal, que es la forma tónica del tú, y donde queda expuesto el mundo interior y exterior a partir de la voz:

Te quedarás sin voz,
mutilaré tu cuerpo
y renacerás. (2021, 19)

Por eso considera que, “Soy privilegiado porque pude hacerme la mastectomía, y esto es privilegio por el costo excesivo de esta operación” (Nizcub, 2023). Cabe hacer mención que en este poema se está dirigiendo no a él, sino a “ella” a quien va a callar, a modificar, “mutilar” su cuerpo para que renazca. Y aquí, en el siguiente fragmento, podemos ver cómo sí se está dirigiendo a la articulación de un sonido determinado del aparato fonador, es decir, modificará una de las cualidades de la voz, el timbre, para hacerlo más grave, más masculino. Notemos cómo el género se va reconstruyendo:

Mi voz se irá y la dejaré partir.
mañana, cuando sea necesario recordarla,
habrá que buscarla en el vibrar
de mis nuevas cuerdas vocales. (2021, 26)

Hay un acto performativo detrás del cual su corporalidad no define en esencia la cuestión genérica: “Los poemas están grabados en internet con mi voz, y ahí se escucha cómo mi voz ha ido cambiando conforme me he ido inyectando testosterona” (Nizcub, 2023). Esa idea del ser hombre no está anclada a su corporalidad, sino que está anclada a su deseo y a lo que él quiere convertirse. Gamboa Solís (2016) afirma que la primera libertad de la que goza el sujeto es la libertad de la palabra y de su nominación. Nizcub relata: “El 10 de abril de 2015 recibí mi nueva acta de nacimiento donde se indica que mis padres presentan vivo a Daniel Nizcub de género masculino” (Nizcub, 2023).

En este poema “Mi nombre” lo vemos con claridad:

Mi nombre tiene voz,
está en las paredes,
en el cielo,
en los árboles
está en mi pecho.

Nací y tuve un nombre,
un nombre que camina
que trasciende de sí mismo,
que no se detiene.

Mi nombre no es nombre muerto
es agua nacida de la tierra
es Agua que sube al cielo.

Mi nombre será eterno.
Renacerá. (2021, 30)

Por eso explica:

A las personas trans cuando cambian de nombre, al nombre anterior se les dice *Death name*, (nombre muerto) término anglosajón; y yo no quería que mi nombre anterior se muriera del todo, por lo que dejé la mima raíz: Nis = agua. Mantener mi nombre en zapoteco, como mi raíz. Antes de la transición tenía uno en zapoteco, ahora tengo uno nuevo en la misma lengua: Nizcub “Agua nueva”. (Nizcub, 2023)

Como es posible observar, Daniel Nizcub lanza un grito en su poesía a través del planteamiento de un cuerpo subversivo y de una identidad subversiva que no se asocia con lo que socialmente se le ha impuesto, por lo que ha buscado su propia libertad a través de la emancipación de la identidad que le adjudicaron de recién nacido. Él se imagina como un varón, pero el dispositivo del poder, en virtud de su corporalidad, le adjudica categorías que él, a través de su poesía, destruye.

La poesía de Daniel Nizcub nos permite ver, en ese *leitmotiv* de la voz, todas las sensaciones, sentimientos, cambios, miedos, aceptaciones, negaciones, atribuciones, etc., que un ser humano puede mostrar. Nos hace girar la mirada hacia ese sonido producido por las cuerdas vocales que tiene por finalidad darnos voz para susurrar, hablar, decir, gritar, con fuerza, con poder, con autoridad, con dulzura, con amargura o con amor. Imaginemos ahora la importancia de la voz para para él, quien se dedica al periodismo, hace radio y tiene un micrófono enfrente. No es poca cosa y él lo dice:

Cuando la puse delante de un micrófono
Mi voz me llevó de la mano y crucé montañas,
Aprendí a quererla y los otros me dieron un lugar. (2021, 26)

Por eso considera que: “Los cambios no terminan, sigue en proceso, y yo estoy en transición, no en transformación” (Nizcub, 2023).

Muchas veces, cuando decimos que no tenemos voz es que no salen las palabras y mucho menos las exactas en el momento preciso. O por miedo o por inseguridad, o por muchas otras razones. Pero Daniel se puso a observar de dónde salían o no sus palabras. Vivió un tiempo en esa dicotomía de voz y silencio hasta que un día decidió gritar. Su performatividad es particular, como todas. Y su historia es una de apoyo familiar, de educación escolar y de aceptación del medio social.

Como corolario, quiero sumarme a lo ya dicho por Simone de Beauvoir, pero quiero aumentar más palabras, más voces: la mujer, las lesbianas, los gais, los transexuales, los bisexuales, los intersexuales, los transgéneros, los muxes, los *queers* y lo que se sumen, no nacen, se hacen, se construyen y, orgullosamente, se reivindicán:

Soy Daniel Nizcub, soy trans, soy mixteco-zapoteco, soy poeta, soy profesionista y tengo trabajo estable. Soy Daniel Nizcub y soy un hombre y lo que tengo entre las piernas no me define. (Nizcub, 2023)

**“A ella
que también soy yo”**

Cómo explicaré
la extinción de su voz
y sus nuevos silencios.

O que sus palabras
ahora serán sonrisas lejanas
para quien no quiera escuchar.

Cómo justificaré su muerte
cuando amanezca
desnuda sobre la cama
con un falo imaginario en la mano
y el pecho ensangrentado.

¿Para qué disculparme de su muerte
si yo también la perderé?

Yo también presenciare su entierro,
lanzare a su tumba las flores que sean necesarias
para que parta feliz.

Después vivirá en mi memoria,
en las cicatrices que dejara su paso por mi cuerpo,
se asomara al espejo de vez en cuando
solo para decir adiós.

Estará feliz de despedirse una, dos,
infinitas veces.
Le permitire hacerlo,
que parta todas las veces posibles.

Y todos pedirán
que pronuncie palabras en su nombre;
¡Pero no lo hare!

Llorare a mi manera: a solas con ella y en paz.

Referencias

- Butler, Judith. (1999). *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid. Paidós.
- Halberstam, Judith. (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid. Egales.
- Lamas, Marta. (2016). "Género". *Conceptos clave en los estudios de género*. Coords. Hortensia Moreno y Eva Alcántara, vol. 1, Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género, UNAM, pp. 155-170.
- Nizcub, Daniel. (2021). *Poesía en transición*. 2ª ed. Oaxaca. Pez en el árbol.
- Nizcub, Daniel. (2023). "Cuéntame sobre tu sentir trans", Entrevista personal. 03 de agosto.
- Pons Rabasa Alba y Elena Garosi. (2016). "Trans". *Conceptos clave en los estudios de género*, Coords. Hortensia Moreno y Eva Alcántara, vol. 1, Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género, UNAM, pp. 307-326.
- Teresa de Lauretis (1992) "Semiótica y experiencia". *Alicia ya no*. Madrid. Cátedra.

**VERSAS Y DIVERSAS: LAS VOCES QUE VISIBILIZAN CUERPOS,
SEXUALIDAD E IDENTIDADES DESDE LA POESÍA**

**VERSAS Y DIVERSAS: VOICES THAT MAKE VISIBLE BODIES,
SEXUALITY AND IDENTITIES THROUGH POETRY**

ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0003-1474-082X>
avramio@yahoo.com

Resumen

Paulina Rojas y Odette Alonso coordinan *Versas y diversas. Muestra de poesía lésbica mexicana contemporánea* (2021) con distintas escritoras lesbianas. En este trabajo se mostrará que algunos poemas emplean referencias comunes para resignificarlas y focalizar el cuerpo, el lenguaje y el espacio simbólico de mujeres lesbianas y diversidad sexual para volverlos inteligibles a través del discurso. Emplean la nostalgia, el silencio, las metáforas, la geografía, la ironía, la cultura pop, la metaliteratura y la escritura para lograrlo. Esto se sustentará con Judith Butler en *Cuerpos que importan* y Adrienne Rich en *Heterosexualidad obligatoria y existencia lésbica* para reforzar la resignificación del lenguaje y la visibilización lésbica.

Palabras clave: literatura lésbica, Odette Alonso, Paulina Rojas, heterosexualidad obligatoria, escritura.

Abstract

Paulina Rojas and Odette Alonso coordinate *Versas y diversas. Muestra de poesía lésbica mexicana contemporánea* (2021) with different lesbian writers. In this work it will be shown that some poems use common references to redefine them and focus on the body, language and symbolic space of lesbian women and sexual diversity to make them intelligible through discourse. They use nostalgia, silence, metaphors, geography, irony, pop culture, meta-literature and writing to achieve this. This will be supported by Judith Butler in *Bodies that Matter* and Adrienne Rich in *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence* to reinforce the resignification of language and lesbian visibility.

Keywords: lesbian literature, Odette Alonso, Paulina Rojas, compulsory heterosexuality, writing.

Las voces lésbicas representan una resistencia a través de cantos que reflejan cuerpos, sexualidad e identidad desde los bordes y fuera de la norma. La literatura es un medio que ha desterritorializado y ha hecho emerger la condición lésbica a través del lenguaje que desafía desde las palabras, hasta la forma en el género literario; en este caso, la poesía. Tal es el caso de lo que nos presentan Odette Alonso y Paulina Rojas en *Versas y diversas. Muestra de poesía lésbica mexicana contemporánea* (2021), en donde voces de escritoras lesbianas mexicanas convergen para mostrar otra significación de las palabras, los espacios, los cuerpos, desde la perspectiva lésbica a través de diversas herramientas como el silencio, el espacio, la nostalgia, cultura pop (con canciones, historias, frases), ironía, geografía, entre otras, que lograrán crear imágenes que permiten la visibilización de las mujeres lesbianas desde su propia voz y experiencias.

La literatura lésbica, al igual que la que desafía el canon hegemónico, ha permanecido por mucho tiempo oculta, entre líneas o “en el clóset”. Podríamos nombrar muchos escritos en los que se advierte un poco de lesbianismo o un guiño al amor entre mujeres; sin embargo,

esas letras se ocultan entre las ideas de un discurso que se basa en la inspiración de las musas como un mito, donde los hombres elegidos se inspiraban por ellas para crear y se justificaba la idea de que una mujer escribiera a otra mujer como una forma de agradecer la inspiración a una musa, a manera de imitación de los grandes poetas.

Por cierto, además, la palabra “poeta” se refería a los hombres que escribían poesía y cuando las mujeres comienzan a escribir, entonces sí se permitió una licencia en el lenguaje para distinguir a las mujeres de los hombres y se crea la palabra “poetisa” y así, por ejemplo, en el *Diccionario de autoridades* en 1737 podemos leer el significado del vocablo: “**POETISA.** s. f. La muger que hace versos o tiene numen Poético. Latín. *Poétis, idis.* ROCH. Philos. lib. 12. cap. 2. Inquiriendo la verdad de las fábulas ... si verdaderamente se casó Júpiter con su hermana, y si Sapho Poetisa fue verdaderamente casta o ramera” (*Diccionario de autoridades 1737* RAE Consulta). Un aspecto muy interesante porque entonces hablamos de una doble marginalización en estas voces, las cuales, a pesar de todo, siempre emergieron en las letras.

Por ejemplo, Sor Juana crea muchos poemas para la virreina María Luisa Manrique de Lara y, de manera vedada, escondida en una imitación a Quevedo al llamar a su musa “Lisi”, la monja jerónima escribía: “Yo adoro a Lisi, pero no pretendo/ que Lisi corresponda mi fineza;/ pues si juzgo posible su belleza, / a su decoro y mi aprehensión ofendo”. Una voz que muchas veces ante los ojos de la crítica está siendo agradecida a la virreina a través de la poesía y a imitación de un hombre para justificar tanto su intelecto, como su osadía de escribir poemas sacros y de amor hacia una mujer. Por siglos, aún se pretende tapar lo que a todas luces marca una voz poética al rebelar amor entre mujeres.

Actualmente se habla del mal llamado “boom de la literatura escrita por mujeres”. En México las editoriales, los concursos de creación y la crítica literaria han volcado su atención en lo que siempre estuvo ahí, pero que no se había tomado en cuenta. Sin embargo, ni son suficientes los espacios para dar a conocer lo que las mujeres escribían desde siempre, ni tampoco es suficiente la apertura que se ha dado a todas

las voces de mujeres y baste con hacer un recuento de lo que se ha escrito o se ha recopilado sobre literatura lésbica.

Recientemente, en 2021 sale a luz la antología que Odette Alonso coordina con Paulina Rojas, quienes estuvieron gestando este trabajo “con la intención de la poesía contemporánea de tema lésbico en México” (19) desde 2018. Y de esta manera se presenta la obra de *Versas y diversas. Muestra de poesía lésbica mexicana contemporánea*, la cual abre un panorama de lo que escriben mujeres con temática lésbica. Es muy interesante, porque se reúnen poemas de escritoras que ya han sido reconocidas en el ámbito literario, como Reyna Barrera o Rosa María Roffiel, hasta jóvenes que han incursionado solo en otros ámbitos de manera más oral, como el slam poético, tal es el caso de Citlalli Santos.

Parte del análisis realizado a la antología muestra que muchas veces el sujeto poético no se define como una mujer amando a otra mujer, y, por tanto, no se puede decir que es del todo lésbico, de no ser porque vemos el nombre de la autora. Un ejemplo de ello es el poema de Romina Cazón que se titula “Majestic” y dice:

I

Ayer fui por primera vez a un motel.
Antes había ido, pero sin mi cuerpo.
Llevé a mi “amor” si es que se puede llamar “amor”.
Y nunca dijo: nena, espera hay una casa para nuestros genitales.
Es cierto, tenemos una casa con tres recámaras
un patio grande y una sala cómoda.
Demasiado espacio para dos cuerpos,
sin embargo yo pensé en mis ganas,
en mis vecinos
y en lo fastidioso que debe ser para ellos
aguantarnos o aguantarse
todas las noches
y envidiarnos.

II

Guardé el coche
en la habitación 11 o 23.

¡Qué importa el número!
Cerré la puerta
y no volví a razonar.
Tiré mi vulva

como si fuera un ladrillo
como si fuera una piedra
nunca libre de pecados
nunca sin la historia de otros cuerpos.

III
No podía ser yo,
pero era yo
y todos los espejos me lo decían.
Qué siniestra tarea fue encontrarme
ahogada
electrocutada
licuada
sobre el ombligo de mi amante,
descaradamente viva
después de la explosión. (151-52)

Como se observa, la voz poética se asume como mujer al hablar del yo poético en femenino, nombra que tiene una vulva, pero al ser amado nunca lo asume como mujer, solo le llama “mi amor, si es que se le puede llamar amor” y es el descubrir ese cuerpo femenino ante la propia mirada en los espejos de un motel, sin razonamiento, sobre el ombligo de “mi amante”, después de una explosión de pasión. El poema es sugerente desde el nombre “Majestic” como muchos moteles y lo que construye al cerrar la puerta de cualquier cuarto moteler. Sin embargo, no podemos expresar concretamente que sea un amor entre mujeres.

Me interesa destacar este aspecto porque entonces estamos ante un espacio que crean las coordinadoras de la antología, en el que se agrupan mujeres lesbianas con el fin de dar a conocer su voz. En este caso, se habla de un descubrimiento del cuerpo femenino en el que a través del deleite corporal se descubre a sí misma. Entonces, se puede

decir que la antología también sirve como un lugar seguro en el que no necesariamente se tiene que hablar de manera explícita sobre lo lésbico. Es decir, la literatura permite mantener una voz lésbica, pero es solo a través de estos espacios, como los construidos por Odette Alonso y Paulina Rojas, donde es posible apropiarse de la voz y de la misma literatura para proyectarse como escritoras lesbianas. Y en ello cabe preguntar, entonces, por qué no se ha considerado a la literatura lésbica como un aspecto relevante de la literatura. Si hablamos de literatura, entonces también es relevante hablar sobre lo que es literatura y, según Terry Eagleton en *Una introducción a la teoría literaria* (1988), afirma que la literatura se relaciona con juicios de valor que constantemente cambian y para determinar lo literario no se habla de algo objetivo, sino que entra también la ideología con estos juicios, los cuales “no se refieren exclusivamente al gusto personal sino también a lo que dan por hecho ciertos grupos sociales y mediante lo cual tienen poder sobre otros y lo conservan” (14). Por tanto, en la medida en que se logren más espacios como estos, se abrirá más la idea de lo literario ante las voces lésbicas.

Pero, no por ello podemos decir que simplemente se habla de literatura lésbica porque quien enuncia fuera del texto se asume lesbiana, sino que también encontramos distintos poemas en los que a través de la exploración del amor entre mujeres o la aceptación del gusto de mujeres por mujeres de manera concreta, se logra emitir una voz de representación que permite cambiar los referentes sobre lo femenino, sobre la idea de mujer. Y con ello, se logra crear un goce estético que permite un cambio de horizonte de expectativas al hablar de literatura escrita por mujeres. Actualmente, también ha habido un fuerte desarrollo de la literatura escrita por mujeres donde se denuncia la violencia, un tema muy fuerte en México porque contribuye una preocupación general. Pero, en esta antología se percibe otro tipo de violencia que no es tanto física, sino que es simbólica y que se redime a través del desafío de un beso entre dos mujeres, tal es el caso del poema de Odette Alonso titulado “Forasteras”, y que dice así:

FORASTERAS

En la calle Filarmónicos
antes San Diego
dos mujeres se han besado
bajo el fulgor irracional del mediodía.
Los vecinos
los pocos transeúntes
el conductor despreocupado
del auto que desciende por la empinada cuesta
han creído adivinar un espejismo
sombras que danzan
y después desaparecen
forasteras al fin. (127)

Aquí la violencia es muy sutil y no explícita del todo, pues se habla de una invisibilización de las dos mujeres que se besan, puesto que cuando dice “sombras que danzan y después desaparecen”, se crea una imagen basada solamente en algo fuera de la luz, algo fugaz, algo oculto que desaparece, por ello también se habla de “espejismo”, como algo que se ve pero que no existe. Sin embargo, la voz poética visibiliza a través de la palabra y hace testigos a los vecinos, los transeúntes, al conductor y a quienes leen, en un artificio donde al plasmar el beso entre dos mujeres a través de la palabra, para regresar una y otra vez a ese momento, al lugar y al acto para hacerlo más evidente. Además, el título de “Forasteras” da una idea que se enuncia desde el margen y desde la no pertenencia, sin embargo, desterritorializa para conquistar la palabra, el espacio y con ello hace la materialización de la sujeta lésbica.

Adrienne Rich en su texto *Heterosexualidad obligatoria y existencia lésbica* (1996) explica que “Uno de muchos mecanismos de imposición [heterosexual en las mujeres] es, evidentemente, el hacer invisible la posibilidad lesbiana, un continente sumergido que se asoma fragmentario de vez en cuando a la vista para ser hundido de nuevo” (35). Y aquí, cuando se logra materializar a través de la palabra el beso entre dos mujeres, a pesar de las sombras y la negación de las demás

personas, se permite abrir la posibilidad lésbica, aunque se ponga en una sujeta forastera, lo que implica un nomadismo y cambio continuo que no la arraiga a ninguna tradición (Braidotti). Odette Alonso logra esa redención de la invisibilización lésbica a través del beso entre dos mujeres que es la explosión del poema en su significación.

Muchos de los poemas también se dan a través de la nostalgia, puesto que están ante una imposibilidad o una negación, ejemplo de ello es Ana Lidia Martínez Alba y su poema “Tantas cosas”:

TANTAS COSAS

Hay tanto que callar que todo lo quiero decir, que te quiero,
que somos solo amigas pero no hay espacio en mi cuerpo que
no desee tu piel, que mis ríos se desbordan pensando en tus
cordilleras, que se quema mi boca con este secreto, que te veo
y mis labios se cierran como las puertas del último tren.
Mis ojos palmera parpadean tristeza, y yo en silencio. (30)

Aquí hay un confinamiento al silencio que se desborda a través de la mirada. La imposibilidad de hablar para decir que son más que amigas se compensa a través de la escritura, por ello las primeras líneas a través de la antítesis de decir y hablar juega entre la forma de decir te quiero y la inquietud del cuerpo deseoso por la piel de la amada. Aquí las metáforas geográficas para hablar del río como esa parte del deseo que alude al flujo que se crea cuando hay un deseo carnal y las cordilleras que se comparan con el cuerpo femenino de la amada que se refiere a las curvas, como montañas y la conexión que hace del silencio con la boca y el fuego entre pasión y el deseo de decir las cosas, pero que finalmente derivan a una tristeza dada por ese silencio.

Ana Lidia Martínez, logra materializar, al igual que Odette Alonso, ese amor que ante las demás personas es solo de amigas, a través de la escritura. Por eso, el hecho de escribir sobre el silencio y ese fuego que la voz poética siente entre el deseo y el silencio, constituirán lo abyecto, lo no permitido, lo que Judith Butler llama en *Cuerpos que importan* (2002) como “el exterior constitutivo” y el cual permitirá la

inteligibilidad de los cuerpos, puesto que ese “exterior constitutivo significa que la identidad siempre requiere precisamente aquello que aborrece” (268) y por tanto, en esa identidad hay una reiteración para la construcción y aceptación de esa existencia.

En esta antología, además de esa nostalgia que se da por la imposibilidad, también podemos encontrar otro tipo de nostalgia que permite a la voz poética jugar con otro tipo de geografías. Nuevamente la geografía se ve presente, pero no ya como una metáfora, como lo vimos anteriormente en Ana Lidia Martínez, sino que también es como un pretexto para hablar de la amada que se encuentra en un lugar. Como es el caso de lo que presenta Iza Rangel en “Soñé que vivía en Cincinnati”, en el que, a partir de la ausencia de la amada, la nostalgia de la lejanía de su lugar de origen y el lugar de la amada, así como desde el lugar en el que enuncia, se crea calor por medio de la memoria, el recuerdo y la evocación de la amada. Por ello dice:

Soñé que vivía en Cincinnati
y era una ciudad tan sola Cincinnati
una ciudad al lado del río
hacia el norte se encuentra
el zoológico y el jardín botánico de Cincinnati
soñé que vivía en Cincinnati
que estaba lejos otra vez de casa
que siempre estuve lejos
que estaba lejos otra vez de esa otra ciudad
que también es atravesada por un río
esa ciudad que transcurre al borde
que no tiene nombre de río
esa ciudad que transcurre mientras duermes
en esa ciudad en la que duermes
esto no es solo un poema de amor
lo que sucede es
que soñé que vivía en Cincinnati
que estoy en Buenos Aires
y soñé con una ciudad al norte
que me desperté a media noche

y la urgencia de verte
me hizo contar los kilómetros medirlos pesarlos
que México está más cerca de Cincinnati
y eso me puso triste
¿cómo acercar las geografías?
¿cómo traerme a México más al sur?
¿cómo traerte ahora que te sé en otra ciudad y dormida?
¿cómo no pensar en Cincinnati
que es una ciudad tan sola?
como la palabra tristeza o más bien nostalgia, *saudade de você*,
no cabe en un poema
eso dicen
cómo las palabras domestican
y esto más bien se pretende salvaje
¿cómo no puedo acercar el norte?
¿cómo acortar cada kilómetro?
traernos más al sur
algo más solecito, color, más fruta de boca a boca
y espalda sin camiseta (67-8)

En el anterior poema podemos también apreciar que es a través de Cincinnati como la ciudad al norte sola y fría que se evoca a la amada. Resulta ser un poema muy lúdico, puesto que la metaliteratura cuando dice “esto no es solo un poema de amor” nos rompe la evocación nostálgica de extrañar al ser amado y remarca las características de Cincinnati, México y Buenos Aires, lugares en los que además puede estar simultáneamente en esa evocación y los que le remiten a distintas emociones que relaciona con el clima, con la comida y con el hecho de extrañar. También en esa metaliteratura cuando dice “como la palabra tristeza o más bien nostalgia, *saudade de você*, no cabe en un poema” está desafiando a la escritura, a la concepción del poema, por eso después dice que “las palabras domestican”, cuando en realidad confiesa que este acto de escritura pretende ser “salvaje”. La ironía también sirve aquí para desafiar conceptos, tiempo y espacio.

Se produce un discurso a través de contradicciones, un discurso que además aquí es lúdico. El poema es capaz de acercarnos, a pesar

de la distancia, no solamente en una cuestión corporal, sino también de identidad. El poema evoca aspectos culturales que atraviesan al sujeto enunciador. Como lo propone Butler en *Cuerpos que importan* (2002) “Una de las implicaciones ambivalentes de la descentralización del sujeto es que su escritura sea el sitio de una expropiación necesaria e inevitable” (338). Por lo que podemos hablar de ese acto de escritura como un acto consciente de materialización de los cuerpos, pero en el que, si bien es cierto que hay una intención, se permitirá descentralizar al sujeto para que, a partir de esa enunciación, se creen significados. Esto se relaciona con lo que decía anteriormente sobre el goce estético y el horizonte de expectativas (Jauss), puesto que permite reconfigurar las voces y lo que se espera de un texto literario.

Así, también podemos encontrar en esta antología otras voces que transgreden las normas para burlarse de esa configuración identitaria. Es el caso de Artemisa Téllez, quien a través de la evocación de personajes narrativos significativos tanto para la literatura tradicional, como para los cuentos infantiles que crean estereotipos y configuran las infancias, reconfigura esa condición femenina y la dirige hacia lo lésbico. En su texto “Caperucita” dice:

CAPERUCITA
Niña que hacia mí vienes
en busca de consejos —viejos—
no vengas a mi casa sola
que por las noches
aún las abuelas
podemos enlobecernos... (34)

En tan solo seis líneas, Artemisa Téllez nos remite a la Caperucita, la abuela y el lobo, pero la inocencia de la Caperucita que busca consejos, se ve amenazada por la abuela o mujer mayor que puede tener otras intenciones. Esas intenciones nunca las nombra la voz poética, pero se intuyen con la palabra “enlobecernos”, un neologismo que utiliza para evocar el lado salvaje, carnal de la abuela y que además juega con

el sonido de “love” (amor). Quien lo lee se ríe porque despierta la idea de las intenciones de la mujer mayor (abuela) de “comerse” (con todas las implicaciones sexuales lleva la palabra) a la chica.

Adrienne Rich en *Heterosexualidad obligatoria y existencia lésbica* (1996) afirma que “la elección de mujeres por mujeres como camaradas de pasión, compañeras de vida o de trabajo, amantes, comunidad, ha sido aplastada, invalidada, obligada a ocultarse y a disfrazarse” (18), de tal modo que en el texto de Artemisa Téllez realmente lo que nos causa risa es justo ese doble sentido que le damos a esta relación lésbica que se plantea entre una chica y una mujer mayor, la complicidad del disfrazar un evidente deseo lésbico entre dos mujeres y que asociamos con la ruptura de todo lo tradicional. Por ello resulta importante resaltar estas voces que materializan lo lésbico.

También, hablando de lo tradicional y las rupturas que se logran a través de estas voces en la antología, se reúne aquí una voz muy interesante que es Citlalli Santos, una escritora que surge del Slam poético, un acto que implica escribir poesía, pero además presentarla en público de una manera más popular en donde hay un concurso y el público se involucra como parte del jurado, puesto que no solamente se califica a través de un grupo que serían los jueces, sino que el público asistente también emite su juicio para elegir a la persona ganadora. Por ello, es un ejercicio popular en el que no solamente es lo que se dice, sino cómo se dice, cómo se performa. Y Citlalli Santos en “La cumbia de la lencha” escribe:

CUMBIA DE LA LENCHA

Si una vez dije que era heterosexual hoy me arrepiento.
Si una vez dije que lo amaba no sé lo que pensé estaba en el clóset.
Sí, yo soy la machorra, bollera, lesbiana, tortillera, tra-tra-tra-trailera.
Lencha de las finas,
hija de las rebeldes.
Soy la que resiste,
la flecha que derecha se desvía.

La niña que besaba el póster de Katy Perry a escondidas.
Crecí entre raíces de jacarandas, azucenas y muxhes
que bailan son calenda con el presidente.
La que le contaba a Selena Quintanilla que le gustaban las niñas.
Si una vez dije que lo necesitaba,
y que un hombre mi vida salvaba.
Si una vez dije que era heteronormada, no lo vuelvo a hacer...
Ese error es cosa de ayer.
Soy la que en colegios católicos
se ponía a cantar mientras todos rezaban el
padre nuestro. La que prefería el ave maría
cuando la monja quería que amáramos al señor.
¡Qué lástima!, decían,
desperdicio de mujer.
Te hace falta un buen hombre para cambiar de parecer.
A mí la gente me señala,
me apunta con el dedo,
y yo los uso cuando me echan el perro.
Resisto porque existo. Existo porque resisto.
Hola papá soy tu hija. Ya sé hacer tortillas. ¿Ya me puedo casar? (44-5)

En este poema reconocemos la cultura pop. Desde artistas como Selena y Alaska como símbolos de rebeldía, hasta Katy Perry como un sex symbol femenino, hasta la calenda oaxaqueña y la religión, nos evocan no solamente ese ritmo y el canto que se da en la escritura, sino que también nos refieren a tradiciones, unas tradiciones que se ven transgredidas al nombrar las palabras: machorra, bollera, lesbiana, tortillera, trailera y que remata con la connotación del significado de tortillas cuando dice "Hola papá soy tu hija. Ya sé hacer tortillas. ¿Ya me puedo casar?", puesto que desafía no solamente las tradiciones, dichos populares y concepciones sociales, sino que también desafía al patriarcado a través de dirigirse a su padre de una manera irónica. Lo que provoca la risa es todo lo que evoca y que va construyendo a través del discurso. Rompe para construir. Canta y desafía el mundo heterosexual, canta y desafía lo heteronormado, canta y desafía la religión. Hay una negación de lo establecido a través de su afirmación

“lencha”. La construcción que se espera del sujeto femenino heteronormado se vuelve risible y emerge la voz lésbica para mostrar el dedo medio a las convenciones establecidas y plantarse desde su resistencia. Es sin duda, este poema, el que debería ser el canto de la antología, el canto en el que se suman voces desde lo popular para mostrar cómo las viejas concepciones del deber ser femenino se transforman en un devenir lésbico que permite una voz más allá de lo impuesto.

Adrienne Rich expone en *Heterosexualidad obligatoria y existencia lésbica* (1996) que “la heterosexualidad, como la maternidad, necesita ser reconocida y estudiada en tanto que institución política, incluso, o especialmente, por esos individuos que tienen la sensación de ser, en su experiencia personal, los precursores de una nueva relación social entre los sexos” (23). Y en este poema, Citlalli Santos reconoce esa heterosexualidad, esa heteronormatividad, pero la mastica para escupirla y transformarla bien plantada en una identidad lésbica que le permite la existencia, por ello señala “existo porque resisto” y nos lleva a burlarnos de esa heteronormatividad y cuestionarla.

De esta forma, la antología de *Versas y diversas. Muestra de poesía lésbica mexicana contemporánea* (2021) representa un espacio de subversión, no solamente para las identidades lésbicas, sino también para la literatura. Si bien se había planteado, basada en Terry Eagleton que la literatura obedece a ideologías y juicios de valor que representan grupos sociales convencionales y en el poder, se plantea aquí que en la medida en que existan más espacios literarios de este tipo, se ampliará el concepto para valorar y contemplar la literatura lésbica como lo que es, una expresión estética que transmite el sentir desde la enunciación de una identidad que debe ser más visibilizada.

Como lo plantea Butler, hay que hacer los cuerpos lésbicos inteligibles a través del “exterior constitutivo”, el cual permite, desde los márgenes de lo que ya está constituido, cuestionar lo establecido para, desde lo considerado abyecto, materializar esos cuerpos que importan y que a través del lenguaje y su referente deconstruido puedan ser inteligibles.

Esta antología, a través de distintas herramientas como la nostalgia, el silencio, las metáforas, la geografía, la ironía, la cultura pop, la meta-literatura y la escritura en sí, entre otras, permite cuestionar la heterosexualidad obligatoria como una forma política de construcción de la mujer, y plantea de manera abierta la posibilidad lésbica que se hace evidente. Es, además, una antología que presenta un espacio seguro para la expresión de mujeres lesbianas, por lo que considero relevante hablar sobre la obra como uno de los textos que abren y develan espacios necesarios en la academia, mostrando que existe diversidad de voces y estilos que, además, muestran una estética que conmueve a través de la evocación de distintas emociones, lo que permite plantear una realidad innegable y que necesita ser inteligible. Sin duda, esta antología constituye las voces que visibilizan cuerpos, sexualidad e identidades lésbicas desde la poesía.

Referencias

- Alonso, Odette, y Paulina Rojas. (2021). *Versas y diversas. Muestra de poesía lésbica mexicana contemporánea*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Butler, Judith. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Braidotti, Rosi. (1994). *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- Jauss Robert- Hans, e Immanuel Kant. (2005). *Experiencia estética y hermenéutica*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Eagleton, Terry. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Real Academia Española. Diccionario histórico de la lengua española. "Diccionario de Autoridades", Tomo V, 1737. Web. 10 de agosto de 2023. <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Rich, Adrienne. (1996). "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana". *Duoda: Revista d'estudis feministes*, núm.10, pp. 15-48.

SUJETOS QUEER EN EL CUENTO CUBANO¹

QUEER SUBJECTS IN THE CUBAN TALE

VÍCTOR SAÚL VILLEGAS MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD VERACRUZANA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0002-0589-2154>
saulvm123@hotmail.com

Resumen

Los cuentos “Fíchelo, si pueden” (1976) de Virgilio Piñera (1912-1979), “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (1990) de Senel Paz (1950), “Fátima, o el Parque de la Fraternidad” (2007) de Miguel Barnet (1940) y “Cena de cenizas” (2009) de Jorge Ángel Pérez (1963) —compilados en la antología cubana de relatos homoeróticos *Instrucciones para cruzar el espejo* (2010) elaborada por Alberto Garrandés—, poseen cinco ejes que articulan la representación *queer* de los personajes sexo-disidentes: 1) un plano lingüístico en donde se asume una performatividad discursiva; 2) la resiliencia de los personajes disidentes; 3) la subversión contra diferentes dispositivos del poder; 4) la presencia de un peculiar fervor católico por parte de los personajes; y 5) el planteamiento de los procesos de iniciación homoeróticos. El principal eje de estos relatos es el primero de los ya mencionados y, con base en este, se realizará el análisis de los textos para proponer cómo los personajes *queer* plan-

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación (Gobierno de España): AEI/10.13039/501100011033.

tean una insubordinación del discurso y del poder con la finalidad de garantizar su supervivencia y hacer una crítica severa a los sistemas heteropatriarcales.

Palabras clave: cuento cubano, *queer*, performatividad, homoerotismo, subversión.

Abstract

The stories “Fíchelo, si pueden” (1976) by Virgilio Piñera (1912-1979), “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (1990) by Senel Paz (1950), “Fátima, o el Parque de la Fraternidad” (2007) by Miguel Barnet (1940) and “Cena de cenizas” (2009) by Jorge Ángel Pérez (1963) —compiled in the Cuban homoerotic story anthology *Instrucciones para cruzar el espejo* (2010) prepared by Alberto Garrandés— have five axes that articulate the queer representation of sex-dissident characters: 1) a linguistic plane where discursive performativity is assumed; 2) the resilience of the dissident characters; 3) subversion against different devices of power; 4) the presence of a peculiar Catholic fervor on the part of the dissident characters; and 5) the approach to homoerotic initiation processes. The main axis of these stories is the first one and, based on this, the analysis of the stories will be carried out to propose how the queer characters propose an insubordination of discourse and power to guarantee their survival and make a severe criticism of heteropatriarchal systems.

Keywords: Cuban tale, *queer*, performativity, homoeroticism, subversion.

A raíz de la lectura de la antología *Instrucciones para cruzar el espejo*, con la selección y prólogo de Alberto Garrandés y publicada por la Editorial Letras Cubanas en 2010, surgen varias hipótesis que apuntan hacia cuestiones estilísticas y temáticas. En un primer momento, la antología puede leerse como una compilación de cuentos que abordan

la disidencia sexual desde diferentes ámbitos en el seno de la cultura cubana, tales como la homosexualidad, la pajarería, el lesbianismo, la bisexualidad, el travestismo, lo trans, entre otros temas; por lo tanto, el tópico del homoerotismo es el que más se privilegia en este primer acercamiento. En un segundo instante de la lectura, surge también una noción de hermandad estilística entre los textos, lo cual resulta algo común cuando se habla de literatura que aborda la disidencia sexual: el clásico binomio *res/verba* hace su aparición de forma deslumbrante en estos cuentos al establecer una unidad intrínseca entre el contenido homoerótico y el discurso utilizado para desvelar dichos aspectos disidentes. Además, debe tomarse en cuenta la tradición literaria de Cuba que abreva profundamente del estilo neobarroco y absurdista que se vincula con la idiosincrasia de dicho país. De este modo, tenemos como resultado cuentos que hacen uso de un estilo ornamentado y performativo que se acercan con humor y crítica a las formas de la vivencia del deseo disidente.

A lo largo de los treinta y cinco cuentos que se incluyen en esta extensa antología, acudimos como lectores a la observación de historias vinculadas con el sistema de deseo cubano, la concepción religiosa y mítica de dicho país, la tradición de la historia, así como con la oralidad de un lenguaje que se transforma en un hecho inusitado y transformador. Por ende, la lectura avanza y va más allá de lo anecdótico, puesto que consideramos a esta antología no vinculada solamente por el asunto del homoerotismo, sino también se le puede observar anclada a la particular cosmovisión cubana y sus respectivos simbolismos. Cada cuento se regodea de forma particular en la identidad del país caribeño para resaltar aspectos que conviven de cerca y dan, a la vez, forma a la sexualidad. Así, es primordial destacar que el objetivo inicial de

este trabajo, que era observar las peculiaridades del sujeto *queer*² en el cuento cubano, terminó desbordado por un ejercicio de lectura que incidía en múltiples ámbitos de la identidad y cosmovisión en la que habitaban los personajes. En este sentido, la clave *queer* por sí misma no daba cuenta de los alcances de los relatos, puesto que se tenía que ir a un “más allá” de los textos cuyas fronteras se vuelven extensísimas y sumamente interdisciplinarias.

A su vez, los autores compilados en *Instrucciones para cruzar el espejo* son muy variados y van desde aquellos que publicaron su obra a mediados del siglo XX hasta los que escribieron a inicios del XXI. Esta multiplicidad permite ampliar, entonces, la perspectiva sobre el homoerotismo en el cuento cubano al dar una mirada que, cronológicamente, permite identificar ciertas evoluciones en las concepciones sobre la sexualidad disidente. No obstante, debido al alcance más reducido que tiene un trabajo como este, hemos decidido analizar solamente cuatro cuentos en virtud de la convergencia de características con respecto a la representación del sujeto *queer*. Dichos textos son: “Fíchelo, si pueden” (1976) de Virgilio Piñera (1912-1979), “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (1990) de Senel Paz (1950), “Fátima, o el Parque de la Fraternidad” (2007) de Miguel Barnet (1940) y “Cena de cenizas” (2009) de Jorge Ángel Pérez (1963).

Ahora bien, los rasgos de estos cuatro relatos que construyen al sujeto *queer* atraviesan tanto el ámbito de la diégesis como el correspondiente al discurso, es decir, que no están totalmente centrados en la

² Para efectos más prácticos, se utiliza en este artículo el concepto *queer* con la finalidad de anotar, de modo general, las sexo-disidencias en los cuentos a estudiar, muy cercano a la forma en la que lo comenta Héctor Domínguez Ruvalcaba: “El término *queer*, que como adjetivo se refiere primordialmente a lo que es raro o único, tiene un uso peyorativo contra los hombres afeminados en el inglés moderno. Como un desafío ante esta homofobia, el término adquiere relevancia política hacia los años ochenta al convertir el insulto en reivindicación de las sexualidades disidentes de la norma heteropatriarcal” (2019, 16). En este sentido, el concepto resulta amplio para denotar las características de los personajes estudiados, puesto que engloba rasgos relacionados con una diversidad de prácticas e identidades que se asumen desde la “rareza”, pero que apuntan hacia una crítica del sistema heteropatriarcal y, a la par, desde su discurso instauran una reivindicación de su propio carácter abyecto.

historia, sino que, como se mencionó anteriormente, existe un estrecho lazo entre la enunciación y el contenido que permite la articulación de la disidencia sexo-genérica. Dichos elementos son los siguientes: 1) un plano lingüístico en donde se asume una performatividad discursiva para deconstruir las estructuras del poder y al mismo sujeto *queer*; 2) la resiliencia de los personajes disidentes, quienes, a pesar de las tragedias cotidianas, no sucumben ante la desdicha y continúan en búsqueda del placer, la felicidad, la visibilidad y la comodidad; 3) la subversión contra diferentes dispositivos del poder que van desde la familia hasta el sistema político; 4) la presencia de un peculiar fervor católico por parte de los personajes disidentes; y 5) el planteamiento de los procesos de iniciación homoeróticos en donde aparece, sobre todo, una masculinidad frágil o femenina, así como una contra pedagogía que desafía al sistema heteronormativo. De estos rasgos, será destacado el primero debido a su importancia y porque, además, cada uno de ellos merece un trabajo aparte. A su vez, es imperioso mencionar que estos rasgos no son en exclusiva de los textos señalados, al contrario, cubren a buena parte de los cuentos que integran la antología. Incluso, pueden vincularse también con la rica tradición narrativa homoerótica de la literatura cubana, desde José Lezama Lima (1910-1976) hasta Reinaldo Arenas (1943-1990) y Severo Sarduy (1937-1993).

Antes de iniciar con el análisis de las cinco características mencionadas en los textos, es indispensable plantear brevemente las diégesis de cada relato. En el caso del cuento de "Fíchenlo, si pueden" de Virgilio Piñera, la historia muestra las circunstancias del nacimiento e infancia de Óscar, un niño perteneciente a la clase acomodada de la provincia cubana en la primera mitad del siglo XX, cuya familia, en especial la tía Marta, posee una visión bastante ortodoxa con respecto a la sexualidad y al género que deben portar los seres humanos en función de sus rasgos biológicos. El nacimiento de Óscar es muy esperado, en el sentido afectivo, por el padre y la madre de este, pero la tía Marta es quien, aparte del cariño que pueda tener hacia el sobrino, posee una muy estricta visión sobre la masculinidad, por lo que descarga sobre

Óscar una interminable cantidad de imposiciones para que se convierta en un hombre sumamente heteronormativo con una virilidad desbordada. No obstante, cuando el protagonista alcanza los seis años comienza una identificación con la imagen de “una niña alada que subía plácidamente al cielo” (Piñera, 2010, 26) que Óscar encuentra en el recordatorio de la muerte de la prima Lulú. De este modo, el personaje comienza a asumir una identidad femenina que se emparenta con la de la prima Lulú y menciona dicha identificación al resto de los integrantes de la familia, quienes se ven sorprendidos y preocupados por esta circunstancia. La tía Marta, ante tal acontecimiento, emprende entonces una diatriba contra su sobrino y lo acusa de ser un “pájaro”³ vergonzoso que traerá sólo desavenencias a la familia.

“El lobo, el bosque y el hombre nuevo” de Senel Paz es uno de los textos clásicos de la literatura cubana de contenido homoerótico; además, su popularidad se incrementó con la película *Fresa y chocolate* (1993) basada en dicho discurso. La historia del cuento de Paz aborda la compleja y enternecedora relación entre David y Diego: el primero, un estudiante universitario heterosexual y militante de la Unión de Jóvenes Comunistas; el segundo, un maricón afeminado con una vasta cultura que se dedica a estudiar la cultura, historia y literatura de Cuba. La relación entre ambos inicia como un intento de ligue por parte de Diego hacia David en el espacio de la famosa heladería Coppelia y, si bien no hay un encuentro sexual entre ambos, la amistad que surge en ellos alcanza un notable grado de amor que los vinculará el resto de su existencia. De este modo, mientras Diego le enseña a David sus amplios conocimientos sobre literatura y arte, además de las particu-

3 Para definir este término, es oportuno remitirnos al *Diccionario gay-lésbico* que, al respecto, menciona: “pájaro *m, desp, obs* Homosexual. Al igual que otros sinónimos, como pato y palomo, su uso se registra tanto en España como en otras zonas de habla española, como Cuba y Costa Rica, para referirse al homosexual amanerado (en Cuba se emplea también *ganso* [Paz 199]). Tal coincidencia en lugares tan alejados permite pensar en una poligénesis, es decir, en una creación que aparece de manera independiente en más de un lugar, producto de una fácil y común asociación: el contoneo al caminar de estas aves es semejante al del hombre afeminado” (Rodríguez, 2008, 338-339).

laridades de la mariconería habanera y sus experiencias de vida como homosexual, este último sale de su heteronormatividad revolucionaria para emparentarse afectivamente con su amigo y, a la vez, solidarizarse de algún modo con las vicisitudes que, siendo maricón, ha tenido que pasar en el régimen socialista y en otros ámbitos sociales.

“Fátima, o el Parque de la Fraternidad” de Miguel Barnet es un cuento también muy popular que, al igual que el texto de Paz, alcanzó mayor fama debido a la película homónima de 2015. En este relato, el protagonista es una travesti llamada Fátima que se dedica a la prostitución en el centro de La Habana, en especial en el Parque de la Fraternidad. La diégesis apunta, sobre todo, a señalar los vericuetos de la existencia de Fátima desde que salió de su pueblo natal —Madruga— y llega a instalarse definitivamente en La Habana. Entre estos vericuetos se halla una sexualidad desbordada que Fátima pone en práctica desde su adolescencia, cuando aún utilizaba el nombre dado por su familia: Manuel. Posteriormente, cuando este llega a La Habana conoce al amor de su vida, Andrés, quien al percatarse de la feminidad de Manuel lo incita a que poco a poco realice un proceso de transición para convertirse en Fátima y, a la vez, ejercer la prostitución. Con esto, Fátima renuncia al empleo que tenía en una oficina para dedicarse por completo a la vida nocturna y al trabajo sexual. Una parte importante del relato se enfoca en describir las peripecias de la prostitución y los rasgos de los clientes que se acercan a Fátima, señalando sus aficiones, fetiches y circunstancias de vida. A la vez, el discurso de la protagonista, puesto que el relato está dado por un narrador autodiegético, se enfoca también en explicar cómo vive su fe en la religión católica y en la santería.

Por último, “Cena de cenizas” de Jorge Ángel Pérez plantea un relato repetitivo, donde el narrador homodiegético cuenta varias veces la historia del protagonista, Jorge Ángel, desde la focalización de diferentes personajes. De este modo, la diégesis del relato inicia con el proceso de iniciación homoerótica del protagonista y continúa con las formas en las que Jorge Ángel mantiene encuentros sexuales con diferentes jóvenes de La Habana, en su mayoría prostitutas —o pingüeros— que

merodean las calles del centro de dicha ciudad para obtener algunos beneficios. Para su cumpleaños 44, Jorge Ángel organiza una fiesta orgiástica en su casa e invita a varios jóvenes —“hermosos cada uno”, como lo menciona el narrador—. La cena se convierte en un incendio donde el protagonista fallece y, el discurso del cuento se transforma en una prosa fragmentaria que, mediante analepsis y estilo indirecto libre, trata de recuperar el pasado del personaje y acercarse a las circunstancias extrañas en las que ocurre el siniestro. A la par, algunos acontecimientos importantes de la vida del protagonista —especialmente los relacionados con su homosexualidad— son planteados desde la hipotética recuperación del diario que escribe Jorge Ángel en un elegante Salterio. Por la misma estructura del discurso del relato que favorece múltiples puntos de vista y pone en tela de juicio las diferentes verdades de la historia, podríamos hablar, entonces, de una diégesis que se bifurca en hipótesis cuya importancia radica en cómo se utiliza el discurso desde una tremenda “pajarería” neobarroca y absurdista, con concordancia con la tradición de Piñera.

Con base en la exposición de las historias de los cuatro relatos, ahora podemos plantear el análisis a partir de los ejes señalados en los objetivos de este trabajo. El primero de ellos —un plano lingüístico en donde se asume una performatividad discursiva para deconstruir las estructuras del poder y al mismo sujeto disidente—, es el aspecto más determinante en cuanto une el plano del contenido y la forma. Además, recordemos que, en el caso de la teoría *queer*, un concepto tan importante como lo es el de la performatividad se encuentra anclado a una cuestión lingüística, tal como Judith Butler lo planteó hace tres décadas en el famoso texto *El género en disputa* (2015). Los relatos parten entonces de una premisa que asevera el hecho de un cuestionamiento de las estructuras heteropatriarcales con base en una desestabilización y uso extraordinario del lenguaje; es decir, que la propuesta de cada relato es incidir en el uso de un discurso subversivo que ponga en tela de juicio las “verdades absolutas” sobre el uso del cuerpo, el género y la sexualidad. Conviene citar en este tenor lo

que Jorge Luis Peralta y Rafael M. Mérida Jiménez mencionan al respecto del argot gay:

En las páginas introductorias a *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Didier Eribon (2001, p. 23) afirmaba que «el lenguaje no es nunca neutral, y los actos de nominación tienen efectos sociales: definen imágenes y representaciones». Una de las reflexiones capitales de ese libro gira, precisamente, en torno al poder performativo de la injuria, que no solo describe o brinda información sobre alguien, sino que le convierte en aquello que nombra: constituye su subjetividad al tiempo que lo/ a *sujeta* a un orden establecido. (2020, 11)

Esto nos lleva a considerar que este plano lingüístico asume una performatividad discursiva, y a partir del análisis de los relatos, lo podemos dividir en tres instancias: a) el discurso sobre la autodenominación; b) el discurso sobre cómo denominar a otros disidentes sexuales; y c) el discurso disruptivo o desacralizador.

En el caso de “Fíchenlo, si pueden” desde el título se apuesta por desvelar la forma en la que el sistema heteropatriarcal crea las designaciones sobre los sujetos: el nombre del individuo se transforma en una cadena que establece cuestiones de género y sexualidad bien determinadas. Así, sobre la persona biológica recién nacida, son adjudicadas complicadas redes simbólicas. En este relato, por ejemplo, es la tía Marta quien representa a toda esa mirada escrutadora de los cuerpos cuando nace su sobrino y propone cómo llamarlo:

«Ya he pensado en un nombre para tu hijo, y no admito discusiones al respecto.» [...] Yo que tú le pondría Marcial: con ese nombre no hay equivocación posible; ese nombre es un ejército sitiando una plaza que se llama Chocho. [...] y lo que yo quiero es que este machito tenga un nombre viril que empiece con la inicial de mi nombre. (23)

La dictaminación de la tía Marta sobre el nombre del sobrino se vuelve un imperativo que establece una masculinidad hegemónica con el

que se remarca la virilidad y una heterosexualidad compulsiva. Para encono de la tía Marta, los padres deciden llamarlo Óscar —que nos remite irremediabilmente a Wilde— y, posteriormente, este emprende un viaje no exento de peligros para autodenominarse Lulú, como la prima fallecida, motivo por el cual se hicieron los recordatorios con el ángel alado, objeto de la identificación de Óscar. El asumirse como Lulú implica para este niño una serie de conflictos con los padres y, en particular, con la tía Marta, quien lo denomina “pájaro”, ese sustantivo despectivo, pero vivaz, que los cubanos usan para llamar a los maricones. Estos conflictos familiares le desencadenan algunos problemas de salud al infante y, cuando por fin concluye ese amargo periplo de la enfermedad, el narrador homodiegético afirma sobre el protagonista: “Se sentía bien, y a la vez se sentía mal. Ser Óscar y Lulú en un solo cuerpo y una sola alma, ser más Lulú que Óscar y verse obligado a pretender en vano ser más Óscar que Lulú, anunciaban una grande infelicidad. Avizoraba con terror los días y los años venideros” (33).

En el caso de “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, la autoidentificación que se produce no tiene que ver necesariamente con el asumir un nombre femenino, sino con una subversión del insulto que se convierte en identificación plausible. De esta forma, Diego asevera frente a David lo siguiente: “Pero los que son como yo, que ante la simple insinuación de un falo perdemos toda compostura, mejor dicho, nos descocamos, esos somos maricones. David, ma-ri-co-nes, no hay más vuelta que darle” (Paz, 2010, 65). En este mismo afán de identificación para mostrarse frente al otro en toda la magnificencia de su persona sin menoscabo de cualquier atadura sexo-genérica ni por parte del sistema político, Diego, nuevamente, se describe: “Yo, uno: soy maricón. Dos: soy religioso. Tres: he tenido problemas con el sistema; ellos piensan que no hay lugar para mí en este país, pero de eso, nada; yo nací aquí; soy antes que todo, patriota y lezamiano” (70). La palabra maricón aparece de modo constante en el relato y, su uso y autoidentificación, propicia una subversión de la norma que termina en asimilar dicho concepto como una identidad que debe ser reconocida por parte

del dispositivo del poder, en términos foucaultianos, sin menoscabo del sujeto que la porta. Al respecto, Enrique Meléndez Zarco apunta sobre este tópico:

El poder creativo de una lengua no solo estriba en la capacidad de que un yo señale y conceptualice a otro, sino de cómo un mismo individuo puede definirse a sí mismo, a cómo se ve, a cómo quiere ser tratado y a cómo se inscribe y hermana con otros individuos semejantes a él. (2019, 200)

Así, Diego siempre afirma su derecho a ser maricón y con todas las garantías personales que un sujeto debe poseer, en especial en un sistema tan normativo como lo fue la dictadura castrista, antes del siglo XXI, con respecto a la disidencia sexual.

Los desafíos que implica el asumir la autoidentificación de una manera subversiva para desarticular el insulto, en el caso de “Cena de cenizas” son más bien regodeos en ejercicio *camp* —en términos muy cercanos a los planteados por Susan Sontag (1984)— de jugar con el nombre propio para que el protagonista adquiriera, frente a los demás, un carácter rimbombante y de abolengo. De este modo, el maricón se asume desde una mirada presuntuosa y trata de ponerse siempre en un lugar preponderante frente a otros maricones y conocidos:

Y también se expresaba pedantísimo cuando debía pronunciar su nombre: Jorge Ángel Pérez de Alesio, decía, y olvidaba el apellido de su madre, porque Sánchez no tenía mucha gracia, aunque a veces, si era descubierta la simpleza del segundo de sus apellidos, era capaz de decir que Mariquita Sánchez, nacida en el siglo dieciocho y en el virreinato del Río de la Plata, a quien gustaba mucho hacer la caridad, era su parienta, y también le enorgullecía reconocer que Mariquita, su allegada, era más elegante y mejor benefactora que la mismísima Eva Perón. «Ella nació rica y fue dadivosa desde la cuna.» Así decía cuando alguno de sus amigos hacía notar la simpleza de su segundo apellido, otras veces olvidaba a Mariquita,

y aseguraba que su madre era descendiente de Serafín Sánchez, el tan patricio, el tan heroico, el tan mambí; y algunas veces la genealogía de su madre tenía por ostento a Eduardo Sánchez de Fuentes, el músico cubano, y decía que la evasión del segundo de sus apellidos tenía que ver con lo aparatoso que resultaba nombrarse Jorge Ángel Pérez de Alesio, y además, Sánchez de Fuentes. (100)

Como puede observarse, toda esta verborrea pajarrera se convierte en un ardid de arrogancia frente a cualquier intento de supeditación del protagonista: un gesto camp pedante que se convierte en una estrategia humorística de autodenominación.

Ahora bien, frente a la pomposidad y abolengo que utiliza Jorge Ángel, se encuentra la autodenominación católica usada por la protagonista de "Fátima, o el Parque de la Fraternidad". En este relato, el nombre proviene del fervor religioso y, además, de las visiones que las otras personas adjudican al personaje, que es como inicia el relato desde la mirada autodiegética: "A los siete años, en la cocina de mi casa, en Madruga, se me apareció la Virgen de Fátima. Por eso a veces la gente ve un halo rosado alrededor de mi cabeza. Fue una aparición que marcó mi vida" (Barnet, 2010, 251). Este acontecimiento, le servirá a la protagonista para que, una vez que inicia un proceso de transición, adquiriera el nombre de Fátima; sin embargo, este personaje no sólo asume el nombre femenino, sino que, a la vez, ocupa el nombre masculino —Manolo— para ciertas ocasiones en las que su carácter cambia; es decir, que, como lectores, nos encontramos frente a una vivencia estratégica de la denominación: "Cuando amanezco con el Manolo subido soy una bestia. No se me puede tocar. Eso me pasa a veces, aunque cada vez menos; ya me hecho a la idea de quién soy y me quiero así" (274).

Ante este discurso autonominativo se encuentra, como se dijo anteriormente, una segunda clasificación en este eje que implica el discurso sobre cómo denominar a otras personas disidentes. En este sentido, los cuatro cuentos hacen alusión a cómo son observados otros maricones o, en su caso, travestis. Los términos usados en estos casos

parten siempre del señalamiento peyorativo de la identidad abyecta, pero, por la misma naturaleza de los narradores y personajes, dicho contenido es transformado en un plano semántico subversivo, festivo y reivindicatorio, muy a la usanza de los movimientos *queers* que postulan una asimilación del insulto para convertirlo en motivo de orgullo. De este modo, el cuento de Virgilio Piñera plantea, en el discurso de la tía Marta, una observación muy aguda con respecto a la disidencia sexual: desde su atalaya heteropatriarcal, este personaje hace denostaciones severas contra los disidentes sexuales en cuanto a que las características de dichos sujetos se encuentran en el sobrino Óscar, asumido ya, desde su infancia, como Lulú. Cuando la tía Marta dice a modo de increpación contra su hermana, por la ligereza con la que trata a su hijo en virtud del afeminamiento de este, lo siguiente: “De modo, Gloria, que aspiras a que tu hijo sea una mujercita. Si no estoy ciega, lo que estás pintando en el recordatorio de Lulú es una niña con alas. Deja que la gente que sabe más que tú llame *pájaro* a tu hijo” (27). Con este sustantivo, la tía Marta, desde su trono heteronormativo de mujer de clase acomodada, arroja a su sobrino al plano de la abyección y con ello lo conecta con todo un grupo marginado. Es curioso en este punto que quien responde no es precisamente el protagonista, sino el narrador que, hermanado con la causa del infante, explica: “«Pájaro», el de las nieves, pájaro de hielo, que no vuela, que tan solo cae y en su caída arrastra; pájaro innominado, caído en una plácida noche de mayo para dormir con todos hasta el último día de sus vidas” (27). La respuesta del narrador heterodiegético al discurso de la tía Marta es toda una apología de la disidencia y las vicisitudes que el sujeto abyecto debe atravesar.

Por otro lado, el cuento de Senel Paz aborda también las características de otros sujetos disidentes y, utilizando un discurso festivo y pleno de verborrea “pajarera”, aduce las características de las “mariconas cubanas” al establecer, verbigracia, el concepto de “locas de carroza”. En esta maravillosa explicación de los sujetos disidentes en el plano sexo-genérico, Diego señala la idea de anteponer “el Deber al Sexo”;

es decir, que señala en el más bajo estrato a aquellos homosexuales que, ante la presencia de cualquier sujeto viril, sucumben ante el deseo y, como el mismo personaje acota: “Tienen todo el tiempo un falo incrustado en el cerebro y solo actúan por y para él” (78). Es interesante señalar que, así como la abyección existe en la autodenominación, como se vio anteriormente, cuando los narradores o personajes señalan a otros sujetos disidentes en el plano sexo-genérico hay también esa peculiaridad peyorativa. Una circunstancia parecida ocurre, por ejemplo, cuando el narrador heterodiegético de “Cena de cenizas” dice, entrelazado con la anécdota del incendio en la casa de Jorge Ángel el día de la orgiástica fiesta:

Los maricones son chismosos. Los maricones son celosos. Los maricones son violentos [...] Los maricones son muy débiles, casi unas mujeres. [...] Los maricones son infieles [...] Los maricones sangran más que el resto de los humanos [...] Los maricones son traidores [...] Los maricones son tramposos, son mentirosos, son vanidosos. (116-117)

Todas estas características de homofobia que menciona el narrador de manera plural son adjudicadas del mismo modo a Jorge Ángel, y pareciera que toda esta arenga de denostación se convierte en un sublime discurso de poder desde la verborrea “pajarera”. En consecuencia, puede afirmarse que el discurso hegemónico y homofóbico del dispositivo sexo-genérico ha adjudicado características negativas a los maricones que, el mismo sujeto abyecto, retoma como parte de sí mismo y, al jugar con ellas, dismantela su poder de denostar. Una situación similar ocurre en el cuento de Barnet cuando Fátima se refiere a las otras travestis, que la acompañan en su trabajo sexual, del siguiente modo: “Pero están también las bichas, las comelonas, las mandadas, las que se creen porque van al grano se llevan la mejor tajada” (252).

El tercer punto de este rubro del plano lingüístico de los relatos, relacionado con el discurso disruptivo o desacralizador, radica en que

en los cuatro textos hay una apelación a deconstruir los valores hegemónicos instalados sobre el cuerpo en cuanto a la sexualidad; y, a la par, hay un discurso que critica el sistema político y, en otras ocasiones, crea ejercicios lúdicos con algunos aspectos religiosos. En el caso del cuento “Fíchenlo, si pueden” de Piñera, desde el inicio del texto se plantea este ejercicio lúdico entre el nombre, el sistema de género y la religión cuando el narrador menciona: “Se llama Óscar, se llama Lulú, se llama Bobó. La Santísima Trinidad son tres personas distintas y un solo Dios verdadero; él es tres personas distintas y ningún Dios verdadero” (19). Más adelante, por los diálogos de la tía Marta con respecto a la virilidad del cuerpo de Óscar, el narrador acota la importancia de la mirada en la configuración de la corporalidad, esto a partir de la consolidación, por ejemplo, del reiterado concepto del “pensamiento heterosexual” de Monique Wittig (2006), donde prácticamente dicha visión permea todos los ámbitos del ser humano: desde el cuerpo hasta la psique. Por este motivo, y con la finalidad de empatizar con el sufrimiento del infante, el narrador heterodiegético dice:

En todo caso estas miradas [refiriéndose en especial a la de la tía Marta que contempla admirada el falo del recién nacido], provenientes del círculo familiar, eran las primeras avanzadas de esa ingente falange de miradas acusadoras que lo seguirían en el curso de su vida, eran por su naturaleza inquisitiva, de las que desnudan, de las que obligan a mirar porque miran; de las que se miran para que miren; de las que se huye y hacia las que, no obstante, nos encaminamos; de las que emplazan, juzgan y condenan. (24)

Es curioso cómo este texto, publicado a mediados de la década de los setenta del siglo pasado, esté señalado indirectamente lo que Michel Foucault, al otro lado del Atlántico, había señalado al respecto de la sexualidad y las formas de control, en especial la dicotomía poder/resistencia y el concepto del panóptico (2009): la mirada escrutadora que denuncia Piñera es una metonimia de la vigilancia y, por ende, el castigo hacia los infractores de la heteronorma.

En una sintonía parecida de criticar la sanción ejercida por los sistemas del poder, Diego, del cuento de Paz, apela a su derecho de vivir tranquilo en su país trabajando en aquello que le gusta sin ser objeto de sanción y mofa a causa de su disidencia sexual. En un discurso conmovedor, y contestatario a la vez, Diego asevera ese derecho a vivir:

También se puede ser maricón y fuerte. Los ejemplos sobran. Estoy claro en eso. Pero no es mi caso. Yo soy débil, me aterra la edad, no puedo esperar diez o quince años a que ustedes recapaciten, por mucha confianza que tenga en que la Revolución terminará enmendando sus torpezas. [...] Aquí no me quieren, para qué darle más vueltas a la noria, y a mí me gusta ser como soy, soltar unas cuantas plumas de vez en cuando, Chico ¿a quién ofendo con eso, si son mis plumas? (86-87)

Es necesario destacar que, a la par que aparece el texto de Paz en Cuba, en Chile, Lemebel estaría escribiendo sus crónicas y su “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)” (1986), donde critica la homofobia por parte de la izquierda y la derecha chilenas y reclama su derecho a ser maricón. Al respecto de este eje los ejemplos son abundantes, también en los cuentos de Pérez y Barnet, en especial los relacionados con el tema de la religión. Sin embargo, es importante pasar rápidamente a los otros ejes mencionados al principio de este trabajo, los que, cada uno, merecería un artículo aparte.

El segundo eje que hemos planteado corresponde a la resiliencia de los personajes disidentes, quienes, a pesar de las tragedias cotidianas, no sucumben ante la desdicha y continúan en búsqueda del placer, la felicidad, la visibilidad y la comodidad. Pareciera, además, que la respuesta a estas circunstancias es el uso de la palabra y el deseo: buscar elaborar complejos discursos festivos que vulneran el sistema hegemónico y no flaquear ante las imposiciones de la sexualidad son las armas más estratégicas de los disidentes sexuales en estos cuentos. La resiliencia, por ejemplo, es manifestada contundentemente en el cuento “Fátima, o el Parque de la Fraternidad” a cada momento, pues-

to que la protagonista alude con frecuencia su entereza y que, a pesar de las circunstancias adversas en virtud de su identidad sexo-genérica, siempre tiene una forma de ponerse de pie. Desde el principio la narradora dice: “Me mantengo porque tengo un espíritu joven y una energía positiva que viene de Saturno según dice mi signo zodiacal” (251). Igualmente, se observa en manera magnificente en la que concluye el relato: “¡Ay, Habana, paraíso encantado! Fátima no se rinde, Fátima es inmortal” (274).

Esta idea de no rendirse es también expuesta en el cuento de Piñera cuando Óscar, a pesar de la reprimenda otorgada por su familia debido a querer ser un ángel alado, opta por continuar con ese deseo de ser Lulú:

Pero Lulú estaba inscrita en el libro de su vida, y en lo sucesivo nada lograría borrarla de sus páginas. Era su segunda naturaleza, como años más tarde Bobó sería su tercera naturaleza. Prometió a su madre, y se lo prometió sin hipocresía, sin fingimiento, que nunca más volvería a decir que era un ángel. Prometió y no pudo cumplir. La insidiosa, la artera Lulú se negó de plano, y se negó a esa santa promesa sin decir que se negaba. En su cerebro ella era como esos muñecos de resorte metidos en una caja. Cuando se abren, saltan inesperadamente. (32)

La estrategia de supervivencia usada por Óscar es un ardid para evadir la mirada heteropatriarcal de la familia, por lo que, mediante el ocultamiento temporal de Lulú, puede permanecer un tanto alejado de la sanción.

Una situación similar ocurre en el relato de Paz cuando el protagonista trata de buscarse un lugar dentro del apartado revolucionario y, cuando se da cuenta de que dicho trabajo será infructuoso, opta por el exilio para satisfacer tanto sus anhelos académicos como personales. En el caso del relato de Pérez, el protagonista busca a toda costa la satisfacción de su sexualidad como un modo de sentirse vivo. Su hiperbólica sexualidad recuerda un tanto las anécdotas de *Antes que anochezca*

(2009) de Reinaldo Arenas, donde igualmente la sexualidad desbordada se transforma en un ardid contestatario y ejercicio de libertad.

Ahora bien, la subversión contra diferentes dispositivos del poder que van desde la familia hasta el sistema político —tercer eje de los rasgos que comparten los relatos— es señalada a cada momento, tanto por narradores, como por personajes. Recordemos que, en el caso de estos textos, cada sujeto es ya un infractor desde el momento en que practica y asume su disidencia sexual. Pero no solamente se quedan en este punto; los personajes van más allá y muestran los estragos causados por el “pensamiento heterosexual” que se distribuye en diferentes ámbitos: el protagonista de “Fíchelo, si pueden” se enfrenta contra las consignas familiares principalmente; el de “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, contra la heteronormatividad compulsiva del sistema político revolucionario; el de “Cena de cenizas”, contra cualquier atadura del deseo; y el de “Fátima, o el Parque de la Fraternidad”, contra las secuelas de la disidencia que impacta su precariedad laboral. No obstante, si bien estos son las principales diatribas de los personajes, comparten otras cuyo origen se plantea en un biopoder que les impide alcanzar totalmente sus garantías individuales. Por este motivo, los personajes buscan a toda costa realizar un ejercicio pleno de su sexualidad y tratar de desestabilizar la sociedad heteronormativa desde la propia exhibición de su disidencia.

Por razones obvias del sistema político cubano, “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” es el texto que más desafía al sistema político poniendo en tela de juicio las estructuras gubernamentales a las que se enfrenta el personaje sexo-disidente. El exilio de este es una muestra de la búsqueda de una estrategia de supervivencia cuando el desafío al poder se convierte en una posible puerta hacia un castigo. A su vez, este mismo cuento no sólo propone el exilio como parte de una supervivencia, sino que muestra a Diego en una función de artífice del cambio en la perspectiva heteronormativa que posee David. La nueva visión hacia la disidencia sexual que adquiere este personaje es un proceso de apertura que logra efectuar Diego y que, simbólicamente,

representa un gran salto de empatía, respeto y cordialidad, tal como se observa en el emotivo final del relato:

[...] y entonces le dije (le dije no le prometí) que al próximo Diego que se atravesara en mi camino lo defendería a capa y espada, aunque nadie me comprendiera, y que no me iba a sentir más lejos de mi Espíritu y de mi Conciencia por eso, sino al contrario, porque si entendía bien las cosas, eso era luchar por un mundo mejor para ti, pionero, y para mí. Y quise cerrar el capítulo agradeciéndole a Diego, de algún modo, todo lo que había hecho por mí, y lo hice viniendo a Coppelia y pidiendo un helado como este. Porque había chocolate, pero pedí fresa. (91)

Por otro lado, los cuatro protagonistas de estos relatos presentan, curiosamente, como cuarto eje la presencia de un peculiar fervor católico. El niño Óscar del cuento de Piñera, por ejemplo, desea ser un ángel y casarse con uno, circunstancia que lo vincula con una pasión por la fe. Diego, del texto de Paz, confiesa a David su catolicismo y, además, defiende contra el sistema las figuras de santos que un amigo artista suyo pretende exponer con el apoyo del agregado cultural de una embajada. Jorge Ángel, del relato de Pérez, realiza singulares oraciones en donde pide a Dios que le regrese a su amante Ovidio e, igualmente, le conversa al respecto de los jóvenes con los que ha conseguido mantener un encuentro sexual a cambio de dinero. No olvidemos que el mismo Jorge Ángel escribe su diario en un Salterio donde, a la par, va creando salmos según las circunstancias del momento en el que redacta. Fátima, del relato de Barnett, narra sobre su intensa cercanía con el catolicismo y la santería, como en el siguiente fragmento:

Aquí gobierno yo y presiden la Virgen de Fátima y la Caridad porque el caracol dice que soy hija de Ochún Panchágara. Por si acaso la tengo una maceta enterrada. A mí me enseñaron en Madruga que a los santos se les guarda en cazuelas y en soperas. Ochún crece en la mazorca de maíz tierna y sale en unas hojitas verdes paraditas

que son una belleza. Mi tratado es de Palo Monte, sin embargo, pero yo a quien venero es a Fátima y a la Caridad del Cobre. Esas son mis guías, las que están en mi cabeza y en mi corazón. (256)

Es importante mencionar en este punto el libro de Alicia E. Vadillo titulado *Santería y vodú: sexualidad y homoerotismo. Caminos que se cruzan sobre la narrativa cubana contemporánea* (2002) que, desde una mirada más amplia, se interna en las representaciones religiosas dentro de la literatura de dicho país. Además, curiosamente, en una nación donde el sistema político revolucionario reprimió severamente la práctica del catolicismo en las primeras décadas de la dictadura —y el ateísmo fue parte fundamental del llamado “hombre nuevo”, tal como sería el caso de David en el cuento de Paz— los personajes disidentes en el plano sexo-genérico se declaren profundamente creyentes.

El quinto y último punto de este análisis, el planteamiento de los procesos de iniciación homoeróticos, es un acontecimiento constante de los relatos incluidos en esta antología. Los cuatro aquí estudiados aluden, en algún momento del relato, a esa etapa inicial de su homosexualidad o, en el caso de Fátima y Lulú, en el mundo trans. Principalmente, hallamos una apelación a la exploración sexual y el reconocimiento de la propia corporalidad de los protagonistas en cuanto a la ruptura de tabúes —la presencia del primer compañero sexual que funge como guía está presente en, al menos, tres de los cuatro textos—; también encontramos la consolidación de una nueva identidad masculina que se asocia con la “pajarería” o una ruptura total como en el caso de Fátima; y, por último, pero no menos importante, la gestación de una pedagogía disidente: ese contra aprendizaje que permitirá la supervivencia del sujeto *queer* en una sociedad heteronormada.

Bárbara Aponte (1983) ha mencionado, con respecto al cuento de iniciación hispanoamericano, que el protagonista de un relato de esta categoría debe experimentar un cambio en la percepción de sí mismo y del mundo. En este sentido, Óscar, Diego, Jorge Ángel y Fátima exhiben con frecuencia dicho cambio a pesar de que, en algunos casos,

ya haya pasado mucho tiempo con respecto al proceso iniciático. A su vez, dicho proceso está marcado por una modificación del rumbo esperado en términos convencionales: el paso de la infancia a la adultez, a partir de la iniciación, se convierte en un suceso abyecto por no alcanzar el grado de masculinidad y heterosexualidad señalados para los personajes por parte de sus respectivas sociedades. De este modo, el descubrimiento de las disidencias sexuales de los protagonistas articula una fuerte pedagogía *queer* que se entiende en términos de legados disidentes.

A modo de conclusión, es necesario recordar cómo estos cuatro relatos se convierten en microcosmos muy simbólicos de la vivencia de la sexualidad disidente en el contexto cubano. La narrativa de dicho país da ejemplos maravillosos de cómo el sujeto queer utiliza el lenguaje como arma para deconstruir al sistema sexo-genérico que habita y, a la vez, muestra tenacidad en esa lucha diaria que se vuelve un acontecimiento político: la contienda interminable de dismantelar la corporalidad de las ataduras impuestas y, con ello, el alto precio que se paga por dicho acto. La resiliencia mencionada se convierte en una forma de supervivencia interminable que, ante cada batalla perdida, se genera la fuerza suficiente de los personajes para afrontar una nueva contienda.

Si bien, el eje que rige a los cuentos desde la perspectiva de la disidencia sexo-genérica es el que corresponde a un plano lingüístico, es importante recalcar cómo los cuatro restantes se transforman en constantes que parten de dicho discurso para plantear los periplos del personaje *queer*. A su vez, como pudo observarse en el análisis, hay una tendencia en los cuentos que no solamente está orientada hacia la crítica de una sociedad heteronormativa, sino que realiza una curiosa autocrítica en cuanto a la misma disidencia sexual. Ese elaborado juego de la palabra que disecciona al personaje disidente en los cuatro cuentos es una herramienta que pone en marcha una consigna: no hay mejor forma de hacer una diatriba contra las imposiciones del género y la sexualidad que la automofa hacia las representaciones que

adquiere el sujeto transgresor. Y este juego termina por convertirse en un ardid político que trastrueca las representaciones simbólicas y valores de un *habitus*, en términos de Pierre Bourdieu. En consecuencia, el sujeto *queer* en estos relatos es un transgresor absoluto que contraviene cualquier imposición y, a la par, hace un uso performativo de las imposiciones heteropatriarcales para cuestionar el ejercicio del poder y crear una formidable resistencia.

Referencias

- Aponte, Bárbara. (1983). "El rito de la iniciación en el cuento hispanoamericano", *Hispanic Review*, vol. 51, pp. 129-146.
- Arenas, Reinaldo. (2009). *Antes que anochezca*. Ciudad de México: Tusquets Editores.
- Barnet, Miguel. (2010). "Fátima, o el Parque de la Fraternidad" en Alberto Garrandés (comp.). *Instrucciones para cruzar el espejo*. La Habana: Letras Cubanas, pp. 251-274.
- Butler, Judith. (2015). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós.
- Domínguez-Ruvalcaba, Héctor. (2019). *Latinoamérica queer. Cuerpo y política queer en América Latina*. Traducido por Sonia Verjovsky Paul. Ciudad de México: Ariel.
- Garrandés, Alberto. (2010). *Instrucciones para cruzar el espejo*. La Habana: Letras Cubanas.
- Foucault, Michel. (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Lemebel, Pedro. (1997). "Manifiesto (hablo por mi diferencia)" en *Loco Afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, pp. 83-90.
- Meléndez, Enrique. (2019). "Argot de la diversidad sexual mexicana: una mirada del yo en el otro" en Rafael M. Mérida y Jorge Luis Peralta (eds.), *Palabras para una tribu. Estudios sobre argot gay en Argentina, España y México*. Barcelona: Egales, pp. 187-208.
- Mérida, Rafael M.; Peralta, Jorge Luis. (2020). *Palabras para una tribu. Estudios sobre argot gay en Argentina, España y México*. Barcelona: Egales.
- Paz, Senel. (2010). "El lobo, el bosque y el hombre nuevo" en Alberto Garrandés (comp.). *Instrucciones para cruzar el espejo*. La Habana: Letras Cubanas.
- Pérez, Jorge Ángel. (2010). "Cena de cenizas" en Alberto Garrandés (comp.). *Instrucciones para cruzar el espejo*. La Habana: Letras Cubanas.
- Piñera, Virgilio. (2010). "Fíchenlo si pueden" en Alberto Garrandés (comp.). *Instrucciones para cruzar el espejo*. La Habana: Letras Cubanas.
- Rodríguez, Félix. (2008). *Diccionario gay-lésbico*. Madrid: Gredos.

- Sontag, Susan. (1984). "Notas sobre lo camp" en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Traducido por Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Seix Barral.
- Vadillo, Alicia E. (2002). *Santería y vodú: sexualidad y homoerotismo. Caminos que se cruzan sobre la narrativa cubana contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Wittig, Monique. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Traducido por Javier Sáenz y Paco Vidarte. Madrid: Egales.

DIVERSIDADES Y DISIDENCIAS EN DOS REVISTAS CULTURALES MEXICANAS: LA PALABRA Y EL HOMBRE Y TIERRA ADENTRO

DIVERSITY AND DISSIDENCE IN TWO MEXICAN CULTURAL MAGAZINES: LA PALABRA Y EL HOMBRE AND TIERRA ADENTRO

LUIS DAVID MENESES HERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

<https://orcid.org/0000-0002-6251-3034>
Imeneses@uv.mx

Resumen

En este artículo analizo la representación lingüística de la diversidad y la disidencia sexo-genérica en dos proyectos literarios y culturales de instituciones públicas mexicanas, *La Palabra y el hombre* 62 y *Tierra Adentro* - junio 2023, sobre las que describo el apego a las normas lingüísticas convencionales o la incidencia de las innovaciones lingüísticas promovidas por las voces autoriales de mujeres, hombres y personas disidentes, para generar datos que permitan abordar, desde el análisis de las características morfosintácticas y semánticas de los textos que conforman los volúmenes, la posibilidad de que las innovaciones lingüísticas propuestas desde la diversidad y la disidencia sean o no un cambio en curso.

Palabras claves: diversidad, disidencia sexo-genérica, innovación lingüística, cambio lingüístico, gramática.

Abstract

In this article I analyze linguistic representation of diversity and sexual-generic dissidence in two literary cultural projects published by Mexican public institutions, *La Palabra y el Hombre* 62 y *Tierra Adentro* - junio 2023. I describe conformity and non-conformity to current Spanish grammar, fostered by authorial voices of women, men, and dissident persons, to generate data to analyze morphosyntactic and semantic features in the texts, to argue for the possibility of an ongoing linguistic change, due to linguistic innovations proposed by sexual-generic diverse and dissident communities of speakers.

Keywords: diversity, sexual-generic dissidence, linguistic innovation, linguistic change, Spanish grammar.

En la búsqueda por lograr representaciones lingüísticas adecuadas de su identidad, las diversidades y disidencias sexo-genéricas han intentado una serie de innovaciones lingüísticas cuyos efectos han sido estudiados en los contextos de comunicación informal provistos por las redes sociales presenciales o digitales (Blackburn y Clark 2011; Baman *et al.* 2014; Vásquez y Sayers China 2019). En dichos contextos, que han abierto la libertad de expresión a una democratización globalizada y cuyos alcance y difusión han sido casi ilimitados, existieron pocas restricciones editoriales de inicio. En este sentido, contrario a los ámbitos editoriales que tienen políticas tendientes hacia la norma lingüística, las redes sociales digitales han sido un ámbito favorable para que surjan innovaciones lingüísticas por parte de los hablantes de casi cualquier lengua que entra en contacto con ellas.

Con los espacios que han ganado las comunidades de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas y la creciente visibilización de su influencia en el ámbito social y cultural mexicano, las casas editoriales han abierto también la posibilidad de la introducción de innovaciones en los textos publicados por integrantes de dichas comunidades. Si dichas oportunidades se abren como un mero ardid político o para cu-

brir una cuota de representación, queda fuera de los objetivos del presente estudio. Sin embargo, debido a la expansión de dicha influencia, en el ámbito mexicano, las instituciones públicas han comenzado en años recientes a abrir sus espacios editoriales a la publicación de productos discursivos que hacen gala de representaciones identitarias de dichas comunidades mediante las citadas innovaciones lingüísticas.

Es decir, los espacios editoriales han tenido que abrir sus políticas para permitir nuevos usos propuestos desde la comunidad de hablantes en un movimiento de cambio que parece surgir de abajo hacia arriba, o *bottom-up*. Dichas innovaciones, por lo tanto, comienzan a ser publicadas bajo la mirada escrutadora de los editores y no es ya un simple impulso personal de los hablantes sino un movimiento de adecuación que abona a la dignificación y valoración de las comunidades, así como a la visibilización de las problemáticas propias de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas.

Se hace entonces indispensable estudiar la configuración discursiva de los textos presentes en este tipo de publicaciones, con el objetivo de describir las cualidades de las innovaciones lingüísticas propuestas por las voces autoriales de las personas, hombres y mujeres que escriben acerca y desde la diversidad y la disidencia sexo-genéricas. Surgen entonces las preguntas cruciales: ¿cuáles son las innovaciones lingüísticas propuestas?, ¿se trata solamente de las controversiales formas “-x” y “-e” tan divulgadas en redes sociales, o existen otras innovaciones que aún no se han discutido con tantos apasionamientos?, y por último, ¿se trata de un cambio en curso que se extenderá más allá de comunidades específicas hacia el grueso de los hablantes o permanecerá sólo en los ámbitos en los que lo hemos visto nacer?

Para lograr el objetivo trazado y responder las preguntas planteadas, comienzo por esbozar el decurso de la reflexión que ha tomado la expresión de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas, posteriormente expongo las decisiones metodológicas involucradas en el diseño de la investigación y ofrezco el resultado de las exploraciones en textos de dos revistas culturales y literarias mexicanas para dar paso a una serie

de consideraciones finales fundamentadas en la observación y el análisis realizados.

La expresión de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas

El estudio de la expresión lingüística de las comunidades de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas tiene un comienzo formal con la publicación del texto de Livia y Hall titulado *Queerly phrased: Language, Gender and Sexuality* (1997), y ha sido un foco de controversia en la segunda década del siglo XXI debido al surgimiento y difusión de innovaciones lingüísticas en el ámbito morfológico de la expresión de género en español. Aunque en realidad el debate sobre la discriminación lingüística y los usos no discriminatorios de la lengua se originó en la segunda mitad del siglo XX, cuando los grupos feministas comenzaron a criticar los sesgos sexistas y la cotidiana invisibilización de la mujer implicada por el uso del masculino neutro (Reiss 5; Papadopoulos 32).

Sin embargo, a tantos años de haber comenzado la reflexión acerca de la función asimétrica en la asignación y uso de expresiones lingüísticas de género, favoreciendo siempre la aparición de un masculino sobre un femenino, y por ende, perpetuando la idea de un binarismo esencialista, el debate sobre la producción, procesamiento y recepción de las estrategias morfológicas que se han diseñado para visibilizar los géneros históricamente ocultos, parece estar estancado en pseudo-argumentos que apelan más a una emotividad y a una supuesta tradición que a la naturaleza de los datos encontrados.

El tópico más común de dichas reflexiones es el surgimiento del morfema '-e' como marcador neutro de género en español (Papadopoulos 32), que ha puesto en cuestión los límites de la expresión gramatical de género y cuya presencia en los discursos digitales y en el habla cotidiana ha dado pie a acalorados debates que no siempre se han logrado dirimir con argumentos científicos de fondo. Debe, sin embargo, tomarse en cuenta que, tal como lo establecen Zunino y Stetie (2021), la posibilidad de "desarmar el paradigma binario" (86)

se afianza con el uso de innovaciones morfológicas como la -x y la -e en español. Y, aunque la influencia de los medios de comunicación masiva ha puesto el foco en las innovaciones más fácilmente reconocibles, como estos neo-morfemas “-x” y “-e”, puesto que es el rasgo fonológicamente más sensible de todas las innovaciones que se generan alrededor del tema, es necesario recordar también que la tipología lingüística ha demostrado que las lenguas tienen distintos modelos de marcación de género (Corbett 1991, 2013; Dixon 1987; Dryer y Haspelmath 2013). Por ende, una revisión de la literatura y de los trabajos llevados a cabo durante el último tercio del siglo XX y lo que va del XXI, nos apuntaría sensatamente a un cambio de dirección previamente establecido por López (2020), en donde “el uso de un género gramatical para hablar de una persona no binaria concreta merece consideración” (296).

Por esta razón, en los años recientes los trabajos se han centrado en hacer la descripción de los fenómenos surgidos en las redes como herramientas de visibilización de las identidades sexo-genéricas disidentes y diversas. En este sentido, Mackenzie (2021) afirma que “a focus on gendered discourses offers a way of conceptualising and drawing attention to the profoundly gendered nature of our social world, and naming specific ways in which individuals are positioned as gendered subjects” (408). Es decir, las innovaciones lingüísticas que surgen alrededor del tema no sólo son en la marcación del género en los sustantivos de referencia humana, sino en otros ámbitos de la morfología y la semántica léxica.

Ahora bien, la concepción del género como una característica establecida estáticamente va siendo desechada poco a poco en favor de una visión postestructuralista que sostiene que el género no es revelado por el lenguaje como una categoría binaria sino como una serie de recursos lingüísticos usados en relación con una audiencia. Es decir, que el uso hablado o escrito de ciertas innovaciones lingüísticas es una decisión discursiva determinada por la forma en la que los hablantes modulan sus patrones lingüísticos para modelar la expresión de su identidad

en relación con los patrones de sus interlocutores. Tal como lo expresa Labov (2010): “new linguistic forms are associated with the values and attributes of the originating group” (193) y son adoptadas como un indicador de su alineación con los valores del grupo.

Bajo esta premisa, la identificación de una voz autorial con una clasificación binaria o no de su género en cuanto punto de referencia como categoría extralingüística, resultaría irrelevante en esta investigación; en cambio, dado el tema, la audiencia y las posturas individuales expresadas por las voces autoriales en los textos estudiados, entenderemos la representación de su género como una categoría performativa que estaría favoreciendo la aparición de ciertos rasgos innovadores en la expresión lingüística típicos de las comunidades de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas. En este sentido, el tratamiento del género que aquí realizamos proviene de una visión anti-esencialista que establece que “las categorías sociales se construyen a partir de interacciones individuales” (Schnoebelen 185), a partir de las ideas butlerianas (Butler 172). No nos interesa identificar si, extratextualmente, las personas a quienes pertenecen las voces autoriales se identifican como binarias o no binarias; como pertenecientes a una comunidad o no; en cambio, debido a los temas de los que han escrito, nos interesa que la representación de su género es una repetición estilizada de actos que crean una relación entre su individualidad, los lectores y la diversidad y la disidencia sexo-genérica como tema y eje rector de sus textos.

De modo que la relevancia de estudiar las innovaciones presentes en la expresión lingüística de las comunidades de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas se basa en que la categoría ‘género’ ha sido un tema persistente en la historia de los estudios sociolingüísticos. A lo largo del tiempo las diferencias y contrastes en el uso de rasgos conservadores o innovadores en la expresión lingüística han sido asignados a oposiciones binarias que podemos rastrear hasta los textos seminales de Lakoff (1973) y de Deborah Tannen (1994) bajo cuya guía ciertos rasgos lingüísticos han sido asignados a hombres o mujeres, y en cuya tradición han persistido estas divisiones concebidas

como características sociales y extralingüísticas que determinarían las cualidades discursivas de los textos y enunciados producidos por los hablantes.

El esfuerzo entonces reside en establecer un argumento a favor de que la emergencia de rasgos lingüísticos específicos no sea analizada ya como una condición resultante de la categoría social 'género' entendida en un sentido esencialista y extralingüístico, sino como una parte crucial de la adquisición y el despliegue de cierto capital simbólico (Bamman et al., 136) que podría explicar las alternancias encontradas en la expresión lingüística de las comunidades de la diversidad y la disidencia no como una impostura, tal como lo han querido ver los puristas de la lengua, sino como un tránsito entre territorios que las voces autoriales se esfuerzan por poseer verdaderamente.

Bajo esta perspectiva debe entenderse entonces que la alternancia que efectivamente sucede al interior de la expresión lingüística entre la adecuación a la norma y el uso de las innovaciones lingüísticas propuestas por las comunidades de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas encuentra una explicación en nuestra predisposición como individuos a reiterar las ideas que hemos heredado. Es decir, por un lado todos los individuos tendemos a privilegiar la utilización de las normas heredadas en el proceso de adquisición de nuestra lengua; pero por otro, ya que somos individuos, tenemos la capacidad de generar innovaciones para establecer nuestra identidad en oposición flagrante a las convenciones preestablecidas.

Es propio afirmar, entonces junto con Queen (2020) que la lengua es:

a powerful mechanism for speakers in the service of their own personae and identifications, and a broad question that runs throughout several areas of linguistics, most especially sociolinguistics, is how language serves as a more general semiotic resource in the alignment of self and other into positions associated with particular identities, stances, and personae. (205)

Por supuesto que la capacidad de movernos en territorios de nuestra propia elección no es una regla general; y, dado que hay fuerzas externas que suelen tomar decisiones que nos arrojan a dichos territorios, la gestión de la propia identidad a través del lenguaje es una decisión crucial que debe tomarse para transitar a través de los territorios que nos conforman. Como resultado, la expresión de las categorías sociales que nos conforman se ve delimitada por las interacciones individuales mediante las que nos configuramos como seres comunicativos. Este es un argumento a favor de que las innovaciones lingüísticas propuestas por textos producidos en el entorno temático pertinente a las comunidades de la diversidad y disidencia sexo-genéricas sean interpretadas como expresiones identitarias genuinas en pleno derecho, y no como imposturas tal como los tradicionalistas y puristas de la lengua han querido hacerlas pasar.

Elementos metodológicos para la exploración de las innovaciones lingüísticas

Como ya he planteado, el objetivo de este artículo es describir las cualidades de las innovaciones lingüísticas propuestas por las voces autoriales de las personas, hombres y mujeres que escriben acerca de la diversidad y la disidencia sexo-genérica. Para ello he recurrido, en esta investigación, a publicaciones de dos instituciones de carácter público: la versión digital de la revista *Tierra Adentro*, del fondo editorial del mismo nombre, que opera con recursos públicos, y la revista *La Palabra y el Hombre*, de la Universidad Veracruzana que, al ser una publicación universitaria, también opera con recursos públicos. El análisis que aquí presento se centra en sendos volúmenes monográficos con una temática compartida: el Dossier de junio de 2023 de la Revista digital *Tierra Adentro* (Dennstedt), dedicado al mes del Orgullo; y el número 62 de la revista *La Palabra y el Hombre* (Villegas Martínez) dedicado al movimiento y la teoría *queer*.

De modo que analizamos un total de 42 textos, de los cuales 17 corresponden al dossier de *Tierra Adentro*, y 25 a *La Palabra y el Hom-*

bre, cuya unidad temática es la diversidad y la disidencia sexo-genéricas, por lo que se entienden como imbricados por un conjunto de factores cognitivos y culturales que, al mismo tiempo que es moldeado, moldea las expresiones lingüísticas de las identidades de las voces autoriales.

El método para realizar el análisis fue el contrastivo propio del quehacer de la lingüística hispánica. Para ello, cada texto fue observado y descrito con respecto de la norma, tal como ha sido descrita por el *Manual de la Nueva Gramática de la Lengua Española* (2011).¹ Debo advertir, sin embargo, que el análisis contrastivo se hace con meros fines descriptivos y lo he configurado desprovisto de todo afán prescriptivo. Si ha sido necesario utilizar el texto académico ha sido simplemente por la conveniencia que representa su inclusión dentro de esta investigación, en tanto documento de consulta que subyace al eje rector de las políticas editoriales de instituciones públicas y privadas.

En este sentido, lejos de presentar la norma que, desde un punto de vista prescriptivista podría considerarse como “deseable”, se hace la descripción de los textos analizados como lo efectivamente existente en tanto expresión de la lengua. Así, el análisis de las innovaciones lingüísticas presentes en los textos en cuestión adquiere una doble relevancia en tanto que revela los mecanismos lingüísticos que utilizan los miembros de las comunidades de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas para expresar su identidad, y al mismo tiempo el producto resultante del análisis abona a un conocimiento más profundo de los mecanismos utilizados por los hablantes en los procesos de innovación lingüística, dado que, “many aspects of language variation frequently operate below the level of metapragmatic awareness” (Queen 205). Es decir, el supuesto que me ha guiado es que, aunque las voces autoriales usan las innovaciones propuestas para expresar la diversidad y la disidencia sexo-genéricas, en realidad no son plenamente conscientes de este uso.

¹ Para las referencias que se encuentran en este artículo he decidido proveer, en lugar de la página del Manual, el párrafo correspondiente; debido a que, al ser una obra de referencia, cada página puede tener grandes cantidades de información, dificultando así el uso de la referencia.

Debido a esto y a que en algunas instancias de los textos analizados no aparecían las evidencias previamente atestiguadas en las investigaciones previas, me vi en la necesidad de realizar un análisis de contenido con el fin de verificar si había pistas textuales que apuntaran a una intervención excesivamente normativa por parte de los equipos editoriales.

El análisis que a continuación se presenta también persigue la finalidad de hacer evidente los mecanismos implícitos en la innovación lingüística para que las comunidades de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas puedan avanzar en la consolidación de la conciencia acerca de sus usos para, de esta manera proveer argumentos para alejarnos de una concepción esencialista de los mecanismos lingüísticos y avanzar, en cambio, en un movimiento reivindicatorio de las fuerzas sociales y comunicativas, hacia una visión holística y anti-esencialista del cambio lingüístico.

Las innovaciones lingüísticas de la diversidad y la disidencia

Dados los resultados de las investigaciones previas, al comenzar este estudio esperaba encontrar una alta frecuencia de ocurrencias del morfema “-e” como marcador de valor neutro en el rasgo morfológico de género dentro de la frase nominal en los textos analizados. Sin embargo, el análisis de frecuencias mostró que, al menos para los casos de estas publicaciones, no es una variable en curso de uso. En la **Tabla 1** muestro el resumen de las frecuencias de aparición del morfema “-e” en cada una de las publicaciones que albergan los textos analizados:

	Dossier <i>Tierra Adentro</i>	<i>La Palabra y el Hombre 62</i>
Aparece morfema “-e”	0	1
No aparece morfema “-e”	17	24

Tabla 1. Distribución del morfema “-e” en los textos analizados.

En un primer momento del análisis, ante la poca frecuencia de aparición del tan vituperado morfema “-e” revelada por lo reportado en la Tabla 1, pensé que el trabajo de análisis sería fallido. Por supuesto que habría que buscar una explicación a la ausencia del morfema en los 42 textos que conformaron este pequeño corpus; pero más importante resultaba, en aquel primer momento, buscar alguna otra innovación lingüística presente en los textos que pudiese justificar un esfuerzo analítico y los reportes posteriores. En ese sentido, opté por observar el comportamiento de la segunda marca de valor neutro más extendida para el género morfológico en español: “-x”, a la cual identifiqué de entrada como una variación orto-morfológica, es decir, que se presenta solamente de manera ortográfica. Lo relevante de la observación de dicha variable es que tuvo una frecuencia de aparición ligeramente mayor que la primera. La **Tabla 2** muestra la distribución del morfema “-x” resumida bajo los mismos criterios de la **Tabla 1**.

	Dossier <i>Tierra Adentro</i>	<i>La Palabra y el Hombre 62</i>
Aparece morfema “-x”	7	2
No aparece morfema “-x”	10	23

Tabla 2. Distribución del morfema “-x” en los textos analizados.

Puede observarse, de acuerdo con las frecuencias de la **Tabla 2**, que el morfema “-x” tampoco apareció tan frecuentemente como se esperaba en el corpus conformado, aunque tuvo más ocurrencias que el primero. Es cierto que ha sido más frecuente encontrarlo en los textos del Dossier de *Tierra Adentro*, pero en relación con las oportunidades que se tuvo para usarlo, su escasa frecuencia entra en contraste con lo reportado por investigaciones previas.

Este fenómeno de escasez admitiría una doble interpretación: por un lado, se trataría de una aparente adecuación a la norma gramatical preexistente por parte de las voces autoriales, o por otro lado, podría

ser que el desarrollo reciente de los debates acerca de la expresión de las identidades de las comunidades de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas haya abandonado la búsqueda de una neutralidad para comenzar a proponer otro tipo de innovaciones menos controversiales pero por ende más eficientes en términos de su proyección hacia ámbitos externos a los de dichas comunidades.

En (1) muestro la única ocurrencia del morfema “-e” en los textos del número 62 de *La Palabra y el Hombre*, revista de la Universidad Veracruzana:

- (1) Antílope es une artiste de 28 años, colimense, que vive en Veracruz. *Inmerso* en sus redes de apoyo ha desarrollado un lenguaje que en el dibujo se traduce como la deconstrucción de criaturas, objetos o perspectivas y sus mezclas infinitas (Antílope 87).

En este caso en específico es evidente que “la concordancia está condicionada por el género del sustantivo que forma el grupo nominal, y no por el sexo de la entidad designada” (RAE 2.4.1a). Por ello, el determinante y el sustantivo ‘une artiste’ concuerdan entre sí. Nótese, sin embargo, que en la siguiente oración se encuentra una alternancia entre el morfema innovador “-e” de la primera oración que contrasta con la norma descrita por la Academia, en la denominación *Inmerso*, expresada con el morfema masculino convencional. Se hace evidente en este fragmento lo reportado anteriormente acerca de nuestra tendencia que tenemos los hablantes a volver a adecuarnos a la norma.

Queda descartado que el regreso a la norma haya sido una decisión del equipo editorial puesto que el texto es una semblanza de uno de los artistas gráficos que participaron en el número de la revista, que suele pedir este tipo de complementos textuales a cada uno de los artistas participantes. Aunado a este rasgo de contenido, más adelante en la descripción vuelve a aparecer la innovación morfológica en cuestión. Así, en este texto, el morfema “-e” ocurre en cuatro elementos léxicos: *une artiste, diseñadore, no binarie*. Todos ellos tienen referencia humana, lo

cual es consistente con lo reportado previamente acerca de la aparición de este morfema.

Llama la atención también la alternancia que se presenta en algunos de los casos de uso del morfema “-x”, tal como se presenta en (2) y (3), que son oraciones contiguas de uno de los textos analizados:

- (2) Estas poéticas movilizan y excitan historias, deseos, objetos y discursos en un contexto que va más allá de proyectos de nación de los que siempre *lxs cuerpxs disidentes* han estado al margen (Carpio Ríos 70).
- (3) Porque la radio, la literatura y el arte, con mayúsculas, no piensan en corporalidades y deseos fuera de los higienizadx y blanqueadx (Carpio Ríos 70).

Nótese la alternancia entre el uso del morfema “-x” en su aparición en el determinante que encabeza las frases nominales donde aparece. Mientras que en (2) su uso está extendido a toda la frase, *lxs cuerpxs disidentes*, en (3) su uso no se aplica al determinante, tal como se ha mostrado: *los higienizadx y blanqueadx*. Se ha interpretado como innecesario su reemplazo por *lxs*. Llama la atención que en esta segunda oración la forma gramatical está funcionando como un pronombre y no como un artículo. Así que tal vez la elección que muestra alternancia quedaría justificada por el cambio de función. Queda pendiente investigar si en la frase determinada en (2) la “-e” de *disidentes* ha sido interpretada como un neutro y por eso no se juzgó necesario su reemplazo.

Por otro lado, la “-x” ha ocurrido en los contextos esperados, que son sobre todo los pronombres, y los sustantivos, determinantes y adjetivos de referencia humana, como en *nuestrxs cuerpxs, compañerxs y hermanxs, nosotrxs*. Pero es relevante mencionar una versión del morfema que resalta por lo innovador y cuyo decurso deberá ser observado y descrito oportunamente en publicaciones subsecuentes. Se trata de la integración del morfema “-x” en los pronombres átonos de primera

persona del plural y en los verbos conjugados en primera persona del plural, tal como lo muestro en (4) y en (5):

- (4) A esto se refiere María Galindo en *Feminismo bastardo* cuando **nxs** propone romper con el enlatado gelebetoso que ha llegado a imponer una lógica organizativa que **nxs** es ajena (Dennstedt par. 2).
- (5) **Sabemxs**, por ejemplo, que ya despiden a profesores de universidades por discutir la famosa ‘ideología de género’. Como dice Cristina Rivera Garza, en está marcha **andaremxs** perras, **andaremxs** diabras (Dennstedt par. 4).

Tal como se puede apreciar, en (4) encontramos que el morfema “-x” se ha asignado al pronombre átono de acusativo en primera persona del plural, algo que, de acuerdo con la descripción gramatical existente, no sería necesario en primera instancia puesto que dichos pronombres “pueden ser masculinos o femeninos, pero ello no se manifiesta en su forma, idéntica para los dos géneros, sino en la concordancia” (RAE 16.2.1g). Sin embargo, es necesario precisar que la aclaración gramatical se hace no a modo de crítica, sino para resaltar que, en el proceso del cambio lingüístico en curso, la asignación de los nuevos morfemas a las formas lingüísticas existentes pasa por una etapa de expansión, en la que, de acuerdo con los datos presentados, nos encontramos actualmente. Claro que la inclusión de “-x” en estas formas pronominales habla de las luchas por la reivindicación de las representaciones de las identidades sexo-genéricas de las comunidades de la diversidad y la disidencia.

En este sentido, observamos en (5) también el uso del morfema “-x” en las formas verbales conjugadas en primera persona del plural. Esta variación resulta importante porque la morfología verbal en español no incluye típicamente una expresión del rasgo morfológico de género, como sí lo hace en otras lenguas del mundo. Sin embargo, el reanálisis que representa la inclusión del morfema “-x” habla acerca de la necesidad que muestran, aquí, las voces autoriales, de ver representada su identidad sexo-genérica de una nueva manera sistemática en las

frases verbales. Este también es un rasgo que deberá ser observado y analizado en las publicaciones de los siguientes años para ver si se populariza y expande o si se abandona y retrae.

Una vez que he reportado algunos de los detalles de análisis del comportamiento de los morfemas “-e” y “-x”, y habiendo dado cuenta de la virtual ausencia del cambio que ha sido reportado como el más visible en los estudios previos, cabe la pregunta acerca de la naturaleza de las innovaciones que han sido presentadas por las voces autoriales en estos textos. Puesto que no había una gran presencia de los mecanismos de marcación de valor neutro en el rasgo morfológico de género, debía haber algún otro mecanismo para representar lingüísticamente las características de las identidades de las comunidades de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas.

El mecanismo de innovación lingüística que más destaca entre las voces autoriales en este conjunto de textos es el uso de neologismos. Este mecanismo ha sido valorado como una de las formas en las que las lenguas naturales se mantienen vivas, y sobre todo, como el principal mecanismo mediante el cual las lenguas adecuan su referencia a los cambios socioculturales que conlleva su existencia como sistemas que expresan la capacidad de representar el mundo sensible en el que se desarrollan las comunidades que las usan.

En este sentido, lo siguiente que llama la atención en los textos es la manera en que las voces autoriales han decidido generar los neologismos para identificar conceptos necesarios para su expresión desde las reglas morfológicas de creación de palabra que ofrece la lengua española. En la **Tabla 3** presento la frecuencia en la que aparecen neologismos en los textos analizados.

	Dossier <i>Tierra Adentro</i>	<i>La Palabra y el Hombre</i> 62
Hay uso de neologismos	17	22
No hay uso de neologismos	0	3

Tabla 3. Uso de neologismos en los textos analizados.

Como puede notarse, en ambos grupos de textos hay presencia de neologismos. Sin embargo, es pertinente señalar que en el caso de los textos del número 62 de *La Palabra y el Hombre*, los únicos que no presentan neologismos son tres de los cuatro textos de creación literaria que acompañan el volumen. Por otro lado, la presencia de neologismos en el resto de los 39 textos que conforman el corpus de esta investigación presenta una diversidad especial. Dicha diversidad en las características de los neologismos presentes en cada uno de los textos permite generar un primer intento de clasificación. En este sentido, aquí reporto que las formas atestiguadas en los textos analizados son clasificables de la siguiente manera: a) neologismos que provienen de extranjerismos en distintas fases de apropiación, b) neologismos que son palabras generadas mediante las reglas derivativas de la morfología propia de la lengua, y c) neologismos que exploran los límites de la noción de palabra mediante recursos de composición morfológica.

A continuación, presento en (6) y (7) ejemplos de los neologismos que provienen de extranjerismos en distintas fases de apropiación:

- (6) A partir del impulso político propiciado por la cada vez mayor presencia y participación de los movimientos de “liberación homosexual”, la palabra **queer** adquirió una resignificación a finales de la década mencionada, cuando se revierte su carácter peyorativo, estableciendo una formulación a través de la cual se responde críticamente a la “cultura **gay**” de la época, que excluía expresiones fuera del régimen normativo desarrollado por los esquemas homonormativos (prostitutas, personas enfermas de vih, pobres) (Leal Reyes 29).
- (7) Me atrevo incluso a sospechar que el Orgullo resiste a las críticas de la Teoría **Queer/Cuir**, pues a pesar de la mercantilización y el asimilacionismo, hay algo de plasticidad semántica que aún permite nuevos giros de significado. (González Romero par. 10).

Nótese, por ejemplo, que en (6) tenemos dos neologismos provenientes del siglo XX en distintas fases de apropiación. Por un lado, la palabra *queer* aparece originalmente en la publicación en cursivas, ubicándola así gramaticalmente como un extranjerismo; por otro lado, en ese mismo párrafo, tan solo unas líneas más adelante encontramos la palabra *gay*, ya sin cursivas, y sin adecuaciones fonotácticas ni ortográficas.

En cambio, en (7) está presente ya una variación en la ortografía de la palabra *queer*, que se ofrece en su versión original como calco lingüístico, y en su versión hispanizada, *cuir*, como adaptación del calco. En resumen, en estos dos ejemplos presento una muestra del estado de uso de los neologismos provenientes de extranjerismos y utilizados por parte de las comunidades de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas, para anotar que hace falta profundizar en su estudio de manera que sea posible identificar, sin lugar a duda, las distintas fases de generación, apropiación y difusión en las que se encuentran. Por ahora anoto que el neologismo surgido a partir del extranjerismo pasa a la lengua meta primero como calco, después como adecuación y por último como una apropiación en la que puede o no intervenir una transformación ortográfica o fonológica del vocablo en curso.

Presento ahora en (8) y (9) ejemplos de los neologismos que son palabras generadas mediante las reglas derivativas y composicionales de la morfología propia de la lengua,

- (8) En ese entonces yo *joteaba* mucho, “ya te vi, te queda bien esto”, pero no en el sentido burlesco, sino que era una persona muy femenina; por mis facciones, mis movimientos, creo que ni siquiera *joteaba*, ¿sabes?; era un ser femenino desde pequeña. (Romani 33)
- (9) ¿Te interesa hablar de la historia LGBT de la ciudad? Alguien había sugerido que me buscaran para diversificar la disidencia y dejar de eternamente invitar sólo a varones *cisgays*. Claro que acepté. Presenté datos que marcan lo importante que han sido las mujeres lesbianas para el movimiento de liberación, y lo difícil que ha sido lidiar con la *lesbomisoginia* dentro y fuera de la “comunidad”. (Paz par. 3)

Los ejemplos presentados en (8) y (9) muestran que las innovaciones lingüísticas van de la mano del conocimiento gramatical de los hablantes. Es decir, contra los falsos argumentos que critican la innovación lingüística propuesta por las comunidades de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas, que la atacan como una falla de pensamiento o del sistema gramatical de las voces autoriales, se hace evidente que las innovaciones propuestas en los textos analizados se esgrimen como un claro ejemplo de la vitalidad de la lengua; puesto que los neologismos que son palabras generadas mediante las reglas derivativas y composicionales de la morfología propia del español surgen por el conocimiento que guardan los hablantes de las reglas propias de la morfología de su lengua, y dan cuenta del funcionamiento adecuado del módulo morfológico de sus reglas.

Así, en (8) la introducción del neologismo *joteaba*, como verbo denominativo proveniente del sustantivo *joto*, nos presenta la capacidad que tienen los hablantes para engrosar el catálogo de los verbos de la primera conjugación en español. Por otro lado, en (8) encontramos la capacidad de las voces autoriales para reconocer los prefijos productivos en la lengua como *cis-* o las palabras que pueden llegar a ser un elemento de composición, como *lesbo-*, cuya adición a otros conceptos a los que no se les había añadido antes, da cuenta de la creatividad lingüística no solo de los hablantes sino de los mecanismos disponibles en la morfología de la lengua.

Por último, en (10) y (11) presento neologismos que exploran los límites de la noción de palabra mediante recursos de composición morfológica, y que me parece que son los más sobresalientes al ojo del lector debido a su manifestación textual.

- (10) ¿Cómo proceder frente a **cuerpos-representaciones-causa-consecuencia**? ¿Qué hacer con nuestros juicios y prejuicios que, por supuesto, igualmente son porciones de nuestro cuerpo parte del sistema **sexo-género-raza-clase social-territorio viviente-lengua hablada**? (Aguirre 2022, 38)

- (11) Porque cuando se calienta la hormona sabemos lo que sentimos y lo que queremos y buscamos y nos encontramos, la hormona es nuestra **guía-vereda-recompensa**, y también porque el binario **sexogenérico** se derrumba ante la fluidez del sistema hormonal que se resiste a las categorías de **hombre/mujer** (Aguirre Darancou, par. 8).

Nótese cómo en (10) y (11) hay una investigación de los límites de la composición en español. Ante la imposibilidad de tener palabras simples para constructos complejos, las voces autoriales de los textos analizados recurren a uno de los límites conocidos: el uso de guiones para aglomerar conceptos en un solo impulso semántico. En el ejemplo presente en (10), llama la atención cómo, a través del neologismo propuesto, se problematiza al cuerpo. Esto mismo sucede en (11) cuando se presenta la idea de *hormona*, en un breve diccionario de la vida *queer*. Nótese también que los constructos que las voces autoriales desean problematizar o reconceptualizar acaban por ser objeto de este tipo de neologismos, tal como lo muestran el resto de elementos subrayados en (11), en los que el binomio *hombre/mujer* se establece como algo diferenciable pero unitario al mismo tiempo, una idea que se pretende abandonar. También nótese que en este ejemplo, contrario a lo que sucede en el resto de los textos del corpus (y en este mismo artículo), la palabra *sexogenérico* carece de guion, una variación que no es fortuita ni inocente, y que revela una postura que aboga por la aceptación de dichos compuestos de manera democratizada.

Debido a cuestiones de espacio, dejo hasta aquí el análisis de los textos reunidos. Procedo a continuación a comunicar algunas consideraciones finales que permitan esbozar el estado de cosas en que se encuentra el cambio en curso que representa este conjunto de innovaciones lingüísticas propuestas por las comunidades de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas, junto con algunas limitaciones y vías de estudio que han surgido a partir de este ejercicio de análisis textual.

Consideraciones finales

Una vez visitado el fenómeno de la expresión identitaria a través del análisis de los textos producidos con una temática común, podemos concluir que las innovaciones propuestas por las comunidades formadas por la diversidad y disidencia sexo-genéricas son parte de un cambio en curso. La mayor parte de ellas se concentra en el nivel morfológico y en elementos léxicos que aparecen como neologismos dentro de la expresión escrita. Aún no se encuentran, sin embargo, innovaciones sintácticas en las publicaciones culturales que se estudiaron; pero se requiere construir un corpus más extenso y comprensivo para poder hacer afirmaciones contundentes acerca de dicho límite.

Aunque la literatura previa reporta que la innovación más persistente y evidente en cuanto a la expresión identitaria en cuestión son las modificaciones morfológicas a la frase nominal diseñadas para marcar un valor neutro en el género (los morfemas “-e” y “-x”), en el corpus textual analizado no hay una gran presencia de tal innovación. Existen al menos tres explicaciones posibles: la primera tiene que ver con decisiones y políticas editoriales contrarias a su aparición en las publicaciones; pero será descartada, puesto que, de ser así, no habría ocurrido en ninguno de los textos. La segunda tiene que ver con una brecha generacional entre los autores. Aunque contamos con muy pocos datos al respecto para poder aseverar con seguridad que la poca aparición se debe a que la generación que podría haber adoptado el cambio de una manera nativa todavía no tiene mucha representación en las publicaciones. Al respecto tendremos que esperar a que vengan nuevas publicaciones y a que los espacios editoriales sigan con estas políticas de apertura editorial. Una tercera explicación, que ofrezco aquí también a manera de hipótesis para futuras investigaciones, es que hay una visión plural de las innovaciones lingüísticas entre las comunidades de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas, y que se ha valorado el uso de otros mecanismos de innovación como más productivos para dar cuenta de la diversidad de las representaciones identitarias necesarias en el discurso de dichas comunidades.

En este sentido, ofrezco como primera premisa de mi argumento la descripción de los neologismos e innovaciones morfo-léxicas presentadas en este estudio. Al respecto de la inclusión de neologismos como estrategia de representación identitaria de las comunidades de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas, diré que la forma en la que se han sido utilizados apunta a una especialización en el discurso, que podría entenderse como una segunda etapa en el cambio lingüístico en curso. Esta especialización a la que aludo tiene que ver con la relación que se establece entre el ámbito de uso de los neologismos y su tránsito hacia el uso común, no especializado, dentro de las expresiones de los hablantes. Es decir, las innovaciones reportadas aquí han surgido en primera instancia, en la expresión especializada de las comunidades aquí representadas, y su ocurrencia en los patrones discursivos propios de dicha comunidad en espacios comunitarios y en la oralidad ha sido persistente, por lo que su aparición en publicaciones de divulgación como las aquí analizadas representaría una segunda fase, en la que se abre el espacio semiótico para que otros hablantes, que no pertenecen a estas comunidades, perciban el cambio en curso.

Como todo estudio, el aquí presentado adolece de ciertas limitantes, entre las que se encuentra lo acotado de su objeto, que, por su naturaleza, no puede ser estadísticamente representativo de la escritura de las comunidades de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas. Otra limitante del estudio consiste en que es un estudio exploratorio del fenómeno discursivo que estas publicaciones representan; hace falta profundizar en los conceptos aquí estudiados, y proveer descripciones pormenorizadas de algunos de los problemas encontrados. Por otro lado, será necesario también contrastar este tipo de productos textuales que expresan la diversidad y la disidencia sexo-genérica con el tipo de textos producidos con temáticas feministas, para verificar cuáles son las innovaciones lingüísticas pergeñadas por estos últimos, y de este modo identificar las semejanzas y diferencias entre ambas comunidades que, históricamente habían estado ligadas al menos en este respecto,

tal como se hizo evidente en el breve recorrido teórico que informó esta investigación. Queda como tarea pendiente dicho análisis.

Por último, vale la pena recalcar que la investigación acerca de las innovaciones lingüísticas de las comunidades de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas es una línea de investigación que debía abrirse, y en cuyo desarrollo será necesario recurrir a una visión global y heterogénea que permita describir los fenómenos que se abren paso en el mundo editorial desde el punto de vista de las ciencias sociales y las humanidades, alejándose efectivamente de esta forma de los sesgos ideológicos que pudieran entorpecer el análisis, mediante la colaboración permanente con pares de otras disciplinas. Queda también como tarea pendiente la relación de las descripciones de los elementos lingüísticos que han experimentado variación en este proceso de cambio, entre los que se incluyen las innovaciones meramente morfológicas, las morfo-léxicas y las meramente léxicas, cuyas fases aún deberán ser determinadas por medio de análisis futuros.

A manera de colofón, mencionaremos que, en el proceso de esta investigación hemos podido observar, tal como aquí se ha detallado, que las innovaciones propuestas por las voces autoriales de las personas, hombres y mujeres pertenecientes a las comunidades de la diversidad y la disidencia sexo-genéricas comienzan a permear en espacios culturales que han ido ganando y que, en otras circunstancias, habrían opuesto resistencia al cambio.

Referencias

- Aguirre, Anahli. (2022). "Yo soy una persona trans". En *La Palabra y el Hombre*, núm. 62, pp. 37-41.
- Aguirre Darancou, Iván Eusebio. (2023). "Breve diccionario acertado de la vida cuir en México". En *Enrabiadas de ternura, ¿un parteaguas? Tierra Adentro*. Dossier. Junio 2023. Disponible en: <https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/breve-diccionario-acertado-de-la-vida-cuir-en-mexico/>, accesado el 07 de agosto de 2023.
- Antílope. (2022). "Antílope". En *La Palabra y el Hombre*, núm. 62, pp. 87.

- Bamman, David, Jacob Eisenstein y Tyler Schnoebelen. (2014). "Gender identity and lexical variation in social media", *Journal of Sociolinguistics*, núm. 18, vol. 2, pp. 135-160.
- Blackburn, Mollie V. y Caroline T. Clark. (2011). "Analyzing Talk in a Long-Term Literature Discussion Group: Ways of Operating Within LGBT-Inclusive and Queer Discourses", *Reading Research Quarterly*, núm. 46, vol. 3, pp 222-248.
- Butler, Judith. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Carpio Ríos, Meloddye. (2022). "Poéticas de Resistencia sudamarika". En *La Palabra y el Hombre*, núm. 62, pp. 67-71.
- Corbett, Greville G. (1991). *Gender*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. (2013). "Number of Genders". En *WALS Online*, Dryer, Matthew S. & Haspelmath, Martin (eds.), ver. 2020.3 [Data set], Zenodo. Disponible en línea: <http://wals.info/chapter/30>, accesado el 08 de 11 noviembre de 2023.
- Dennstedt, Francesca (Coord.). (2023). "Enrabiadas de ternura: ¿un parteaguas?". *Tierra Adentro*. Dossier. Disponible en línea: <https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/enrabiadas-de-ternura-un-parteaguas/>, accesado el: 07 de agosto de 2023.
- Dixon, John. (1987). "The question of genres". En Reid, Ian (ed.). *The place of genre in learning: Current debates*. Typereader Publications, pp. 9-21.
- Dryer, Matthew S. & Haspelmath, Martin (eds.). (2013). *WALS Online*, ver. 2020.3 [Data set], Zenodo. Disponible en línea: <http://wals.info/>, accesado el 08 de noviembre de 2023.
- González Romero, Martín H. (2023). "El orgullo, ¿una historia?". En Enrabiadas de ternura: ¿un parteaguas?. *Tierra Adentro*. Dossier. Junio 2023. Disponible en: <https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/el-orgullo-una-historia/>, accesado el: 07 de agosto de 2023.
- Livia, Anna y Kira Hall. (Eds.). (1997). *Queerly phrased: Language, Gender and Sexuality*. Nueva York/Oxford: Oxford University Press.
- Labov, William. (2010). *Principles of Linguistic Change. Volume 3: Cognitive and cultural factors*. Chichester. Wiley-Blackwell.
- Lakoff, George. (1973). "Language and Women's Place", *Language in Society*, núm. 2, vol. 1, pp 45-80.
- Leal Reyes, Carlos Aberto. (2022). "Teoría Queer: una aproximación". En *La Palabra y el Hombre*, 62, pp. 29-32.
- López, Ártemis. (2020). "Cuando el lenguaje excluye: consideraciones sobre el lenguaje no binario indirecto". En *Cuarenta naipes. Revista de cultura y literatura*, 3, pp. 295-312.
- Mackenzie, Jai. (2021). "Analysing gendered discourses online. Child-centric motherhood and individuality in Mumsnet Talk". En *The Routledge Handbook of Language, Gender, and Sexuality*. Eds. Jo Angouri y Judith Baxter. Londres/Nueva York. Routledge-Taylor & Francis Group, pp. 408-421.
- Papadopoulos, Ben. (2022). "Una breve historia del español no binario". *Deportate, esuli, profughe, Rivista Telematica di studi sulla memoria femminile*, núm. 48, pp. 31-39.

- Paz, Arcelia [Arx]. (2023). "Las gavetas de Patlatonalli". En Enrabiadas de ternura: ¿un parteaguas? *Tierra Adentro*. Dossier. Disponible en: <https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/las-gavetas-de-patlatonalli/>, accesado el: 07 de agosto de 2023.
- Queen, Robin. (2014). "10. Language and Sexual Identities". *The Handbook of Language, Gender and Sexuality*. 2a. Ed. Eds. Susan Ehrlich, Miriam Meyerhoff y Janet Holmes. Chichester. Wiley Blackwell, pp. 203-219.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (2010). *Nueva Gramática de la Lengua Española. Manual*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Reiss, Louisa M. (2010). *Percepciones y usos del lenguaje no sexista en Chile*. Santiago: Editorial Forja.
- Romani, Luis. (2022). "Peligroso el orgullo: encuentro con Jazz Bustamante". En *La Palabra y el Hombre*, núm. 62, pp. 33-36.
- Schnoebelen, Tyler. (2012). *Emotions are relational: Positioning and the use of affective linguistic resources*. Tesis doctoral inédita. Palo Alto, California: Stanford University.
- Tannen, Deborah. (1994). *Discourse and Gender*. Nueva York: Oxford University Press.
- Vásquez, C. y A. Sayers China. (2019). "From "my Manly Husband..." to "...Sitting Down to Take a Pee": The Construction and Deconstruction of Gender in Amazon Reviews". *Analyzing Digital Discourse. New Insights and Future Directions*. Eds. P. Bou-Franch y P. Garcés-Conejos Blitvich. Cham, Palgrave Macmillan, pp. 193-218.
- Villegas Martínez, Víctor Saúl (Coord.). (2022). *La Palabra y el Hombre*, núm. 62.
- Zunino, Gabriela Mariel y Noelia Ayelén Stetie. (2021). "Procesamiento de formas no binarias en español rioplatense: relación entre el uso voluntario y la comprensión". En *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, XXIV-2, pp. 83-106.

RESEÑAS

ARQUEOANTOLOGÍA DE POEMAS DE MUJERES EN PUEBLA. UN CAMINO A FUTURAS INVESTIGACIONES

JOSÉ CARLOS BLÁZQUEZ ESPINOSA
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

jc_blazquez@hotmail.com

Prieto Sánchez, Guadalupe. (2022). *Arqueoantología de poemas de mujeres en Puebla. La Lira poblana y primera mitad del siglo XX*. Puebla: Instituto Municipal de Arte y Cultura.

I

En el 2010, Guadalupe Prieto Sánchez publicó su libro titulado *Antes de dar vuelta. La poesía que leían los poblanos. 1901 a 1922*. En aquel momento, para su presentación, que se hizo ese mismo año, escribí una reseña a la que titulé “Notas sobre una arqueología literaria”. Estas notas, leídas que fueron, se publicaron después en la *Revista de literatura mexicana contemporánea*, en el número 48 correspondiente a enero-marzo de 2011. Señalé entonces que, aunque el libro no estaba dividido en capítulos, sí tenía territorios claramente definidos: las revistas, los escritores, las poesías. Las revistas —que no tienen la definitividad del libro— por su carácter periódico implican un entretanto, un espacio de negociación en el terreno del poder simbólico. En relación con los escritores, Guadalupe hizo una taxonomía de los autores que los poblanos leían en ese periodo. 138 nombres de poetas, locales, nacionales y extranjeros fueron registrados en 22 revistas. Algunos

eran muy conocidos, otros no tanto. En el tercero hizo un registro minucioso de las características de las 22 revistas, su fecha de aparición, frecuencia, editor, clase, temas publicados y orientación. Declaraba, entonces, que,

[este] trabajo no fue concebido como un análisis literario, ni tampoco es un estudio crítico en el que se determine o valore la “calidad” literaria de las poesías o su pertenencia a alguna corriente estética; esta investigación se concentra en la recopilación o inventario de textos que creemos importante rescatar, para estudios posteriores (críticos, literarios, históricos, antropológicos, e ideológicos) que nos ayuden a entender, aún más, la historia de la literatura poblana que, bien vale decir, esta cuajada de información diversa y muy útil. (Prieto, 2010, 8)

Así, *Antes de dar vuelta*, se convertía en una piedra angular de investigaciones posteriores. Una Rosa de los vientos para navegar en ese pasado que es la literatura que se escribe en Puebla. De allí el título de la reseña: “Notas sobre una arqueología literaria”. Hoy, 13 años después, Guadalupe Prieto da a la imprenta el fruto de su asedio a ese pasado literario: *Arqueoantología de poemas de mujeres en Puebla. La Lira poblana y primera mitad del siglo XX*.

II

Trece años median entre uno y otro trabajo. Pero hay prolegómenos para el actual texto. Los libros se escriben, pese a los vertiginosos ritmos de nuestra inacabada modernidad, con calma. Recién terminado su libro, *Antes de dar vuelta...*, nuevos horizontes se le presentaron a nuestra autora. Iniciada la primavera del 2012, del 29 al 30 de marzo, la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla organizó el “Primer Congreso Internacional: Mujeres, Literatura y Arte”. Un encuentro que congregó a cerca de medio centenar de ponencias, y otro tanto más de investigadores e investigadoras,

y al que Guadalupe Prieto asistió con el trabajo “Poemas de mujeres en publicaciones periódicas de los inicios del siglo XX, en Puebla”. El germen del actual libro ya se encontraba ahí. “Clichés y poco interés” ha despertado la literatura en Puebla, escribió Guadalupe Prieto en una afirmación que puede considerarse aventurada. Ese “poco interés” ha provocado;

[...] que se desconozca dónde publicaba estos escritores, los temas que abordaban, y quiénes eran. De este modo se desconoce a los hombres poetas, pero mucho más a las mujeres escritoras [...] para darnos una idea del desinterés hacia la literatura de mujeres de esta época, mencionaremos las siguientes antologías... (Corona *et al.* 2012, 364)

Mujeres poetas y antologías. Que son, precisamente, los temas que ella abordará. La metodología del trabajo es otra, pero similar a la anterior. Veamos: En el índice se encuentran los siguientes apartados: “Observaciones previas”, la primera parte, “Poemas en antologías”, la segunda parte “Poemas en revistas”, y las reflexiones finales. El libro cierra con dos Anexos, el primero es el prólogo que José María Vigil escribió en *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. En el segundo hace un recuento de los “Autores en Antologías” y Antologías de poesía en Puebla.

Hace un breve recuento, que no pretende ser exhaustivo, de algunas de las antologías publicadas en la ciudad de México y otras hechas en Puebla. De las primeras menciona, en ires y venires en el tiempo, a seis: Antonio Castro Leal, *Las cien mejores poesías líricas mexicanas*, 1961. La de Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna*, 1928. A Gabriel Zaid, *Ómnibus de la poesía mexicana*, 1971. Octavio Paz, *Poesía en movimiento*, 1966. La de Francisco Montes de Oca, *Poesía mexicana*, 1967, y *Doscientos años de poesía mexicana*, publicada en 2010. Una antología hecha por el Instituto Tlaxcalteca de Cultura. Como el periodo inicialmente señalado (la primera mitad del

siglo XX) fue rebasado, habría que añadir otras antologías no menos importantes en las que, sin embargo, la mujer poeta tiene una presencia minoritaria. Salvo en una. Las menciono en orden de aparición y son las siguientes:

Antología del Centenario, Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de Independencia, firmado por Justo Sierra y elaborado por Pedro Henríquez Ureña, Luis G. Urbina, y Nicolás Rangel, antología realizada en 1910 y en la que, para fortalecer la opinión de, Guadalupe Prieto, no aparece una sola mujer.

Laurel, Antología de la poesía moderna en Lengua Española, elaborada por Xavier Villaurrutia, Emilio Prados, Juan Gil Albert, y Octavio Paz. Publicada en 1941, registró 37 poetas hombre y sólo una mujer poeta: Gabriela Mistral.

Poetas de México. Antología de la poesía contemporánea mexicana, hecha por Manuel González Ramírez Rebeca Torres Ortega en 1945. De 78 poetas, sólo dos son mujeres: María Enriqueta, y Carmen Toscano.

Poesía mexicana I, 1810-1914, antología hecha por José Emilio Pacheco y publicada en 1979. De 42 poetas, sólo tres son mujeres: Josefa Murillo, Laura Méndez de Cuenca, y María Enriqueta.

Poesía mexicana II, 1915-1979, antología hecha por Carlos Monsiváis, publicada también en 1979. De 42 poetas, sólo aparecen tres mujeres: Margarita Michelena, Rosario Castellanos, Kyra Galván.

Poesía Modernista, Una antología general, hecha por José Emilio Pacheco y publicada en 1982 por la Secretaría de Educación Pública. Allí, entre los 18 poetas expurgados de la América española, sólo aparece una: la uruguaya Delmira Agustini (1886-1914).

Poetas de México y Latinoamérica, un recuento de poetas aparecidos en la revista *La palabra y el hombre*. Se publicó en el 2007, Allí hay 27 poetas, tres de ellas mujeres: Gabriela Mistral, Rosario Castellanos, y Enriqueta Ochoa.

Quizás, cansada de que las mujeres poetas sean una minoría, Valeria Manca (una investigadora italiana que ha trabajado la poesía de

mujeres en Cuba, Nicaragua y México), publica, en 1989 y gracias a la Universidad Veracruzana, el libro titulado *El cuerpo del deseo. Antología de poesía erótica femenina*. Allí 22 mujeres poetas dan un giro a la poesía. Se apropian de su cuerpo, de su sexualidad, y de su placer. Y, sobre todo y lo más importante, no piden permiso para ello.

En las antologías poblanas menciona a Enrique Cordero y Torres con su *Poetas y escritores poblanos*, en la que figuran cuatro mujeres poetas. Refiere a Ramón Díaz Ordaz Bolaños, Ángel Moya Sarmiento y Luis Campomanes en su *Antología poética* que menciona, otra vez, a cuatro mujeres poetas. Está también la de Joaquín Márquez Montiel, *Analecta de cien poetas de Puebla*, con sólo dos mujeres poetas, y la *Antología de la Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla*, en la que se incluye a sólo dos mujeres. La conclusión no puede ser sino un lamento y un reto: “Definitivamente, la poesía, la literatura y en general, la historia cultural de México y en particular de Puebla, está a medias, porque falta rescatar la producción de mujeres” (Prieto 2022, 49).

III

Es contra esa falta de visibilidad de las mujeres poetas que Guadalupe Prieto escribe su libro. Allí encontraremos, en los apartados centrales, una breve reseña de la antología en la que aparecen los poemas, un trazo biográfico de las autoras, y sus poemas. De igual forma, en la segunda parte, encontraremos una breve reseña de la revista, las poetas, y los poemas allí publicados. El lector se sentirá agradecido de la brevedad de los textos que componen el libro y de la visión panorámica que su autora nos ofrece. Guadalupe Prieto nos permite saber, gracias a su compilación, qué es lo que estas mujeres poetas escriben.

Otra tarea será responder a las siguientes preguntas ¿Por qué razón la mujer fue y ha sido invisibilizada? ¿Cómo expresan su visión del mundo, sus sentimientos, sus anhelos, sus deseos? ¿Qué corrientes literarias están presentes en su obra? No hay que olvidar la predominancia de las letras españolas en América toda luego de la conquista y

durante la Colonia. Luego de consumada la Independencia —cuando el Romanticismo se aclimata en los países recién formados— y las repúblicas se han consolidado, a finales del siglo XIX aparece el Modernismo. La forma de escribir acusa la influencia de las letras francesas. Juan Valera, reconocido crítico español, escribió una carta a Rubén Darío en el que le decía, palabras más, palabras menos, “Usted piensa en francés y escribe en español”. En Cuba José Martí representa al Modernismo, en México Manuel Gutiérrez Nájera. ¿Qué tensiones, si las hubo, se manifiestan en la escritura de estas mujeres dado que se encuentran en el periodo de transición? Y más aún ¿Influyen las vanguardias del amanecer del siglo XX en la forma de escribir de estas mujeres?

IV

El amigo de las niñas mexicanas era el libro de textos que, a finales del siglo XIX y principio XX, las niñas que asistían a la escuela tenían que estudiar. Había, por supuesto, *El amigo de los niños*. El autor se llamó Juan de la Torre. Para 1901 su libro llevaba 32 ediciones. Si menciono esto es porque Guadalupe Prieto destaca la educación de la mujer. Y ésta empezaba en la infancia. Allí se trazaba su destino. Luego de dar a conocer las “Reglas para la buena lectura” y los “Signos de puntuación”, se decía: “La niña es un ser sagrado: representa la familia futura, un mundo de ilusiones y esperanzas acariciadoras, la misteriosa página del libro del porvenir” (De la Torre 1901, 3), y más adelante: “El destino de la mujer no es brillar, sino cuidar de la dicha del hogar doméstico; no debe ser la mujer dentro de su casa el blándon que deslumbre hiriendo los ojos, sino la dulce y pura lámpara que alumbré hasta los más escondidos rincones; su tarea es modesta, silenciosa, vulgar algunas veces, y otras dolorosas; más en cambio, de ella depende, la alegría y el bienestar de la familia” (1901, 4). Añadía Juan de la Torre: “Por vuestro propio bien os conviene ser dóciles. La mujer es más fuerte y poderosa cuanto más pronta y sumisa es su obediencia” (1901, 8).

Las mujeres que escribieron (y escriben) poesía se apropiaban de la palabra. Pensamiento y voz devenían en la escritura, en la expresión poética. Al adueñarse de ella, se adueñaban de sí mismas, tenían la posibilidad de ser ellas mismas. El mundo y su realidad eran aprehendidos y la poesía, esa “prueba concreta de la existencia del hombre” (y de la mujer, debió añadir Luis Cardoza y Aragón) las hacía subvertir su propia realidad. En otras palabras, y para decirlo en términos más en boga: la palabra empoderaba a la mujer. Quizás ello explique el porqué de su escasa presencia en las diferentes antologías y en las diferentes revistas. La aparición de un libro siempre enriquece nuestra realidad y, también, la forma de ver y reescribir nuestro pasado. *Arqueoantología de poemas de mujeres en Puebla* abona generosamente el camino de investigaciones ya iniciadas. Entre estas encontramos *Poetas mexicanas del siglo XIX. Ensayos críticos sobre autoras y temas*, de Leticia Romero Chumacero, publicado por Universidad Autónoma de la Ciudad de México en 2017. Allí Alicia Ramírez escribe “La poesía escrita por mujeres en el siglo XIX”, además de “Rosa Carreto, una voz femenina del siglo XIX que trasciende”; Esther Hernández Palacios, por su parte, escribe “María Enriqueta: modelo de poesía sentimental”.

Sobre la literatura en Puebla tenemos, sin pretender ser exhaustivos pues no es el objetivo de estas líneas, los siguientes estudios: de Alejandro Palma Castro, *Eslabones para una historia literaria de Puebla durante el siglo XIX*, publicado en 2010. De Pablo Acahuítl su tesis de maestría sobre la *Bohemia Poblana*. Hassivy Cristel Hernández Bello hizo un estudio sobre la *Revista de Oriente*, en 2020. Ruth Miraceti Rojas Jiménez, realizó su tesis doctoral: “Revistas literarias en Puebla (1908-1913): Índices y reconstrucción del campo literario” (2020).

El camino de la poesía escrita en Puebla, advertirá el lector, es largo y vale la pena recorrerlo morosamente. No son pocas las sorpresas que en el trayecto encontraremos.

Referencias

- Corona Pérez, Alma Guadalupe, Francisco Javier Romero Luna, María Selene Alvarado Silva, Diana Hernández Juárez (eds.). (2012). *Memorias del Primer Congreso Internacional: Mujeres, Literatura y Arte*. Puebla: BUAP.
- De la Torre, Juan. (1901). *El amigo de las niñas mexicanas*. México: Ed. Librería Nacional y Extranjera.
- Manca, Valeria. (1989). *El cuerpo del deseo. Antología de poesía erótica femenina*. México D.F./ Xalapa: Universidad Autónoma Metropolitana/ Universidad Veracruzana.
- Prieto Sánchez, Guadalupe. (2010). *Antes de dar vuelta. La poesía que leían los poblanos. 1901 a 1922*. Puebla: Secretaría de Cultura de Puebla/ BUAP.
- Prieto Sánchez, Guadalupe. (2022). *Arqueoantología de poemas de mujeres en Puebla. La Lira poblana y primera mitad del siglo XX*. Puebla: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, 2022.
- Romero Chumacero, Leticia. (2017). *Poetas mexicanas del siglo XIX. Ensayos críticos sobre autoras y temas*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2017.

SEMBLANZAS

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

DIANA ISABEL HERNÁNDEZ JUÁREZ. Doctora en Literatura Hispanoamericana. SNII I, Perfil PRODEP. Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Cuerpo Académico Consolidado “Márgenes al Canon en la Literatura Hispanoamericana”. Ha publicado capítulos académicos en 32 libros de editoriales nacionales e internacionales. Últimas publicaciones: libro *Escritora feminista, periodista nómada: revisión a la obra de Elena Poniatowska* (2021). Capítulos: “Movimientos exocanónicos de la literatura contemporánea” (2022), “Las indómitas: testimonios de la lucha de las mujeres en México” (2021); “Alteridades y devenires múltiples en Amparo Dávila” (2021).

CARLOS LEAL REYES. Es Doctor en Humanidades: Estudios Latinoamericanos por la Universidad Autónoma del Estado de México. Sus líneas de investigación son: Representaciones de lo queer en América Latina (arte, política y academia), Ciudadanía Sexual en América Latina y configuración de las Sexualidades Disidentes y masculinidades diversas. Actualmente es Profesor de Tiempo Completo adscrito a la Licenciatura en Arte y Diseño de la Universidad Intercultural del Estado de México. Sus publicación más reciente es “Teoría queer: una aproximación” en *La palabra y el Hombre*, No. 62, Revista de la Universidad Veracruzana y el capítulo “Sobre los usos y abusos de lo queer: una revisión desde las ciencias sociales y humanas” en el libro *Estudios de Género y Teoría queer desde América Latina y el Caribe: una aproximación al cuerpo y la identidad*, Editado por la UAEMex.

MANUEL MÉNDEZ TAPIA. Doctor en Ciencias en la Especialidad de Investigaciones Educativas del DIE/CINVESTAV. Profesor Investigador en la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores del CONAHCYT. Su investigación se enfoca en la experiencia homoerótica, y en la relación entre género, sexualidad y procesos de salud enfermedad, con atención particular en el VIH. Es autor de los libros *Silencios Homoeróticos. El desastre de amar y cortocircuitos del sexo* (Universidad de Lleida, 2023), *Identidades Reactivas: Enfermedad, biopolítica y corporalidad en la experiencia de vivir con VIH* (La Cifra, 2018), y *Cuerpos trazando caminos de resistencia. Procesos de estigma y discriminación en varones homosexuales viviendo con VIH* (UAM/MC-Editores, 2011).

MARGARITA V. SALAZAR CANSECO. Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Profesora-investigadora de Tiempo Completo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades de la Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca. Integrante del Cuerpo Académico "Historia, Literatura y Cultura de Oaxaca, siglos XVI-XXI". Línea de investigación: "Las representaciones culturales en la historia regional, la literatura y la tradición oral". Coordinó y editó, junto con el Dr. Carlos Sánchez Silva, el libro: *Tal vez la noche descienda por el lápiz. Guadalupe Ángela*. Editado por el IIHUABJO y Carteles Editores. Entre otras publicaciones más en su haber.

ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES. Es profesora investigadora de la Licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánicas (COLLHI) y del Posgrado en Literatura Hispanoamericana; también es colaboradora del Posgrado en Género y Estudios Feministas de la Facultad de Filosofía y Letras en la BUAP, donde también forma parte del Centro de Estudios de Género. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores e Investigadoras del Conahcyt. Desde 2019 comenzó el "Encuentro Queer Nacional"

junto con la Comunidad LGTTBI+ de la Facultad de Filosofía y Letras en la BUAP, el cual ha tenido una repercusión grande en el Estado y a nivel Nacional. Sus líneas de investigación se enfocan en Literatura y género, Escritoras del siglo XIX en México.

VÍCTOR SAÚL VILLEGAS MARTÍNEZ. Víctor Saúl Saúl Villegas Martínez es licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas y Maestro en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana. A su vez, es doctor en Humanidades (línea de Teoría Literaria) por la Universidad Autónoma Metropolitana. Actualmente se desempeña como docente e investigador de la facultad de Letras Españolas (licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas) de la Universidad Veracruzana y es miembro del SNII nivel I. Ha publicado varios artículos sobre el tema de los estudios de género y la teoría queer aplicados a la literatura hispanoamericana, principalmente la narrativa. Es autor también del volumen *El personaje gay* (2018) y *Homoerotismos en el cuento mexicano* (2021). Forma parte del grupo de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica”. Cuenta con el Perfil deseable Prodep y ha sido acreedor a varios reconocimientos por sus méritos académicos.

LUIS DAVID MENESES HERNÁNDEZ. Adscrito a la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas de la Facultad de Letras Españolas de la Universidad Veracruzana; colabora con la Especialidad en Promoción de la Lectura, y con el Doctorado en Estudios del Lenguaje y Lingüística Aplicada de la misma Universidad Veracruzana. Sus líneas de investigación son las representaciones lingüísticas de la cultura y la identidad; la adquisición y el desarrollo del lenguaje en un marco de diversidad e interculturalidad; y la descripción de las variaciones lingüísticas del español. Ha publicado en volúmenes compilatorios sobre desarrollo lingüístico y sobre la interculturalidad y la diversidad

lingüística editados por El Colegio de México, la Universidad Autónoma de Nuevo León y la Universidad Veracruzana.

JOSÉ CARLOS BLÁZQUEZ ESPINOSA. Es Doctor en Historia por el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es profesor investigador en el Colegio de Historia. Forma parte del Cuerpo académico “Modernidad, Historia y Cultura”. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran “Modernidad y melancolía. Una nada que duele” (2021, con Miguel Ángel Burgos), “Auguste Genin, el tlacuilo francés” (2022), y “Xavier Icaza, y una utopía que se niega a desaparecer” (2023). Sus líneas de investigación se refieren a las élites culturales en México de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX; la historia del libro, sus soportes y la lectura; la relación entre la Historia y la Literatura, ello desde la perspectiva de la Historia Intelectual.